

La puesta en abismo de la muerte en la vida. Entre la literatura y el teatro

Dra. Laura Fobbio

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

En este trabajo analizamos, desde una perspectiva comparada, la tensión entre teatro y literatura en obras monologales producidos en este siglo por creadores argentinos, destacando el teatro de Córdoba. El vínculo entre ambas artes detenta fricciones, liminalidades, tensiones e influencias. A fin de observar las distintas aristas de esta problemática, tenemos en cuenta aquí la reflexión de los hacedores, textos dramáticos y puestas escénicas actuales, así como perspectivas provenientes de la crítica y la investigación teatral.

Dado que en sus genealogías se destacan lo mítico y lo ritual, teatro y literatura se vinculan, aproximan, retroalimentan en un intercambio complejo de historizar. En las últimas décadas del siglo XIX se produce la ‘ruptura institucional’ del teatro con la literatura, cuando el rol del dramaturgo es desplazado por la consolidación de nuevos productores de la escena – directores, técnicos– y por la incorporación de las innovaciones tecnológicas. El textocentrismo decae pues se complejiza el hecho teatral con creadores como Piscator, Brecht, Meyerhold, Artaud, Kantor, entre otros. A partir de las vanguardias históricas, lo que se concebía como texto dramático podía ser escrito antes, durante o después de los ensayos y puestas en escena, por uno o varios autores, y era modificado cuantas veces se lo creía necesario¹. Las vanguardias confieren teatralidad a la literatura, imprecisando límites entre las artes, mediante la conjunción de textualidad, corporalidad, textura, imagen, sonido...² Tal modo de crear –que en algunos casos convocaba lo colectivo, y en otros, lo grupal– tiene sus resonancias en Latinoamérica desde la década del 60 y es refuncionalizado por la escena argentina actual.

¹ Bertolt Brecht creaba con un equipo de actores y técnicos, y a su vez tenía en cuenta las sugerencias que les hacían los espectadores de sus obras.

² Las vanguardias históricas además incorporaron mecanismos que, en su mayoría, se continúan en el teatro de las últimas décadas, como la ruptura de las unidades de espacio, tiempo y acción, una fragmentación estructural, incomunicación, metareflexividad, metateatralidad, el simulacro de la vida ingresando a escena, el juego con espacios trucados y demás dispositivos que visibilizan el artificio teatral.

Desde la perspectiva del dramaturgo y director Alejandro Tantanian (2010: 4), por vampirismo o por oposición el teatro está en diálogo con la literatura. A partir de esta idea, es posible destacar dos posibles modalidades de diálogo/presencia/tensión en la relación literatura-teatro: por un lado, la adaptación/pasaje de un texto literario al estatuto teatral; y, por otro, la liminalidad e incorporación por parte del teatro de formas, estructuras, rasgos propios de géneros literarios como la poesía y la narrativa.

Refiriéndose al primer caso, Gabriel Fernández Chapo (2010: 19) habla del “tránsito entre literatura y teatro” desde el concepto de “transposición” y se focaliza, especialmente, en las adaptaciones/versiones de obras narrativas –cuentos, novelas– por parte del teatro: “La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva”. Siempre hubo una mirada del teatro hacia la literatura: en esta idea de poner en acción un clásico o un texto poco difundido para (re)presentarlo, discutirlo, corromperlo...³

La liminalidad es categorizada por Víctor Turner (1993) y reformulada por Ileana Diéguez Caballero (2007) para el estudio de las artes escénicas latinoamericanas, y como concepto ayuda a definir la actual imbricación entre teatro y literatura. Por momentos, lo liminal deja ver los márgenes, contornos por los cuales se vislumbran las diferencias (sea la forma en que el texto dramático ocupa la página escrita o la forma en que se construye el acontecimiento), mientras que en otros casos se consuma la fusión entre los elementos y los bordes se diluyen. A partir de las teorizaciones de Diéguez (2007: 18), se puede afirmar que la liminalidad en el teatro produce un “hibridismo artístico”, la “configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas (...) tejido de relaciones ‘transversales’ entre diferentes aspectos de las diversas artes”. Literatura y teatro se tejen y atraviesan, rompen las convenciones, se transforman. El concepto de hibridación también es utilizado por Rafael Spregelburd para caracterizar a la dramaturgia y al teatro:

Yo suelo entender a la dramaturgia como una forma híbrida, un Cancerbero de tres cabezas, con reglas autónomas y diferentes; con virtualidades específicas: literatura, plástica y música. Este monstruo híbrido, deudor de esas tres artes, es el teatro, un lugar donde el texto literario no se lee, sino que se *ve* y se *escucha* (Spregelburd, 2004: 24. El destacado es del original).

