

Borges y el monólogo dramático de finales del siglo XX

Laura Fobbio

CONICET, Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

laurafobbio@gmail.com

Resumen

El monólogo dramático argentino de finales del siglo XX comparte con la narrativa borgeana estrategias y mecanismos como la intertextualidad, la autorreflexividad, la metaficción y metadramaticidad, la autorreferencialidad, la cuestión del doble, la interpelación a otros personajes, al lector y espectador, entre otros. Asimismo, tanto la escritura monologal como los cuentos de Borges plantean una inversión en las convenciones: el monólogo presenta rasgos que lo asemejan al diálogo e incluye en su estructura a la poesía y a la narrativa; Borges, por su parte, hace ingresar el teatro en sus cuentos. Los géneros y las formas se vuelven liminales, se reformulan. En este trabajo analizamos cómo los motivos borgeanos (el tiempo, la muerte, el sueño, la biblioteca, el círculo, el laberinto, el escritor-personaje, lo circular, el doble...) y sus mecanismos escriturales se conjugan en cuentos como "El milagro secreto", constituyendo una especie de breviario del dispositivo dramático y teatral, propicio para estudiar el monólogo. Vinculamos los conceptos borgeanos con monólogos que integran nuestro corpus de estudio, en particular, *Borges* de Rodrigo García.

Abstract

The argentine dramatic monologue of the late 20th century shares with Borges's narrative, strategies and mechanisms as intertextuality, self-reflexivity, metafiction and metadramaticidad, self-referentiality, the question of double, the interpellation to other characters, the reader and viewer, among other. Also, both the writing monologue as Borges's stories pose an investment in the conventions: the monologue has features that resemble the dialogue and includes in its structure poetry and narrative; Borges, for his part, adds the drama in his stories. The genres and forms become liminal, are reformulated. This paper analyzes Borges's reasons (time, death, dreams, the library, the circle, the labyrinth, the writer-character, the circular, twice...) and their scriptural mechanisms in "The secret miracle", a kind of breviary dramatic and theatrical device, suitable for studying the monologue. We link Borges's concepts with monologues that make up our corpus of study, in particular, *Borges* of Rodrigo Garcia.

En este trabajo analizamos los mecanismos que se conjugan para hacer del cuento “El milagro secreto” de Borges un reflexivo breviarario del dispositivo dramático y teatral,¹ que configura personajes múltiples, apela a la apropiación, la autorreferencialidad y autorreflexividad, lo circular, la metaficcionalización, las construcciones en abismo, el “motivo del doble”, entre otros recursos que reconocemos en el monólogo dramático argentino de las últimas décadas, objeto de estudio de nuestro proyecto doctoral.² Y para dar cuenta de tal influencia analizamos en la obra *Borges* de Rodrigo García las operaciones que configuran/se apropian de la figura de Borges escritor y de recursos borgeanos.

