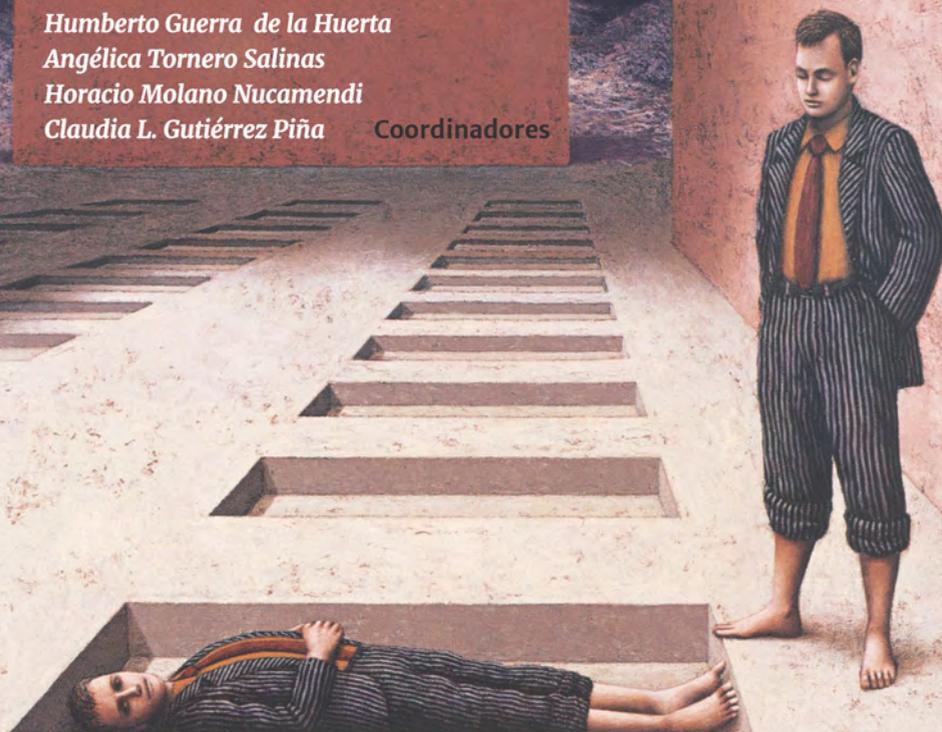


Escrituras autobiográficas latinoamericanas:

Procesos y actualidad

Humberto Guerra de la Huerta
Angélica Tornero Salinas
Horacio Molano Nucamendi
Claudia L. Gutiérrez Piña Coordinadores



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Imagen de la portada:
El doble, Roberto Márquez
1999. Óleo sobre tela, 80 x 150 cm

Diseño de portada e interiores:
Sandra Mejía De la Hoz

ISBN (publicación electrónica) 978-607-28-2991-6
ISBN (publicación impresa) 978-607-28-3017-2
Primera edición, noviembre de 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
Edificio A, 3er piso. Teléfono 55 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

Los textos presentados en este volumen fueron revisados y dictaminados por pares académicos expertos en el tema y externos a nuestra Universidad, a partir del sistema doble ciego, proceso realizado por el Comité Editorial del Departamento de Política y Cultura, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Retos y alcances del análisis de las escrituras del yo:
la autobiografía y formas afines 9
Humberto Guerra y Angélica Tornero
- Las dos caras del sello matrimonial Vargas Llosa 25
Fabienne Bradu
- Salvador Elizondo, el “llenador de cuadernos” 41
Claudia L. Gutiérrez Piña
- Las escrituras del yo como fuentes documentales
de una vida. A propósito de la labor biográfica de
Javier García Diego sobre Alfonso Reyes 59
Horacio Molano Nucamendi
- Autofiguración en *Ensayo autobiográfico*,
la autobiografía de Jorge Luis Borges 95
Benjamín Aguilar Sandín
- La figuración de una Belarte:
reflejos subjetivos de Macedonio Fernández 125
José Antonio Manzanilla Madrid
- Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana* 143
Angélica Tornero
- (Des)figuración de la identidad: una representación del
personaje-autor en *Tebas Land* de Sergio Blanco 177
Berenice Romano

(DES)FIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD:
UNA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE-AUTOR
EN *TEBAS LAND* DE SERGIO BLANCO

*Berenice Romano**

Pero no olvides que es un convicto.
Un convicto haciendo de actor.
Una doble irrealdad.

Margaret Atwood

A pesar de que Serge Doubrovsky fue el primero en nombrar en 1977 el término autoficción, ya en 1975 Roland Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes, ad hoc* con toda su propuesta de *écriture*, había escrito una autoficción en la que el juego entre los referentes reales y la ficción ponen de realce la artificialidad de la escritura, es decir de lo textual, en una serie de planos que cruzan el discurso fotográfico con el narrativo. El escrito, que en apariencia va a ser una autobiografía, inicia con una especie de advertencia para el lector: “Todo esto debe ser considerado como si fuese dicho por un personaje de novela” (Barthes, 2018, 18). La construcción misma de la frase ya da cuenta de la estructura ambigua del texto, que es la que lo define como autoficción. En su libro, Barthes reproduce fotografías y fragmentos facsimilares de su escritura que, contrario a lo que podría pensarse, no funcionan como referentes reales cuando él desde la escritura lleva a cabo una especie de reinterpretación que en apariencia se aleja de la imagen. En este sentido, lo que Barthes hace es una representación de su vida, que en la escritura se sostiene no

* Profesora-investigadora adscrita a la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. <<brhurtado@gmail.com>>

por el relato de una verdad sino por el juego de sus elementos plásticos; hasta alcanzar un distanciamiento del yo que le permite analizarlo fuera de sí y narrarlo en tercera persona, ajeno y a la vez propio.