La hibridación discursiva que Spregelburd reconoce como constitutiva del teatro, en la escena argentina de finales del siglo XX se completa con una hibridación genérica, donde

³ En el caso de la producción de Tantanian, mencionamos como ejemplo *Los mansos* basada en *El idiota* de Dostoievski, *Las Islas*, sobre la novela homónima de Carlos Gamerro, entre otras.

drama, poesía y narrativa se aproximan, confluyen, se confunden... En cambio, el director y escenógrafo cordobés Luciano Delprato (2011) considera que estamos ante disciplinas opuestas:

...la literatura es un arte que intenta emanciparse de los soportes, existe antes que la palabra anotada, es sombra de la palabra dicha, primera palabra literaria. Es decir que tenemos de un lado una disciplina que está construida sobre la ausencia (la literatura), y del otro lado una disciplina construida sobre la presencia (el teatro). Finalmente, el soporte debe ser nuestra imaginación. El teatro nace independientemente de la literatura, tiene otra genealogía. Necesita de la presencia viva y activa de los cuerpos. Pero esa oposición puede generar ciertas relaciones amorosas entre ambas disciplinas: condición de existencia del amor es la oposición, la diferencia.

En los espectáculos actuales, al repensar la relación entre teatro y literatura ingresa a la discusión la identidad de la narración oral, así como la intervención de los textos literarios a través de la oralidad. En palabras de la actriz y narradora oral Belén Pistone (2011):

El narrador oral es un actor. La narración oral implica un encuentro de dos, una tensión ante un acontecimiento que es poético y que no es literatura. La literatura es un servidor de este acontecimiento, cuando el teatro lo toma, y lo pone a jugar con luz, con presencia, con espacios, lo pone en juego al mismo nivel, lo teje de esa manera.

Teatro y literatura en el monólogo

En el monólogo como forma dramático-escénica y literaria, ha predominado el vínculo entre teatro y literatura en las producciones de los siglos XX y XXI. En la literatura del siglo pasado, el monólogo se destaca en la narración, por ejemplo, en *El innombrable* de Beckett y *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, así como convive con la lírica en *La tierra baldía* de T. S. Eliot y *Poeta en Nueva York* de Lorca, por mencionar sólo algunos ejemplos. En el teatro del siglo XXI, creadores argentinos como Sajeva, Martín, Marull, Tantanian y Veronese, el hispano argentino Rodrigo García, juegan con la liminalidad al incorporar a un narrador-personaje y, junto al espacio escénico, consideran dedicadamente el espacio en la página (por caso, piensan qué palabra debe ir en cursiva o mayúscula sostenida), concibiendo textos y espectáculos que conjugan lo dramático con lo lírico y lo narrativo.

La presencia de la poesía en el monólogo produce fragmentación en el discurrir,

interrumpido por las pausas de los versos, plasticidad visual y sonora, ritmicidad, entre otros. Podría decirse que tal liminalidad aparece elevada en su máxima expresión en *Ring-side* de Daniel Veronese. En este monólogo dividido en estrofas, la poesía estructura, organiza la acción y su ritmo, así como la narración permite recuperar la oralidad de la historia mítica (Fobbio, 2010):

Llanto del niño de Carlotta.

Es lógico que suceda.

Carlotta tapó cuidadosamente los ojos de su niño con cera.

Carlotta tapó cuidadosamente los ojos de su niño para que no pueda ver el combate.

El niño es muy niño para ver el combate.

(...)

Tic, tac, escucha.

Tic, tac. Golpe tras golpe. (Veronese, 2006: 198).

La poesía en el monólogo también está presente en las indicaciones escénicas, en obras como *Muñequita o juremos con gloria morir* de Tantanian donde el personaje recita versos y las acotaciones –en mayúscula sostenida y en ocasiones en negrita– son parte de esa totalidad lírica que constituye la obra:

LA MUJER LLEVA EN SU CUERPO LO QUE LA CABEZA DEL HOMBRE
RECHAZA.

LA POSIBLE REVOLUCIÓN, ENTONCES, EN EL CUERPO CRUZADO.
ES PUTA Y ES MUJER.

ES HOMBRE Y ES RECUERDO DEL CUERPO QUE ARRASTRA.