Desde el título, “El milagro secreto”, y el epígrafe que cita el Corán, Borges anticipa algunos de los motivos/temas que abordará: “Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: –¿Cuánto tiempo has estado aquí? –Un día o parte de un día, respondió (Alcorán, II, 261).” Al protagonista, el judío Jaromir Hladík, Dios le concede un año más de vida justo antes de que lo ejecuten los nazis, pero ese año ocurrirá en otro tiempo, en su mente, para que pueda terminar su obra de teatro. Entonces “el universo físico se detuvo” dice el cuento (Borges 1998: 181) en ese doble momento de creación: el de Dios sobre el tiempo y el de Hladík al retomar la composición de su obra *Los enemigos*.³ Él escribe y reescribe su drama, borra, omite, abrevia, amplifica, opta por la “versión primitiva” (nos detenemos en el término “versión” que remite aquí a la reescritura de un texto propio), imagina mientras deviene un tiempo ‘otro’, el tiempo del teatro que irrumpe en el tiempo del cuento.⁴ Para crear, Hladík pone a jugar herramientas propias de un dramaturgo, pero también del actor y el director: se vale de la memoria, la musicalidad de la palabra escrita y de la palabra dicha (“Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora...”, Borges 1998: 183). En ese “descubrimiento” del personaje, se distingue claramente el texto dramático de la puesta en escena: en el paso de un estatuto a otro, de lo dramático a lo espectacular, la palabra se transforma, cobra fuerza dejando atrás “debilidades y molestias de la palabra escrita”. Otra idea que trabaja el relato es la repetición en relación con re-presentar, es decir, volver a presentar y, en el caso de Hladík y su relación con el tiempo, también vinculada a ‘presentizar’. En el tiempo divino el presente es el tiempo del teatro, su drama presentiza a la vez que eterniza su vida ante la inminencia de su fusilamiento. Manipulación del tiempo que posibilita el teatro: los lectores del cuento de Borges sabemos lo que va a sucederle a Hladík, en tanto somos, en palabras de Alejandro Tantanian (2012), “testigos inexorables de la tragedia que se desataría”, porque “¿no es el teatro la permanente actualización de este devenir?: sabemos y aún así, queremos creer que no sabemos”. Mientras el tiempo del cuento es un devenir, el tiempo del teatro es esa permanente actualización del devenir, posible

¹ En “La búsqueda de Averroes” Borges también reflexiona acerca del teatro. Al respecto, ver Dubatti 2010.

² Actualmente cursamos el Doctorado en Letras (con Beca de Posgrado Tipo II del CONICET) y el tema de nuestra investigación es “Interpelación e interacción, la comunicación en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX”, proyecto dirigido por la Dra. Adriana Musitano y codirigido por la Dra. Mabel Brizuela (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). En consonancia con la interdisciplinariedad del diseño teórico-metodológico de nuestra tesis doctoral, donde hacemos dialogar la caracterización de monólogo dramático –que vamos construyendo a partir del análisis de las obras– con las categorías de interpelación (Sanchis Sinisterra 2001 y 2004, Ubersfeld 2004, Fobbio 2009, 2011a) e interacción (Bateson 1991, Ruesch 1965, Watzlawick 1989 y 1992, y sus colegas 1973 y 2003 integrantes del Grupo de Palo Alto, Winkin 1990 y Fobbio 2011a), optamos por recuperar críticamente aquellos conceptos/motivos borgeanos que aportan otras conceptualizaciones en función de los requerimientos del estatuto del monólogo.

³ Según destaca Donald Shaw (1989: 92) *Los enemigos* es una ficción dentro de otra como la novela de Ts’ui Pên en “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

⁴ Aventuramos que tanto a Hladík –como a Borges, por supuesto– sería aplicable la figura de “lector-re-escritor” que Liliana López (2007) emplea para definir a aquellos creadores que exceden a una sola designación, sea la de dramaturgo, escritor, etcétera.

gracias al acontecimiento: aun cuando en casos como “El milagro secreto” se interrumpa la acción del relato (la muerte del personaje), el teatro está generando otras acciones en otro tiempo. El dramaturgo está solo ante quienes lo asesinarán y puede con ‘su’ tiempo –así de paradójico y, por tanto, teatral–, cuando se suspende el tiempo de quienes lo rodean (los soldados). Esto recuerda cuando ingresamos al teatro y pareciera que la vida ‘real’ se detiene ante ese tiempo otro, del acontecimiento. Sin embargo, nada deja de suceder cuando entramos allí, sólo que nosotros elegimos ser partícipes de otro espacio y otro tiempo. En esa soledad del dramaturgo tradicional, pero también del monologante, solos ante “el afuera” diría Gambaro (2011), ante muchos, Hladík logra sostener/retrasar los hechos –su muerte– para dirigirse a otra dimensión, la de su obra dramática. Quienes lo rodean le apuntan, están atrapados en ‘su’ instante, donde se invierten las situaciones y él tiene más poder que las armas –el poder de la palabra, de la corporalidad de la palabra–, contrarrestando, sólo por un lapsus, el irremediable deceso. Como en “El milagro secreto”, en *Martillo* de Rodrigo García, el teatro y en especial la metaficción y la autorreflexividad, por un momento invierten la Historia: “El milagro secreto” genera la ilusión de que el judío puede contra los soldados nazis; en *Martillo*, Casandra es un personaje creíble.