En *La cámara lúcida* Barthes entiende la fotografía como *spectrum*, por la vinculación que, de acuerdo con él, guarda con el *espectáculo* y la muerte. Para el autor el carácter plástico de la fotografía deviene una especie de puesta en escena que despierta en el espectador el *studium* (interés por la imagen) y el *punctum*, que va más allá de la primera atracción de la mirada y define como aquello que “punza”, los puntos sensibles, las heridas, dentro de una imagen que atrae o lastima. El *punctum* “es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*” (Barthes, 1980, 94).

La gran mayoría de revisiones críticas y posturas teóricas alrededor de la autoficción se dirigen a evaluar la apuesta de un autor frente a su texto, es decir, qué tan inclinado está a *decir la verdad* sobre sí mismo o qué tan fiables son los referentes que se integran a un escrito figurado. Si la autoficción, como la definen en términos generales los teóricos, es el relato en que el nombre de autor, narrador y, casi siempre, protagonista coinciden, y que además se declara novela, entonces se debería zanjar la discusión sobre el compromiso moral del escritor respecto de lo que dice o calla sobre sí mismo en este género. De ahí mi interés por comenzar con la referencia a *Roland Barthes por Roland Barthes*, porque para el filósofo la importancia que puede tener el colocarse a sí mismo en el centro de un texto no radica tanto en hablar de lo propio, sino en entender, como ha dicho Paul Ricoeur, al *sí mismo como otro*, es decir, en volverlo narrativo. Por ello lo que juega a ser su autobiografía comienza por una serie de fotografías; las imágenes en este caso van a ser reconstruidas en la escritura para dar distintas versiones de lo que pueden representar. El trasfondo de esta posición es la creencia de que el arte es artificio y que la manera en que se organiza determina la pos-

tura del espectador frente a una obra. El lugar del lector ante los textos del yo es el que dirige cómo leerlos. Cuando Barthes subraya que en un texto autobiográfico lo que le interesa no es contar su vida sino ponerla en escena por medio de la fotografía y de la escritura, lo que hace es señalar la performatividad de estos recursos y con ello la imposibilidad de relatar la realidad.

Si los referentes son una elaboración heurística, entonces el *punctum*, como detalle significativo, no puede sino *suceder* en una obra artística. El planteamiento de Barthes me permite afirmar que la autoficción es un género que se incluye entre las escrituras del yo sólo para mostrar su “falla”. Es decir, que lo fundamental en la autoficción no debería ser, como algunos teóricos le demandan, la narración de una vida y el compromiso de veracidad que pacta el autor, sino la naturaleza ambigua del género que permite explorar la esencia de lo literario: el artificio. En esta línea, la representación dramática, adosada en la autoficción, me permite revisar cómo la metafiction funciona como el recurso que amalgama las líneas narrativas y dramáticas para problematizar este “ponerse en la escena”. Barthes señala que “no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro” (Barthes, 1980, 64), y la fotografía como referente de una vida no puede entonces sino mostrarla como representación. Sobre estos supuestos lo que me propongo en este artículo es revisar cómo en la pieza teatral *Tebas Land*, del franco-uruguayo Sergio Blanco, la *mise en abyme* organiza la función plástica de los distintos elementos escénicos: actores, escenografía, recursos visuales y sonoros que, regidos por la autoficción, se despliegan diseminados en múltiples imágenes. Me interesa revisar en *Tebas Land* tanto la autoficción especular que ofrece Vincent Colona, como el “Teatro Verbo” de Manuel Pérez Jiménez: dos propuestas estructurales que organizan la autoficción según la sugerencia implícita en la autoficción de Barthes; es decir,

señalar que la intención de Sergio Blanco se concentra en crear un drama que de manera performativa al mismo tiempo que se realiza, muestra los mecanismos de esa realización. El trabajo de Blanco prueba cómo los personajes, los recursos poéticos, los juegos dramáticos y escénicos, se nutren y renuevan al realizarlos en el marco de la autoficción, que tradicionalmente se usa en narrativa. Sergio Blanco ha encontrado que este género carga en sí mismo y en su forma de decirse una performatividad que se multiplica en la puesta dramática; de este modo, en *Tebas Land* se pone en marcha una estructura especular en la que la metateatralidad pareciera imponerse como el núcleo palpitante que da vida a la autoficción.