ÉL/ELLA ES AQUELLO QUE QUISO SER Y TAMBIÉN AQUELLO QUE NO
QUISO (*Muñequita...*, Tantanian, 2005: 32 y 35, respectivamente).

Además de los recursos poéticos, en *Muñequita...* Tantanian pone a dialogar las dos modalidades de tensión entre teatro y literatura, arriba señaladas: el pasaje de lo narrativo-literario a la composición dramático-escénica (reescribe fragmentos de los cuentos *Esa mujer* de Walsh y *El simulacro* de Borges), y la incorporación de recursos de la narración en el parlamento del personaje para otorgar otro registro al monólogo.

Por otra parte, siguiendo a Abelardo Castillo decimos que “en el caso del monólogo, no sabemos claramente si estamos ante un cuento o una pieza teatral” (Castillo en Dubatti, 2010: 48). Sucede que en algunos monólogos los recursos performativos proyectan la escenificación de lo narrado, “ponen de pie” a los personajes que en el cuento “estaban acostados” (Castillo en Irazábal, 2010: 4-5). Algo similar ocurre con el cuento “Mi amigo” de Piglia, incluido en la antología *Teatro. Monólogos de hoy*, en cuyo prólogo Roberto Cossa (Carey-Cossa, 1995) sostiene: “Piglia no quiso escribir teatro aquella vez y tampoco se propuso hacerlo nunca. Pero ideó un texto que tanto podía leerse como cuento o representarse como obra dramática. La simbiosis fue posible únicamente a través del monólogo”.

Teatro y literatura en la escena de Córdoba

El teatro, como el ritual, exige un tiempo diferente al de la literatura. Para Belén Pistone, “el tiempo del teatro implica una vorágine, una turbulencia, una tensión de presencias, de encuentros que no es el tiempo de la lectura. El del teatro no es un tiempo íntimo, es un tiempo compartido, el teatro es casi como Dios”. La actriz vincula una frase bíblica con el teatro: “donde hay dos o tres reunidos en mi Nombre, ahí estoy yo” (Mt. 18, 20), argumentando que la palabra hablada es anterior a la palabra escrita, el encuentro teatral requiere por lo menos de dos personas y, agrega Pistone, “el texto concebido para ser leído se expone a un sacrificio, porque el tiempo es otro”. Por su parte, Delprato (2011) retoma el concepto de lo divino para pensar la literatura, apuntando que esta

...tiene que ver con la captura del verbo divino, del habla de Dios, y esa inmaterialidad la vuelve un campo fascinante para el lector, porque puede inundar y apropiarse del vacío con su imaginación y trabajar ahí adentro... La literatura es silencio, soledad –aquí coincide con Pistone– y el teatro, en cambio, es barullo, e implica siempre un vínculo molesto y agradable con el otro.

Es el hacedor quien conjuga teatro y literatura para generar una obra, interviene los textos, *oficia* la toma de decisiones e implementa lo que Pistone llama “sacrificio” – y reformulo como *sacri-oficio*. Se trata de “rasgar” al texto literario, dice Pistone, “crear agujeros” para que se inserte el cuerpo de la actriz o del actor:

El actor tiene que administrar ese tiempo que el otro le ofrece y esto es una cuestión de oficio. Si elijo una obra literaria para trabajarla como actriz, en la administración

del tiempo del otro lamentablemente someto a un sacrificio a ese texto literario porque necesito rasgarlo, necesito crear agujeros donde se va a insertar este cuerpo, porque este cuerpo va a hablar de otras maneras que no son las del texto escrito. Entonces hay cosas del texto escrito que sobran, hacen

agua cuando están puestas en el cuerpo, porque el cuerpo dice de otras maneras (Pistone, 2011).

Por su parte, Delprato retoma una imagen de Alejandro Tantanian para representar la correspondencia entre literatura y teatro, y semejarla a la relación alquímica entre oro y barro: “justamente por lo distintos que son se vuelve tan interesante el trabajo alquímico de transformar la materia y sustancia rebelde y de otra naturaleza, en teatro” (Delprato, 2011). Y agrega que el teatro produce “una literatura que se escribe a varias manos: no la escribe sólo el espectáculo, la escribe también el espectador”.