Distinguimos entonces dos niveles que estructuran el cuento de Borges: el narrativo, guiado por un relator omnisciente que describe a Hladík-escritor y el momento del fusilamiento, haciendo ingresar el segundo nivel, metaficcional, dramático, en estilo indirecto, al narrar cada acto de la obra *Los enemigos* de Hladík.⁵ El nivel dramático transcurre en un tiempo divino, planteado así por Borges y por otros hacedores (Pistone en Fobbio, 2011b).⁶ En ambos niveles, la creación reflexiona acerca de la creación (Breuer 1981: 121-138), autorreferenciando las decisiones y operaciones de escritura, de producción.⁷

El personaje de “El milagro secreto” diseña laberintos imaginando su muerte, y esas anticipaciones nos recuerdan los diseños escenográficos, posibles espacios planificados por escenógrafos, técnicos y directores al montar una obra:

Antes del día prefijado por Julius Rothe, [Jaromir Hladík] **murió centenares de muertes**, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas **ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte.** (Borges 1998: 175; el destacado es nuestro)

Las expresiones resaltadas nos dicen del simulacro teatral, esa ‘irrealidad’ que, según el narrador, los espectadores no deben olvidar, en tanto es “condición del arte” (1998: 177). En el teatro es posible morir “centenares de muertes” –en ensayos y funciones, siempre en el aquí y ahora pautado por el hecho dramático, por el acontecimiento teatral– y regresar luego a las vísperas del hecho ficcional. Y las múltiples muertes proyectadas por Hladík recuperan el

⁵ En *El viaje a Bahía Blanca* de Gambaro también aparecen dos niveles ficcionales, aunque invertidos respecto del cuento de Borges: el nivel ‘macro’ es el dramático, donde la actriz narra un cuento basado en “El viaje a Jonostrov” de Boris Vian, haciendo ingresar así el nivel narrativo en el dramático (Fobbio 2009).

⁶ En *Filosofía del Teatro I* y en “La ‘derrota’ de Averroes”, Dubatti (2007: 37-39 y 2010, respectivamente) analiza la figura del hablante en “La busca de Averroes” de Borges considerando el origen teatral de la literatura, al narrador oral (poeta, rapsoda, aedo) como actor y, en consecuencia, a la narración oral como teatro del relato.

⁷ Asimismo, la propuesta borgeana con relación a la reescritura y la autorreflexividad de la obra puede ser vinculada a las teorizaciones palimpsestas de Genette. En ese tema incurre Lucas Scavino en su artículo “Borges y Genette: ficción en la crítica y crítica en la ficción”, donde analiza “cómo Genette sistematiza lo que Borges utilizó como base de su poética, y cómo Borges organiza un universo ficcional que ejemplifica claramente la teoría de Genette” (Scavino, s/f).

epígrafe de la obra *Martillo* de Rodrigo García que dice “busca tus imágenes, haz tu propia función” (García 2000: 113), dando cuenta del procedimiento teatral y poético de selección y apropiación de textos de otros autores.

Las construcciones en abismo (Sarlo 1995)⁸ proponen aquí un personaje (Hladík, protagonista de “El milagro secreto”) que a su vez crea a otros personajes (del drama *Los enemigos*), uno de los cuales (Roemerstadt) imagina a otro (Kubin) que es, en verdad, el único personaje de la obra de Hladík. Así lo explica el narrador:

Reaparece, por un momento, el personaje asesinado por Roemerstadt. 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.** (Borges 1998: 179; el destacado es nuestro)