Un drama especular

Uno de los resortes que mueve las distintas transformaciones dramáticas desde mediados del siglo pasado es la vinculación de discursos de diversas áreas con el propósito de desarrollar una interdisciplinariedad que nutra los campos de la cultura y el arte. A raíz de estos cruces se ha incrementado el uso de recursos propios de un género, en el espacio antes exclusivo de otras estructuras discursivas. En narrativa, se han dado derivaciones que tienen que ver tanto con el tema como con la forma de contenerlo. El género autobiográfico es uno que tradicionalmente se ha visto con recelo y que, con el auge de esta multidiscursividad, ha encontrado una nueva posición y el momento idóneo para diseminar sus formas. Como resultado de esta liberación en las estructuras, la autoficción nace como un subgénero narrativo que, en términos generales, cuenta una ficción hilada con referentes reales que insinúan al lector que el personaje y el autor comparten la misma identidad. Así emerge un género que, según Pozuelo Yvancos, es el resultado de, por un lado,

la sugerencia en los escritos del *yo* puesta en cuestión por Philippe Lejeune con su pacto autobiográfico en 1973; y por otro, de la “crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado unos años antes los miembros del *Nouveau roman*, fundamentalmente Robbe Grillet y Natalie Sarraute” (Pozuelo Yvancos, 2010, 14).

En la autoficción el personaje se transforma; el cruce temporal, la confluencia de planos ficcionales y referenciales, la autodesignación del personaje, el juego de voces y perspectivas difractan su densidad dramática al abrir y fragmentar la máscara del personaje en una identidad indefinida que descansa plenamente en la pura representación.

A diferencia de la autobiografía, la autoficción no pretende narrar al lector la vida real de su autor, más bien (des)figurarlo, en un afán por mostrar la materia textual de la que está hecho en la escritura. El juego autoficcional es uno en el que el autor presenta al lector un texto como novela, pero en el que el personaje que narra comparte con el autor real el nombre y algunas referencias extratextuales que pueden ser corroboradas por el lector. El caso de la autoficción dramática es particular ya que la proyección del autor es una autorrepresentación, una resignificación del *yo* que se distorsiona al atravesar varios filtros, primero el de la ficción que lo deforma en personaje, y después en el de la representación dramática, que se reelabora en una autoficción performativa.

El espacio de representación que es el teatro muestra al espectador cuerpos desdoblados que cargan en uno solo tanto el del actor como el del personaje. Cuando éste, además, sugiere al público que es la representación del autor real, la dimensión dramática se multiplica, porque deja abierto un plano por el que la realidad y la ficción estarán entrando y saliendo durante toda la puesta. El personaje —en el cuerpo del actor— se transforma en un signo que a su vez se modifica y, de identidad en identidad, provoca en el receptor distintas interpretaciones.

Tebas Land problematiza la relación tradicional entre palabra y cuerpo que carga el actor; pone en discusión la idea misma de representación frente a un yo-autor-personaje que deja de tener bien definidas sus fronteras. El personaje en sí no responde solamente a su acción en escena como conformadora de una identidad que se va a mantener estable el tiempo que dure la puesta, sino que la imagen material que representa va a deslizar su sentido continuamente, incluso hacia fuera del espacio teatral, en una ilusión de realidad.

En *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* Vicent Colonna afirma que la autoficción tiene tres funciones: la referencial, la reflexiva y la figurativa. La función reflexiva es la que genera textos especulares o autorreflexivos que desembocan, según Colonna, en una especie de metalepsis (Colonna, 1989, 248),¹ capaz de representar al autor de distintas formas. La puesta en abismo² es el recurso que sobresale en este tipo de organización lúdica en la que existe, agrega Colonna, una relación de analogía entre el texto reflexivo y el reflejado, que puede ir de lo más simple hasta estructuras especulares que intervienen en todos los planos de una obra, como es el caso de *Tebas Land*. Para el teórico francés, hay una divergencia apenas visible entre la autoficción y el recurso de puesta en abismo del escritor; en la primera, la escritura ejerce una fuerza centrípeta, dice Colonna, que vincula al autor real con el personaje del texto que lo representa; la puesta en abismo del escritor, por otro lado, en un movimiento centrífugo, queda reflejado en el enunciado que lo define dentro de una estructura en abismo que

¹ En el original: “Le dispositif permet des textes spéculaires ou autoréférentiels. Il produit alors une forme spécifiée de ‘métalepse’, par laquelle l’œuvre se ‘dénude’ ou s’auto-glorifie”.

² Señala Colonna: “est mise en abyme, ‘toute œuvre dans l’œuvre’, toute œuvre sur l’œuvre ou toute œuvre par l’œuvre” (263). En este sentido se trabajará aquí el concepto de “puesta en abismo”.

lo contiene (Colonna, 1989, 279–280).³ Colonna señala que este último recurso, si bien incluye el discurso de un autor real, no puede considerarse una autoficción en estricto sentido, el autor está reflejado dentro de la estructura de la obra como un reflejo de su ficción. Para Colonna, la autoficción supone una forma de *hacer* el yo dentro de la ficción, una serie de procedimientos discursivos que construye un espacio, una situación y unos personajes despreocupados por la veracidad del relato.