Ahora bien, ¿cómo concreta un director ese pasaje alquímico? Asegura Delprato que los “grandes dramaturgos, grandes hombres de letras” conocían a la perfección el mundo del teatro y eran conscientes de la diferencia entre teatro y literatura. De allí que ofrecieran en sus producciones las “claves alquímicas” para obtener la transformación: diseñaban las obras como si se tratara del plano de una casa que luego sería habitada por actores, técnicos, directores, productores... Atribuyo en parte a esto, el hecho de que los autores clásicos sean recurrentemente apropiados y traducidos en la escena actual. Asimismo, Delprato arriesga una crítica a aquellos directores de teatro cuyas “necesidades confunden el plano con la casa. Intenten vivir envueltos en papel vegetal y al primer día de lluvia les va a ir bastante mal.... Ahí hay una clave para entender una relación que siempre ha sido conflictiva” (Delprato, 2011).⁴

Acerca de la existencia de una tensión carnal entre ambas artes, la directora cordobesa Daniela Martín (2011) define al teatro desde Lorca como “la poesía hecha carne”, y sintetiza que el encuentro dramático-literario origina una “tercera cosa que no es palabra ni cuerpo solamente, sino un acontecimiento en el que se reúnen, un mundo”. Y continuando con la descripción de la experiencia viva que es el teatro, Martín comparte la inquietud de muchos de los actores con los cuales trabaja: “cómo puedo decir este texto”, “cómo puedo ser Clitemnestra”, “cómo puedo darle cuerpo a este personaje que está en el papel”. A lo cual ella responde que “el cuerpo del actor termina siendo la zona de batalla” donde se resuelve la discusión entre teatro y literatura. Así, en *Bilis negra* de Maura Sajeve y Daniela Martín, el monólogo del personaje de Fedra cita al ensayo, la filosofía (Foucault, Jean-Luc Nancy), la semiótica, la mitología, y se cita a sí mismo (Racine, Juan Mayorga),

⁴ Lo alquímico adjetivando al teatro nos remite a Antonin Artaud y su propuesta de lo ritual, de lo pulsional y convulsivo capaz de constituir un lenguaje de resistencia que no es el del texto dramático sino el “lenguaje de la escena”.

convocando además a la poesía (César Vallejos) y la música (Cecilia Todd, Otilio Galindez).

En *Reconstrucción de una ausencia*, Gonzalo Marull recupera la historia de la familia del escritor Jorge Barón Biza, responde a la dramaturgia de autor, fue escrita por Marull antes de su puesta en escena y no fue estrenada hasta el momento. La literatura está presente en esa obra en la figura de Jorge Barón Biza y de su padre Raúl, también escritor; asimismo, en el monólogo aparece el verso (des)estructurando el decir, el género epistolar para traer a colación el pasado y multiplicar las voces, la narración para construir biografías:

Repentinamente.

Ahora.

Sí.

Ahora.

En el invierno de nuestro descontento.

Bajo este frío sol de Buenos Aires.

Raúl, mi padre, arroja a la cara de Clotilde, mi madre, el contenido de uno de los vasos.

No es whisky.

¡Atención! No es whisky.

Que sea whisky por favor.

Pero no es whisky. (Marull, 2017: 83)

Teatro, literatura y puesta en abismo

Al revisar los cuentos de Jorge Luis Borges, como referente de la puesta en abismo en la literatura argentina, para pensar el teatro de las últimas décadas, encontramos una síntesis de la retroalimentación entre literatura y teatro, por caso, en “El milagro secreto”. Consideramos este cuento un brevariario de dispositivos dramáticos y teatrales, destacándose, entre estos, la metaficción y la reflexividad. El protagonista del cuento es el dramaturgo judío Jaromir Hladík, a quien Dios le concede un año más de vida en otro

tiempo, en su mente, para terminar su obra de teatro justo antes de que lo ejecuten los nazis. Entonces, al retomar la composición de su obra *Los enemigos*, “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, que urdió “su alto laberinto invisible” (1998: 183). Los creadores configurados por el cuento escriben y reescriben sus obras, borran, omiten, abrevian, amplifican. El personaje del dramaturgo, particularmente, opta por la “versión primitiva” (el término “versión” remite aquí a la reescritura de un texto propio), e imagina mientras deviene el tiempo del teatro, un tiempo otro. Asimismo, Hladík se vale también de herramientas del actor y del director: 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); la tensión entre texto dramático y puesta en escena; la repetición en relación con re-presentar, volver a presentar y, en el caso de Hladík y su relación con el tiempo, también vinculada a ‘presentizar’.

En esa soledad del dramaturgo tradicional –pero también del monologante–, Hladík logra sostener, retrasar los hechos –su muerte– para dirigirse a otra dimensión, la de su obra dramática. Quienes lo rodean, lo observan, lo 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.