El cuento deja en claro los mecanismos de la ficción, y de la cita anterior se desprenden varias cuestiones. La construcción de lo circular, inherentemente borgeana, a su vez estructura el drama de Hladík, escritor ficticio contemporáneo de Borges. Es decir que uno retomaría o se apropiaría del diseño del otro, a punto tal que Hladík ubica a sus personajes en una biblioteca y él mismo sueña que va a una, a buscar a Dios. Lo circular remite también a un tiempo suspendido en *Los enemigos* donde, además de volver al principio de la historia escrita por Hladík, en ese regreso el personaje transita hacia el sitio de partida con el reloj detenido, como el tiempo divino. La repetición de los parlamentos sustenta ese retorno vicioso, con características absurdistas. El personaje asesinado vuelve a aparecer; un “delirio circular que interminablemente vive y revive” y se efectiviza gracias al teatro, a la posibilidad de manipular la presencia de los personajes. Obedeciendo a ese “efecto crítico” que promueven las construcciones en abismo, Borges interpela no sólo al lector de su cuento sino también al espectador ‘ideal’ de la obra *Los enemigos*.

Por otro lado, el drama que quiere terminar de escribir Hladík mientras aguarda frente al paredón es un monólogo: “el delirio circular” de un personaje que creó a otros, mediante “un drama que no ha ocurrido”, según lo define el narrador (Borges 1998: 179). Y en ese monólogo aparece la otra figura borgeana: el doble,⁹ idea que nos interesa particularmente para reflexionar acerca de la duplicidad en tanto simulacro y artificio teatral, y para repensar el *desdoblamiento*, una de las modalidades de interpelación que estudiamos en el monólogo argentino. A partir del doble borgeano pensamos en ese yo que ¿se desdobra? ¿se multiplica?

⁸ Sobre *mise en abyme* vinculada a lo intertextual y metaficcional, ver Kristeva 1982, Genette 1989, Dällenbach 1997, Lotman 1984. Y específicamente sobre *mise en abyme* en Borges, Rodríguez Martín (2008: 281) sintetiza que su obra “nos conduce a una *mise en abyme* que explicita conceptualmente los reflejos infinitos, la ficción dentro de la ficción, hecho que afecta a nuestra creencia en la verdad de la percepción, ejerce una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y sensorialmente percibido y desestabiliza el principio de ‘identidad sustancial’ (...) El regreso al infinito que sugiere la *mise en abyme* en Borges es conceptualizado por Jacques Derrida como ‘espejismo infinito’ en cuanto nos es posible efectuar la lectura de un libro dentro de un libro, un origen dentro del origen, un centro dentro del centro como manifestaciones de una duplicación insondable e infinita” (las cursivas y comillas son del original).

⁹ Sobre el motivo del doble en Borges, consultar a Rodríguez Martín (2008) quien, al estudiar el doble y la alteridad en Borges, vincula el motivo del doble con lo monológico, lo dialógico y la cuestión de la identidad, retomando a Bajtín, entre otras relaciones y reflexiones que establece sobre el tema: “Por otro lado, el ‘monólogo’ pone de manifiesto el carácter dialógico de todos nuestros pensamientos. El diálogo no surge tanto como una invitación sino como una necesidad de la identidad en un mundo de otros. La actividad dialógica es el compromiso sustancial que da lugar al yo y que lo define desde sus orígenes como algo híbrido, como un cruce, como un injerto, como si realmente fuéramos hombres/toro habitantes de los múltiples laberintos de la mismidad. Así, la alteridad se encuentra en el interior del yo, en el diálogo, en la relación otro/yo. Esta necesidad del otro implica un énfasis de lo intersubjetivo en detrimento del solipsismo que pretende descentralizar” (2008: 288).

en tiempos diferentes –el de su ejecución y el de la creación de la obra de teatro– un yo que diseña otro personaje (metapersonaje, Kubin) que, a su vez, crea a otro (metametapersonaje, Roemerstadt). Entonces, a partir del cuento de Borges se suma otra modalidad (o submodalidad) de interpelación: la del yo monologante que se constituye en creador y configura otro/s yo/s-personaje/s. La escritura borgeana es un espacio plural, complejo, multiplicador y paradójico, rasgos que también caracterizan al monólogo argentino finisecular.¹⁰