Sergio Blanco realizó *Tebas Land* en 2012 y la publicó como texto en 2017. La obra es una suerte de planos entrecruzados que con una anécdota sencilla reflexiona acerca de su propia organización interna y del quehacer de lo dramático en general. El título alude a la ciudad griega y concretamente al mito de Edipo. Tebas Land, dentro de la historia, se convierte en labios del personaje–autor en una categoría espacial que habita en la parte oscura de los seres humanos como “el deseo de matar al padre”. Acerca del “paradigma del parricidio”, el personaje S, el autor, le dice a Federico, su actor:

S. No sé. Es como un lugar en donde las cosas nunca son muy claras. Creo que a todos nos pasa un poco lo mismo. En definitiva, todos tenemos, como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o de territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land.

³ En el original: “la fictionnalisation auctoriale se produit alors selon un mouvement centripète, par lequel l’œuvre s’enroule sur elle-même et, dans cet enrobage, identifie l’auteur réel à la figure du romancier qu’elle représente. [...] la mise en abyme de l’écrivain, qui procède selon un mouvement centrifuge, par un débordement de son extériorité, ne doit pas être confondue avec l’autofiction. Dans cette catégorie, la fictionnalisation auctoriale est miniaturisée de façon à réfléchir l’énonciation, à obtenir une construction en abyme. A la différence de la situation où le dispositif est réalisé à l’échelle de l’œuvre, l’auteur est alors moins dans sa fiction, qu’au milieu de sa fiction, réfléchi comme fortuitement par elle”.

Federico. ¿Una qué?

S. Una Tebas Land. ¿Ves? Me acabo de dar cuenta que encontré el título. (Blanco, 2018, 97)⁴

El parricidio se destaca como el tema de la anécdota en el marco del interés central del autor: la metateatralidad como recurso por antonomasia de la autoficción, ya que, en la combinación del recurso y el género, se alcanza una *performatividad* que sólo es posible en el teatro y su representación. En Sergio Blanco la teatralidad se exhibe exponencialmente cuando la representación se mira a sí misma, se ubica dentro y fuera de la escena y se multiplica en su relación con otros elementos dramáticos. Todos estos son espacios que dentro del texto se entienden como zonas liminales, sitios que se intersecan para configurar núcleos híbridos de significado.

Los personajes son S, el dramaturgo; Martín Santos, el parricida; y Federico, el actor de teatro. Martín y Federico, según la didascalía en el texto, “si bien son dos personajes distintos, deberán, sin embargo, ser representados durante toda la pieza por un solo y mismo actor” (27). El reflejo especular del que habla Colonna queda manifiesto desde el inicio con la presentación de los personajes. Federico va a representar en una obra del dramaturgo S al parricida Martín; el autor real, Sergio Blanco, acota que los personajes de Federico y del parricida Martín serán representados por el mismo actor. Dentro del drama uno jugará a ser el otro, y fuera de la representación, el actor real se escindirá en los dos. El juego de espejos no se queda dentro de la escena, sino que sale para involucrar al actor real, que debe tomar conciencia de la dualidad que vivirá su cuerpo. Sergio Blanco ha dicho que al actor que hace de

⁴ Todas las citas corresponden a esta edición. Para agilizar la lectura, colocaré frente a cada cita del drama sólo el número de página.

Federico y de Martín, le pide que llegue de la calle directo al escenario, que no se cambie de ropa y que no use un vestidor. El actor que entra a escena viene directo de la realidad, cargando su propio yo que deberá transfigurarse en cuanto cruce el escenario. La frontera entre realidad y ficción queda diluida en este movimiento, en el que se arrastran hilos de una y otra en sentidos cruzados. El dramaturgo S provoca el mismo efecto; es su configuración la que introduce el género de autoficción especular al espacio dramático. La S, que cargará el personaje en una camiseta de Superman, invita a que el lector la vincule con la inicial del nombre del autor real, Sergio. Esto porque dentro del drama hay otros elementos que hacen referencia al sujeto real, como que S es dramaturgo, que nació en Uruguay, pero vive en París desde hace ya muchos años, que es gay, que en el momento de la historia tiene 39 años, que su padre fue basquetbolista de joven y, casi al final del relato, que la S, en efecto, corresponde al nombre de Sergio, cuando le dice a Martín que su nombre significa “guardián o protector” (142). Desde los personajes, entonces, se abren las fronteras entre realidad y ficción para mostrar diversos planos metateatrales.

S es literal y figuradamente el eslabón entre los personajes Martín y Federico. Es “el mediador absoluto entre ambos y también entre todo y el público. Se trata, pues, de una proyección autoral sobre la diégesis dramática de las que autoriza la autoficción, y de las más poderosas” (García Barrientos, 2013, 6). La función autor⁵ y su representación es-