Distinguimos en el cuento de Borges dos niveles que lo estructuran, metaficcionalmente: el narrativo, nivel guiado por un relator omnisciente que describe a Hladík-escritor y el momento del fusilamiento, y hace ingresar el segundo nivel, metaficcional, dramático, en estilo indirecto, al narrar cada acto de la obra *Los enemigos* de Hladík. En ambos niveles ficcionales, la creación reflexiona acerca de la creación, (auto)referenciando las decisiones y operaciones de escritura, de producción, e inventa una ‘realidad,’ dejando en evidencia los procedimientos de dicha invención.

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

Antes del día prefijado por Julius Rothe, [Jaromir Hladík] **murió centenares de muertos**, 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 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– y regresar luego a las vísperas de cualquier hecho ficcional. Sin embargo, el teatro no es simple simulacro, es un sistema de interacción que, a veces, exhibe el simulacro, reflexiona sobre este, y muestra los círculos a través de los cuales, el inventor y lo inventado se vinculan, agregamos, para revisarlos y, en algunos casos, producir fugas. La situación planteada por el cuento de Borges en relación con la reflexividad teatral que genera una puesta en abismo, nos recuerda los contextos de interacción de obras monologadas como *Ensayo sobre la peste* de Tantanian, *Luz de mañana en un traje marrón* y *Ring-sidede Veronese* que aquí analizamos. En ellas, el teatro remite a un conflicto y a sí mismo; los monologantes (dramatúrgicos, en los casos mencionados) indican, anuncian, cuestionan la teatralidad ante esas otras figuras dramáticas que comparten la escena, y se exhiben los mecanismos de la ficción para involucrar a la audiencia, apelando al compromiso con la historia sociopolítica sobre la cual se reflexiona.

La obra inconclusa de Hladík nos interesa particularmente porque 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 esa metaficción y reflexividad, en ese monólogo, la duplicación borgeana nos permite deliberar, por un lado, acerca de la multiplicación y repetición en tanto simulacro y artificio teatral; y, por otro, repensar el desdoblamiento como modalidad de interpelación, en tanto el yo crea a otro personaje, y este a otro, a su vez. Ese recurso se despliega en forma de construcciones en abismo –según aprecia Sarlo (1995) al estudiar a Borges– “configuraciones encadenadas” con un “efecto crítico” que proponen un personaje (Hladík, protagonista de “El milagro secreto”) que a su vez crea a otros personajes (los de su 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, particularmente borgeana, a su vez estructura el drama de Hladík, escritor ficticio que sería contemporáneo de Borges. Es decir que uno retomaría o se apropiaría del diseño del otro, al punto 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. La repetición de los parlamentos sustenta ese retorno ‘vicioso’, con características absurdistas. El personaje asesinado vuelve a aparecer; se trata de un “delirio circular que interminablemente vive y revive” y se efectiviza gracias a la posibilidad de manipular la presencia de otros interlocutores que favorece el teatro –como ocurre en la interpelación que Luisa dirige a su madre muerta, en el monólogo de Veronese que aquí analizamos– y como lo vemos en el mismo Hladík. Obedeciendo a ese “efecto crítico” que promueven las construcciones en abismo, Borges tiene en cuenta al espectador de la obra *Los enemigos* –espectador ‘ideal’ que entiende la disquisición que se le plantea– mediante una estrategia de interpelación al lector de su cuento.

El análisis de “El milagro secreto” nos permite complejizar la modalidad de interpelación del personaje que se dirige a sí mismo mediante el desdoblamiento. Dado que el cuento propone un yo que, a partir de la metaficción y reflexividad, se despliega en tiempos diferentes –el de su ejecución y el de la creación de la obra de teatro–; se trata de un yo que presenta rasgos del autor, un yo-personaje que diseña otro personaje (metapersonaje, Kubin) que, a su vez, crea a otro (metametapersonaje, Roemerstadt), que se desdobra, y tiene la posibilidad de volverse a integrar. En el “Poema de los dones” de Borges, la pregunta retórica y paradójica, “¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?”, le da pie al yo poético –y a nosotros, herramientas– para ofrecer una respuesta acerca del mecanismo de fragmentación.⁵ Decimos entonces que en “El milagro secreto” se patentiza la modalidad de interpelación del yo-monologante que se constituye en creador, y configura otros yos-figuras dramáticas. De allí que nos apropiemos de tales apreciaciones que dicen de