Borges de Rodrigo García es una revisión y apropiación de la imagen legitimada, cristalizada del Borges-escritor desde la voz y el cuerpo de un carnicero que escribió poesías en su adolescencia, y que describe su experiencia de haber conocido a Borges en el Café Tortoni, reunido con Octavio Paz.¹¹

El monologante es construido como “el portavoz de una generación de perdedores follados por el culo”. En sintonía con esto, lo circular en *Borges* aparece definido como un “choque frontal-casual” donde unos “estropean” la vida de los otros y, a su vez, resultan estropeados (García 2010: 178). Desde la simplicidad de un lenguaje popular, el monólogo pone en tensión lo coloquial con competencias culturales, y realiza constantes guiños a sus lectores/espectadores. El personaje cuenta que imitaba las lecturas de Borges para hablar con él cuando tuviera la oportunidad de conocerlo y así lee, por ejemplo, a Schopenhauer¹² (García 2010: 181). Desde un discurso desmitificador, sostiene la crítica al escritor y a la literatura como institución, en consonancia con la idea de García de que el creador debe comprometerse y que el teatro tiene “una acción social concreta” (García en *Teatro Illure*: 4). Asimismo le exige a Borges y a partir de él a los artistas en general, al arte, la cultura, compromiso con las necesidades sociales, criticando a quienes acuerdan con las dictaduras militares, entre los cuales ubica a Borges y Paz: “Yo en el café Tortoni admirando a dos tipos sin huevos, dos mantenidos del gobierno, de las familias que van a la ópera y de los militares de turno, y del peor de los chauvinismos, ¡cágate!” (García 2010: 184).

Configura un estereotipo de escritor que produce sentado en una mesa de un café y que, además, pretende alguna conquista amorosa, comodidad que se contrapone a la figura de Hladík, creando contra el paredón. La ceguera no es ya un designio divino –según la identifica Borges–¹³ sino un elemento sugerente, de persuasión, que terminaría de establecer a un escritor ‘ideal’: “Entonces me dije, deberías hacerte el ciego a ver qué pasa” (García 2010: 179). Y, como en “El milagro secreto”, también en esta obra se construye el abismo: el simulacro del personaje que se ‘disfraza’ de ciego y cuenta una experiencia que luego desmiente y sólo vivió en su imaginación.

García y Borges se acercan al mismo limen: por un lado, la coincidencia autobiográfica entre autor y personaje, como analizamos en “El milagro secreto”, donde la escritura circular de

¹⁰ El término finisecular refiere aquí a finales del siglo XX.

¹¹ *Borges* se estrenó en 1999 –año en que fue escrita– y a partir de allí se puso en escena en Madrid, Ginebra, Toulouse y Buenos Aires. En 2011 se repuso en el Teatro del Abasto de Buenos Aires con dirección de Juan Carlos Fontana, integrando un díptico junto a *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian, díptico que se estrenó en Francia, en 2003, con dirección de Matthias Langhoff. Otro díptico, *Borges + Goya*, dirigido por el propio García, se exhibió en los últimos años en distintos teatros del mundo. Cuenta García que “*Borges* surgió porque me pedían hablar bien del escritor famoso para un acto oficial en Madrid, el centenario de su nacimiento. Hice lo que pude, expresar mi admiración por su estilo y mi rabia ante sus graves descuidos cívicos: si tienes voz en un momento donde nadie tiene voz, cuando se mata impunemente a tu lado y a los tuyos, lo natural es usarla. Borges me enseñó que el amor a la obra de uno está por encima de salvar una vida ajena. Me explicó la infamia, que en tantas obras había desaprobado” (García en *Teatro Illure*: 3).

¹² Según Alan Pauls, Borges repite a Schopenhauer (2004: 12).