⁵ Michel Foucault (2013), como respuesta a la afirmación de Roland Barthes acerca de la muerte del autor, reflexiona sobre la idea y formula que no importa tanto hablar de su desaparición como de los emplazamientos en los que se cumple esta “función autor”. Por otro lado, para él el texto determina esta función, es él quien define a la figura autor. Son evidentes las consecuencias de esta idea en relación con las escrituras del yo y en particular con la autoficción dramática: el desplazamiento continuo de la identidad que no encuentra una correspondencia fija con los referentes, ni intra ni extradiegéticos. El sujeto escritor, el autor, “por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, [...] desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor

cénica, se destacan en un movimiento tímido, apenas perceptible, pero que carga en sí mismo todos los elementos dramáticos: el autor-personaje es quien salta de un espacio escénico a otro para determinar dónde está y con cuál de los dos personajes; es él quien teje finamente los diálogos que dicen en el presente cómo ha sido, va a ser y sobre todo *está siendo* la acción de la obra que él está escribiendo al tiempo que la está diciendo; la puesta en abismo en el personaje principal queda de manifiesto cuando los espectadores-lectores entienden que están frente a un actor que representa ser el autor real de la obra que está presenciando, y que esa actuación carga referentes que lanzan hacia fuera la representación del autor, hacia el autor real, y lejos del cuerpo del actor. De tal forma que en los márgenes de la representación del personaje-autor siempre está *siendo* la presencia en ausencia del autor real, que está en marcha frente al espectador. El público no puede más que atestiguar la presencia/ausencia de las distintas identidades en escena que brotan del cuerpo mismo del autor, que es el cuerpo prestado de un actor; es decir, se da cuenta de las diversas desidentidades en escena;⁶ la (des)figuración de un yo multiplicado en la representación, distorsionado, que produce una ilusión de referencialidad.

La presencia de S se define por una especie de ubicuidad que lo refracta en distintos planos de la obra. Está en un centro en el que se cruzan los otros personajes, los muchos espacios y tiempos de la pieza, y donde confluyen los elementos dramáticos. Es una refiguración

ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura” (295).

⁶ Sobre esta difracción de los personajes autoficcionales, Evelyne Grossman dice que más que una identidad los fragmentos crean una “desidentidad”: “A la fois une et plus d’une. Ce qui signifie s’identifier non à une image mais *au mouvement d’une image* [...] plurielle, changeante. [...] Alors, l’identité est un théâtre. L’inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d’une psyché désertée” (en Decock, 2015, 20).

del personaje que se dirige a “hacer surgir desde el texto un sujeto con el mismo nombre del autor, y sobre todo con circunstancias comunes, que así resulta, no en un antecedente del texto, sino su consecuencia. Y, por tanto, el resultado de una figuración” (Cabo Aseguinolaza, 2014, 28). Que sea su consecuencia explica que el movimiento de comprensión de lo dramático debe dirigirse no hacia fuera de la puesta, sino siempre a la propia representación. No interesa tanto voltear la mirada al exterior para cotejar las referencias, como comprender que la intención es lograr una figuración que deje en *suspense* la identidad del autor: en la frontera que es el cuerpo de los actores.

Tebas Land representa el propósito de un dramaturgo por recrear en escena la historia de un preso que cometió parricidio. El autor, que también es el director de la obra, aún no la ha escrito; ha leído en los periódicos acerca del crimen y quiere escribir el texto a partir de su encuentro en prisión con Martín, el asesino. El juego en escena presenta cómo la historia se va escribiendo al mismo tiempo que se va narrando y simultáneamente se va representando, lo que permite una serie de secuencias temporales que se reflejan unas en otras y en las que tanto el creador como sus sujetos de acción van interviniendo para configurar lo que supuestamente *será* la representación que ya *es*. Y que en ese estar siendo pensada y realizada al mismo tiempo, propicia una serie de ajustes entre lo que deben decir los personajes, según el personaje-autor, lo que quisieran decir y lo que de hecho dicen. La realidad de la ficción se confunde con el drama que el autor proyecta escribir, de tal forma que también los espacios y los tiempos se trasponen. Así, también al interior de la puesta se da un cruce entre la realidad de ficción y la ficción que supone el texto dramático que el personaje-autor está escribiendo.

En un mismo escenario se representa la cancha de basquetbol de la prisión donde S se encuentra con Martín, y el cuarto de ensayo en el que dialoga con Federico, el actor que lo representará. El espacio es el que determina cuándo está en escena Federico y cuándo Martín, ambos representados en el mismo actor. Se pasa de un espacio a otro gracias al cuerpo mismo del actor que se ajusta naturalmente a cada escena según sea un personaje u otro; es el caso de Martín cuando está mojado de sudor por jugar basquetbol, y la escena cambia a otra con Federico que dice estar mojado porque afuera llovía.

Este juego espacial y temporal produce un vértigo en el que los personajes ya no saben si lo que dicen ya ha sido escrito o va a modificar los hechos que aún no suceden. Un diálogo entre Martín y S da una idea de esto:

Martín. ¿Me va a imitar?

S. Bueno... No. No es así como funciona. [...]

Martín. Pero si él va a hacer de mí, entonces tiene que imitarme. Para parecerse a mí. Digo. ¿No?

S. En realidad él se va a inspirar en vos. [...] Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que vos me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

Martín. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos.

Martín. ¿Por eso querías que fuera yo el que actuara en el teatro?