⁵Acerca de la paradoja en Borges, consultamos el trabajo de Beatriz Sarlo (1995).

la poética borgeana, y concebamos al monólogo dramático argentino moderno tardío como ese sistema que a veces se ubica en las fronteras de los géneros y las formas; donde la interioridad del yo resulta articulada, diseminada, resignificada y actualizada, y generalmente se configura en relación con una interacción conflictiva. A partir del cuento de Borges, el monólogo puede representarse como un paréntesis para la creación y la reflexión, si pensamos en el sentido que se le adjudica en “El milagro secreto”: el monólogo es un paréntesis, un *entre* en la vida de Hladík, una suspensión momentánea de su fusilamiento, y una forma para la escritura, la imaginación, la puesta en evidencia y abismo de una situación tan extrema como la muerte, el asesinato, en el contexto del nazismo.

Las ideas borgeanas constituyen y atraviesan la tradición cultural argentina, y resuenan en las palabras y creaciones de los hacedores teatrales. Las reconocemos, aún elípticas, cuando la directora Daniela Martín (2011) manifiesta que el teatro “no sólo establece un vínculo con la literatura sino con las ideas previas de los discursos sobre literatura, porque agarrar *Antígona* –se refiere a su obra *Debajo del silencio* estrenada en 2011– es también tener en cuenta todas las ideas previas sobre *Antígona*; porque *Antígona*, *Edipo*, etcétera, son literatura”. Asimismo, cuando Delprato (2011) piensa a la literatura como “una especie de cartografía que señala el camino hacia tesoros” e ironiza acerca de que “sería incómodo un mapa del mismo tamaño que el territorio que intenta cartografiar”, está parafraseando a “Funes el memorioso” de Borges.

Bibliografía

- BORGES, J. L. 1998. “El milagro secreto” en *Ficciones*. Buenos Aires, Alianza.
- CAREY, B. (sel.) y R. COSSA (pról.). 1995. *Monólogos de Hoy. Teatro*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos CL.
- DELPRATO, L. 2011. Exposición en mesa de debate “¿Qué relación existe hoy entre el teatro y la literatura?”, organizada por *Letras para Café Magazine*, Feria del Libro, Córdoba, inédita, (2.09.2011).
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. 2007. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. 2010. “Jorge Accame: intratextualidad, multiperspectivismo y complementariedad entre narrativa y teatro” en “Teatro y Narrativa”, *Cuadernos de Picadero*, n° 19. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- FERNÁNDEZ CHAPO, G. 2010. “La deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino” en “Teatro y Narrativa”, *Cuadernos de Picadero*, n° 19. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- FOBBIO, L. 2010. “Daniel Veronese y el monólogo dramático de postdictadura: interacciones conflictivas, taxidermia de formas, una voz colectiva” en *Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT ediciones.

- 2014. *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, Tesis Doctoral en Letras, FFyH, UNC. Córdoba: Inédita.
- IRAZÁBAL, F. 2010. “El teatro como impulso”, en *Teatro y Narrativa. Cuadernos de Picadero*, N° 19, Buenos Aires, INTeatro.
- MARTÍN, D. 2011. Exposición en mesa de debate “¿Qué relación existe hoy entre el teatro y la literatura?”, organizada por *Letras para Café Magazine*, Feria del Libro, Córdoba, (2.09.2011).
- MARULL, G. 2017. *Reconstrucción de una ausencia en Monólogos /Páginas /Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. Córdoba: Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- PISTONE, B. 2011. Exposición en mesa de debate “¿Qué relación existe hoy entre el teatro y la literatura?”, organizada por *Letras para Café Magazine*, Feria del Libro, Córdoba, (2.09.2011).
- SAJEVA, M. y D. MARTIN. 2017. *Bilis negra en Monólogos /Páginas /Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. Córdoba: Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- SPREGELBURD, R. 2004. “Un monólogo es un diálogo sin rayitas”, en *Paso de gato*, N° 16/17, abril-junio, México.
- TANTANIAN, A. 2005. *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- 2010. “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”, entrevista realizada por Laura Fobbio en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n° 11, julio. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- TURNER, V. 1993. “Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la communitas” en *Antropología. Lecturas*. Madrid: McGraw-Hill. Pp. 515-544.
- VERONESE, D. 2006. *Ring-side y Women’s white long sleeve sport shirts en Cuerpo de Prueba II*. Buenos Aires: Atuel.