¹³ En el “Poema de los dones”, Borges alude a la ceguera como la noche, la sombra, esa exploración “con el báculo indeciso”, “la penumbra hueca”.

Hladík semeja la de Borges. Asimismo, la biblioteca es un lugar al que asiste el monologante garciano¹⁴ para aproximarse a las competencias borgeanas. Por otro lado, el personaje de García se desdobra en el escritor intelectual y el carnicero.¹⁵ Al frustrarse el primero, el segundo posee al monologante, lo atraviesa y violenta –recuperando la forma del diferendo que Pauls (2004) reconoce en la literatura de Borges–¹⁶ y termina por crear la venganza que proyecta. Inmediatamente el escritor recupera el poder sobre el relato en una circularidad entre ambas facetas.¹⁷

Junto con la apropiación textual, en *Borges* se produce otra apropiación que atiende a la corporalidad, a la antropofagia, o mejor dicho, a una necrofagia,¹⁸ pues el monologante, además de alimentarse de las lecturas y producciones de Borges, de algunas de sus decisiones estéticas desde una postura crítica, también imagina apropiarse de su cuerpo inerte.

Mientras en “El milagro secreto” la muerte de Hladík será un final trágico pero redentor pues el escritor habrá cumplido su cometido, en *Borges* la muerte es un estado a ser sacudido, alterado. El monologante proyecta “machacar la fosa del viejo Borges en Ginebra” (García 2010: 182), dinamitar su tumba, y arrojar la mitad del cadáver al lado del obelisco y el resto en la puerta 7 de la Cancha de Boca, donde se ubica la barra brava. Al fuego de los choripanes se suman las cenizas del escritor, y el monologante imagina, mofándose, lo que diría Borges acerca de quienes asisten al fútbol: “¡Las del viejo Borges! ¡Esas sí que son cenizas! ¡Cágate, lo que más odiaba, el fútbol! ¡Y se lo zampan disfrutando del partido! Gritan gol con la boca llena de Jorge Luis Borges, escupen a un hombre importante...” (García 2010: 183).

Siguiendo con lo circular borgeano, podríamos vincular la idea de García con la imagen que menciona Hamlet de Shakespeare en la tercera escena del acto cuatro: “Nosotros cebamos a todos los demás animales para engordarnos, y nos engordamos a nosotros mismos para cebar a los gusanos (...) Un hombre puede pescar con el gusano que ha comido de un rey, y comerse luego el pez que se nutrió con aquel gusano” (Shakespeare 1972: 1375) y para cerrar el círculo, otro gusano se come a ese hombre... El monólogo de García no se conforma con la profanación del cuerpo muerto, sino que especula con la transformación del estado del mismo: el cadáver de Borges (quien se alimentó de la historia de la cultura universal: de Schopenhauer, de Spinoza, Stevenson, Keats, Heráclito, según enumera el personaje) sería comido por hinchas de Boca (estereotipos de lo popular, en oposición a la imagen que el texto construye de Borges), hinchas que “escupen a un hombre importante” (García 2010: 183) mientras gritan gol, y así la cultura intelectual es digerida –apropiada, en el sentido

¹⁴ Empleamos el término “garciana/o” para adjetivar la producción de Rodrigo García, así como “borgeana/o” refiere a los textos de Borges.

¹⁵ Situar al personaje en la carnicería es otra coincidencia autobiográfica con el autor, como la mención del título que le da a una de sus obras: *Conocer gente, comer mierda*. En momentos como estos, el monologante se apropia de la vida del autor, y el autor permite que piense en represalias contra Borges, al sentirse frustrado: “Le voy a dar con un churrasco. / Con una tira de asado. (...) Le doy con el hueso de la tira de asado en la frente, hay sangre por todas partes” (2010: 182). Las figuras de los carniceros presentes en los monólogos de Clitemnestra en la obra *Martillo* dicen de la poética de García. Por un lado, el carnicero y la carnicería son recurrentes en su producción respondiendo a lo autobiográfico (el padre del autor era dueño de una carnicería y Rodrigo llamó La Carnicería a su grupo teatral). Otro elemento autobiográfico presente en *Martillo* es el exilio como temática: García es argentino exiliado en España y, en la obra, Casandra es extranjera y Agamenón vivencia el desarraigo.