S. Claro. Si vos hubieras podido actuar, en ese caso ibas a ser al mismo tiempo vos y tu personaje.

Martín. Es una lástima. (74)

La reflexión del parricidio

El profundo interés de Blanco por la organización de los elementos dramáticos no descuida la revisión de lo humano como parte fundamental de su quehacer como dramaturgo. Es una idea continua en sus entrevistas, escritos y presentaciones que el hablar sobre sí mismo en la autoficción radica en una inquietud por el otro. Las intenciones del autor-personaje de que el drama fuera representado por el propio Martín, es decir, por un reo real, no sólo vienen del deseo de mostrar una metateatralidad y de espejar referencias, sino también del compromiso ético de poner a consideración de la audiencia una serie de preguntas alrededor del parricidio: ¿cuándo se comete un crimen? ¿Quién es, de dónde viene, qué siente el asesino? “¿Cuándo (se pregunta el autor) se empieza a cometer realmente un parricidio?” (64).

Desde el primer encuentro entre Martín y S se explora la naturaleza de ambos personajes. En el intercambio de preguntas, se da una dialéctica entre ellos que los lleva a un continuo devenir el otro. Con el juego que se desarrolla a lo largo de la puesta, en el que las frases por momentos pertenecen a un personaje y después a otro, no sólo se están explorando los planos de ficción y metafiction dramáticas, sino que se expone una de las más profundas creencias de Blanco: “yo soy el otro”. Sobre este supuesto, la revelación que poco a poco se va haciendo del personaje de Martín, de sus profundidades más humanas, anuda con partes de las personalidades de S y de Federico; el desarrollo de Martín muestra puntos de convergencia entre él y los demás, y pretende despertar en la audiencia y el lector algún tipo de comprensión. Ya que el crimen convierte al sujeto en objeto de la mirada social (quien juzga, reprime y castiga), entonces la mirada que se despierta en el teatro, en el arte, debería ser más crítica. Dice Martín:

Martín. [...] Todo el tiempo te están mirando. Nunca dejan de mirarte. Te miran mientras dormís. Mientras te despertás. Mientras vas a mear. Mientras te lavás. Mientras comés. Mientras te entrenás. ¿Ves esa cámara?

S. No la había visto.

Martín. Todo el tiempo nos están mirando. Ahora también nos están mirando. (61)

Sergio Blanco ha construido a Martín como un sujeto representativo de la soledad y el vacío contemporáneos, pero hecho de símbolos que lo presentan como un sobreviviente, como si el parricidio fuera una especie de resistencia y Martín la representación del dolor que llega al borde y en el crimen se libera. Detrás de la figura de Martín, Blanco ha puesto a San Martín de Tours como la imagen que en el gesto lo representa. La leyenda cuenta que el obispo Martín, al encontrarse un día con un mendigo que temblaba de frío, corta su capa por la mitad; conserva una de las partes porque pertenece al ejército romano, y la otra se la da al mendigo para que se cubra. Para Blanco, en el gesto de cortar la capa hay “un reconocimiento del otro”, un “cuidar al otro” (2019). Al poner a Martín y al santo como las dos caras de un mismo cuerpo, Blanco sugiere distintas lecturas para el crimen.

Cuando S se encuentra por primera vez con Federico, le pregunta por qué le interesó el proyecto; Federico le responde que le intriga el tema del parricidio:

S. ¿Y qué es lo que te intriga?

Federico. No sé... El acto de matar a su propio padre. Es algo que me resulta como imposible de comprender, ¿no? No sé. Creo que yo nunca podría. Nunca podría hacerlo. ¿Y usted?

S. No. Creo que no. Tampoco. No podría.

Federico. Igual vio que nunca se sabe. Sentados así, tranquilos, es fácil decir que uno nunca mataría a su propio padre, pero después...

S. Después, ¿qué?

Federico. Y... Qué sé yo. Después uno nunca sabe lo que le puede pasar. Uno nunca sabe de lo que es capaz en algunas situaciones. De cómo puede reaccionar. (70)

Más adelante, Federico reflexiona sobre el mito de Edipo y dice: “No sé si es un verdadero parricida. Sí. Sí. Lo es. No es eso lo que quiero decir. Lo que quiero decir es que, en realidad, es algo así como un parricida sin saberlo. [...] Es como un parricida errado” (72). Esta actitud equivocada que Federico interpreta en Edipo hace guiños al lector respecto de cómo podría entenderse el proceder de Martín. Con distintos recursos se van dando indicios de que el crimen no fue premeditado, que respondería, por lo tanto, a lo que Federico ha interpretado como un error. Cuando S describe una fotografía de Martín con su padre dice que “En la foto los dos aparecen riendo. El padre y el hijo” (79). Agrega sobre la foto: “Cada vez que la veíamos juntos, de lo único que me hablaba era del recuerdo aún intacto de las gotas de agua que caían del pelo mojado de su padre sobre su piel caliente” (80).

En una escena posterior S le hace leer a Federico una parte del *Edipo* de Sófocles: “*Si me levanté contra mi padre, si lo maté, completamente ciego del acto que estaba cometiendo [...] ¿por qué entonces se me condena y castiga por un crimen que yo no quise?*” (97, cursivas del original).