¹⁶ Otro tópico de la narrativa borgeana es el diferendo: su literatura “podría leerse como un gran manual sobre las distintas formas del diferendo” (Pauls 2004: 39). A su vez, el diferendo es un signo que excede a Borges y representa a la literatura argentina en su totalidad, asegura Alan Pauls y, agregamos, alcanza al teatro, destacándose como mecanismo del monólogo.

¹⁷ En *Martillo* aparece visibilizado el simulacro por los propios personajes que se desdoblaron y desintegran y vuelven a maquillarse para retomar el parlamento ante el lector/espectador, ‘concientes’ de ser un nombre aplastado en un programa de mano (García, *Martillo*, 2000: 116-117).

¹⁸ Sobre las formas en que el arte se apropia de la muerte, ver Adriana Musitano (2011).

gambariano— por el pueblo.¹⁹ Es la forma que encuentra el personaje de deshacer la simbología borgeana para volverla próxima al pueblo, recurso necrofágico que, paradójicamente, manifestaría junto a la crítica el deseo del monologante de que todos puedan ‘acceder’ a Borges —lo cual algunos han objetado al escritor—, para que Borges los alimente, como lo llenó a él mediante sus textos: “Ni tigres, ni laberintos, ni espejos, ni Schopenhauer, ni el Quijote: directo a la popular, al fondo sur, con los negros, la clase trabajadora pegándose tiros en la panza, en el pecho, la poli repartiendo palos y mientras tanto, gente que escribe poesía y literatura fantástica y gente que hace películas para divertir”.

El monólogo se constituye en la proyección de un acto de repudio. Así como Hladik imagina “centenares de muertes”, el personaje de García imagina cómo accionar ante quienes, como Borges, “descansan en paz” sin haber rechazado el terrorismo de estado, un grito que se multiplica para nombrar a los cadáveres insepultos o puestos en fosas comunes, un reclamo por la restitución de los desaparecidos: ese Borges que “habla del general Rosas y nunca habla de lo que está pasando: Videla, Massera, Agosti, Suárez Mason, Galtieri, Astiz: tiene miedo” (2010: 180), ese Borges que padeció una ceguera social.

Para concluir, decimos que a partir del análisis de algunos cuentos de Borges —como “El milagro secreto”— es posible reflexionar acerca de las características del teatro argentino de las últimas décadas, en diálogo con una tradición artística/estética. Mecanismos borgeanos como el doble, la autorreferencialidad, las construcciones en abismo, lo circular, la autorreflexividad, la metaficcionalización, entre otros, nos permiten seguir profundizando en el estudio del monólogo argentino de finales del siglo XX, interpretar la liminalidad (Diéguez 2007) entre teatro, poesía y narrativa, e ir más allá y observar la apropiación y reformulación de los motivos borgeanos en autores como Rodrigo García.

Bibliografía

- Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionario a la autocomprensión del hombre*. Traducción de Ramón Alcalde. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé, 1991.
- Borges, Jorge Luis. “El milagro secreto”. En *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Breuer, Rolf. “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. En Paul Watzlawick (compilación y prólogo), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Buenos Aires: Gedisa, 1981.
- Dällenbach, Lucien. “Intertexto y autotexto”. En *Intertextualité*. Traducción, selección y prólogo de Desiderio Navarro. Casa de las Américas: La Habana, 1997, p. 92.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. “La ‘derrota’ de Averroes”. *Revista Teatro/CELCIT*. Nº 37-38. Buenos Aires: CELCIT, 2010, p. 133.