Más adelante Martín comienza a hablar de que se enfermó de la cabeza, y aunque en ningún momento parece que intente justificar su crimen, da más elementos para que el lector llegue a una comprensión del personaje. A partir del hecho de que Martín es atendido por un psicólogo y de que tiene visiones, empieza a revelar más sobre la relación con su padre. Dice Martín: “uno se va poniendo medio idiota. Mi padre siempre me decía eso. [...] Que yo era un idiota” (85). S. describe la escena previa al crimen que leyó en el reporte de policía:

Fue un domingo. Cuando Martín llegó de madrugada, el padre estaba en la cocina. Se había levantado a tomar agua y cuando lo vio llegar, lo miró y supuestamente le habría dicho: ni siquiera sos capaz de traer un litro de leche. Martín le habría contestado algo y el padre aparentemente enseguida le habría dicho que era una puta. Y bueno, fue ahí que Martín habría agarrado un tenedor y le habría dado veintiún golpes. Incluso en el informe Martín dice que mientras le enterraba el tenedor, el padre le seguía diciendo ¿no ves?, ¿no ves que sos una puta incapaz de traer siquiera un litro de leche? (93).

“‘Mi padre a mí nunca me quiso. [Afirmar Martín] Yo tampoco nunca le hice la pregunta. Pero lo sé porque siempre me lo decía. Todo el tiempo.’ ‘¿Qué te decía?’’, le pregunta S. A lo que Martín responde: ‘Yo no te quiero. A vos no te quiero, me decía’. [...] ‘Disfrutaba pegándome. Le daba placer.’” (102-103)

Para apuntalar esta idea, la obra entra en diálogo con *Los hermanos Karamazov* de Dostoievsky: “¿Acaso mi padre me quería cuando me engendró? [...] *Ese hijo debería preguntar a su padre: ‘¿Por qué tengo que quererte? Demuéstrame que es un deber.’ [...] Determinados crímenes no pueden ser llamados parricidios. La muerte de determinados padres solo pueden calificarse de parricidio aquellas personas engeguencias por los prejuicios*” (126, cursivas del original).

Al final de la obra, S le regala a Martín una *tablet* en la que le deja composiciones musicales de distinta índole, que también aparecen en la puesta, así como distintas versiones de Edipo. En la última escena los personajes se despiden con un abrazo y mientras se aleja, S puede escuchar que Martín pone el Concierto para piano n° 21 de Mozart. Mientras lo escucha comienza a leer:

Ciudadanos de Tebas. Hijos míos. Descendencia nueva del antiguo Cadmo. ¿Por qué estáis en actitud de plegaria ante mí, coronados con ramos suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que, de

cantos, de súplicas y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, famoso entre todos, el llamado Edipo. (147)

Sergio Blanco, según José-Luis García Barrientos, es “uno de los cuatro o cinco dramaturgos mayores de la lengua española en la actualidad. Su obra es [...] de una hondura, un rigor, una intensidad y una inteligencia literalmente excepcionales en estos tiempos de ligerezas” (García Barrientos, 2013, 5). Obras de Sergio Blanco como *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de Narciso* o *Cuando pases sobre mi tumba*, dan cuenta de esta originalidad en el manejo de los recursos estético-teatrales a la que alude García Barrientos. En ellas sobresale el registro autobiográfico como uno de los hilos que las sostiene, no sólo desde lo temático, sino en la propia estructura y puesta en escena.

Señala Natalia Mirza Labraga que “lo autobiográfico del propio Blanco se entrecruza y entrama con la metarreflexión acerca de sus procesos creativos, con su conmoción y sus descubrimientos como dramaturgo y director. Es decir, es, sobre todo, su oficio y su forma de trabajo lo personal que se exhibe de Sergio” (2016, 39). Son estos los elementos que ubican el trabajo de Sergio Blanco en el espacio ambiguo de la autoficción, porque, a diferencia de la autobiografía, la autoficción no sólo se configura a partir de las referencias directas a la vida personal del autor, sino que, como género híbrido, juega con las posibilidades que ofrece y que le dan herramientas particulares cuando se trata, además, de textos dramáticos. A la autoficción no le interesa ser veraz, sino extenderse en el juego especular.

Blanco, en una entrevista con Marcelo Eduardo Soto Opazo, señala: “Mis trabajos pedagógicos, de talleres, seminarios o en las universidades, todos son un espacio de reflexión, un espacio de pensamiento, de

búsqueda muy fragmental que nutre y alimenta mucho mi trabajo de creación” (Soto Opazo, 2017, 2). Sobre la autoficción concretamente, agrega:

La autoficción busca apoyarse en la singularidad de cada persona. [...] Todo emprendimiento autoficcional, desde el momento que propone viajar hacia el pasado [...] está viajando hacia el lenguaje. [...] A mí la frontera es un tema que siempre me fascina y lo que es esa zona de lo liminal, lo que separa y de alguna manera también une. La frontera es un lugar que separa y que al mismo tiempo une dos cosas. Entonces la autoficción de por sí toca dos temas fronterizos. [...] el vínculo entre la realidad y la ficción [...] (y) el vínculo entre el yo y el otro. Estoy hablando de mí, en esta búsqueda humanista y casi universal de hablar de mí, hablo de ti. Entonces la autoficción es esencialmente un tema de fronteras, ya sea por lo verdadero y lo falso, ya sea por el yo o el otro. (Soto Opazo, 2 y ss.)⁷

La autoficción en escena agrega fronteras a las que ya señaló Blanco; la dicotomía de la realidad y la ficción no se limita en este caso al texto, sino que abarca el espacio escénico y el sitio que ocupa el espectador, en el borde de una temporalidad que habita en su presente y otra que se representa justo frente a su mirada. El personaje, por su parte, carga con un cuerpo escindido entre la corporeidad del actor y la máscara que porta. Es un cuerpo liminal en tanto proyecta el comienzo del cuerpo representado que, a su vez, se lanza en la búsqueda del otro fuera de escena. Este sistema de signos que se despliega sobre todo en la corporalidad y sus múltiples versiones de “un lenguaje inmediatamente perceptible” (Abirached, 2011, 71) permite, precisamente, llegar al otro.