¹⁹ Gambaro vincula la apropiación con una operación de mestizaje en consonancia con la pertenencia a una cultura híbrida, heterogénea. Apropiación en tanto integración del trabajo de otros al propio, rescatar “lo bueno” para distinguirse de quienes “imitan” (Gambaro en Roffé, 1999: 113; 2011).

Fobbio, Laura. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte, 2009.

_____. Informe anual de doctorado: “Interpelación e interacción, la comunicación en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX”. Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2011a.

_____. “Diálogos sobre liminalidades: teatro, literatura y viceversa”. *Deodoro, gaceta de crítica y cultura*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011b. [En prensa].

Gambaro, Griselda. Entrevista realizada por Laura Fobbio. Córdoba, 6 de octubre 2011, Mimeo.

García, Rodrigo. *Martillo*. En *Obras (in)completas*. Madrid: La Avispa, 2000.

_____. *Borges*. En Seoane, Ana (compiladora), *Dramaturgos argentinos en el exterior*. Buenos Aires: Inteatro Editorial, 2010.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Espiral. Editorial Fundamentos, 1982.

López, Liliana. “La reescritura teatral de *Hamlet de William Shakespeare*, de Luis Cano ¿imitación o simulacro?”. En Costa Picazo, Rolando (ed.), *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Buenos Aires: Editorial Bmpress, 2007.

Lotman, Iuri: “El texto en el texto”. *Criterios*. N° 5-12, enero-junio, 1984, p. 110.

Musitano, Adriana. “Redefiniciones de la muerte”. Sobre el libro de Adriana Musitano *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Editorial Comunicarte, 2011.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Rodriguez Martin, María del Carmen. “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”. En *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 65, N° 1. Disponible en: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/105>. [Citado en julio 2012], 2008.

Roffé, Reina. “Entrevista a Griselda Gambaro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 588, junio, 1999, pp. 111-112.

Ruesch, Jurgen y Gregory Bateson. *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*. Traducción de Raquel Ferrario. Buenos Aires: Paidós, 1965.

Sanchis Sinisterra, José. “El diálogo (modalidades discursivas)” y “El monólogo (modalidades discursivas)”. Apuntes del Curso de Dramaturgia. Universidad Nacional de Córdoba: Mimeo, 2001.

_____. “Género de un brillante futuro. El arte del monólogo”. *Paso de Gato*, N° 16/17, abril-junio. México, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Scavino, Lucas. “Borges y Genette: ficción en la crítica y crítica en la ficción”. Disponible en: http://fyl.academia.edu/LucasScavino/Papers/290921/Borges_y_Genette_ficcion_en_la_critica_y_critica_en_la_ficcion. [Citado en julio de 2012] (s/f).

Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En *Obras completas*. Traducción de Luis Astrana Marin. Madrid: Aguilar, 1972.

Shaw, Donald L. “El milagro secreto”. En Gordon Samuel (ed.), *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. México: UNAM, 1989.

Swiss latin, portal suizo de información y servicios (s/f): “La obsesiones borgianas de Rodrigo García”. Consultado en: <http://www.swisslatin.ch/cultura-067.htm>. [Octubre de 2011]

Tantanian, Alejandro. *Nuevo Teatro*. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. Entrevista realizada por Laura Fobbio. Mimeo, 2012.

Teatro Illure. Borges + Goya. Disponible en: http://artesespectaculos.uclm.es/archivos_subidos/obras/1320/Borges+Goya-dossier%20de%20prensa.pdf. [Citado en abril 2012].

Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

Watzlawick, Paul. *¿Es real la realidad? Confusión, Desinformación, Comunicación*. Barcelona: Herder, 1989.

_____. *La coleta del Barón de Münchhausen. Psicoterapia y realidad*. Barcelona: Herder, 1992.

Watzlawick, Paul *et al.* *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973.

Watzlawick, Paul; John H. Weakland y Richard Fisch. *Cambio. Formación y solución de los problemas humanos* (11^o edición; primera edición 1974). Traducción de Alfredo Guéra Miralles. Barcelona: Herder, 2003.

Winkin, Yves. *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós, 1990.