⁷ Sergio Blanco ha dicho “yo definiendo la frontera. La frontera la celebro. Es la piel, permite el contacto”. En la frontera “algo se suspende. Algo deja de ser. Hay un no ser en la frontera” (2019).

“La identidad es un teatro”

En *Tebas Land* el tema que mueve los distintos puntos de la autoficción es el parricidio. Sin embargo, la organización de la forma tiene un sitio central: los diálogos, la caracterización de los personajes, la continua alusión a la problemática relación entre ficción y realidad, el tiempo y espacios emplazados, las repeticiones y reelaboraciones de una misma escena, todo se dirige a la forma híbrida, fronteriza, más que a lo propiamente dicho en la representación. En este sentido, el tema del parricidio sirve como anécdota de una obra que no hace un juicio moral sobre el crimen, sino que lo toma como detonante para reflexionar, al tiempo que muestra, las posibilidades estéticas en la representación de los personajes. Blanco dice que:

En la autoficción lo interesante es que uno se engaña a sí mismo con uno mismo, es cómo a la vida de todos los días la puedo poetizar y cambiar, de alguna manera por medio de la escritura me voy inventando. Me gusta trabajar conmigo y de alguna manera utilizar mi cuerpo para hablar del mundo a través de mí. La autoficción no es un encierro ególatra, es todo lo opuesto: es tratar de encontrar al otro y a los otros hablando de mí. Porque creo en la idea de que en el fondo los seres humanos somos todos extremadamente iguales: todos nacemos, todos sufrimos, todos somos felices, todos morimos. A todos nos pasan las mismas cosas. (Gago, 2018)

Una vez que Nietzsche desacreditó la mimesis aristotélica a fines del siglo XIX —a la par del surgimiento de filosofías que reflexionan sobre la fragmentación del tiempo, la inestabilidad de lo real, las dificultades de la comunicación entre sujetos y el inconsciente como desestabilizador del yo—, las relaciones entre los creadores y el actor del arte se modificaron. Se jugó con las interconexiones entre la teatralidad y

la realidad, entre personaje y persona, entre la representación y el público. La percepción, entonces, se transformó y buscó en otros sitios lo que antes creía estable. El personaje se volvió mudable, porque “si ‘yo es otro’, (según el psicoanálisis), resulta evidente que el personaje no podría decir sobre lo real y sobre sí mismo otra cosa que lo que extrae de la experiencia más íntima de su autor [...] es el testigo insólito e irremplazable, cada vez, de una ventura literalmente indecible” (Abirached, 2011, 171). Como señala Abirached, la identidad autor se fragmenta en las distintas posibilidades que la representación de cada personaje supone. En ellos, habita un fragmento que difracta esa desidentidad para mostrar y ocultar al mismo tiempo la desfiguración del autor. Dirige a los personajes desde su parte más profunda, pero lo hace a partir de un discurso indecible.

Martín es el preso que dentro de la ficción representa al personaje real, al que cometió el crimen real. Federico, por su parte, es el actor que en el escenario debe interpretar a Martín. El vínculo entre los dos personajes, que se representan el uno en el cruce con el otro frente a los ojos del espectador, es S, el autor, el único que puede deslizarse de un espacio a otro y convivir con ambos personajes. S es el narrador que da al público los antecedentes de la obra una vez iniciada la representación, y lo hace sobre una metateatralidad que subraya la hibridez entre un texto meramente narrativo, el discurso del autor frente al público, y los subsecuentes diálogos del registro dramático. El espacio, entonces, no solo pasa de la cancha de basquetbol al cuarto de ensayo de la obra, sino que incluye un tercer sitio que surge en los momentos en que S rompe la escena que transcurre, para voltear al espectador y dar una larga explicación que, en el gesto, incluye, por lo menos durante unos minutos, el espacio de la audiencia dentro del espacio de ficción, para transformarla a su vez en público ficcional.

Cuando comienza la obra, S se dirige al público en el papel del autor real de la obra: “¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá” (33). Ese “¿podemos empezar?” es la cuestión que abre la pieza y que no sólo funciona como pregunta retórica. Carga la paradoja de la posibilidad-imposibilidad de representar una verdad, la posibilidad de exhibir el crimen; S dice que deseaba “poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena. Para mí, esta presencia verdadera y real no es un detalle del proyecto, sino que es algo fundamental, ya que desde un inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación” (34). Es decir, lo que busca S es “extraer definitivamente al actor del campo de la representación, incorporándolo a un lenguaje global [...] se inventa con ello otra práctica del teatro, independiente de la literatura y que no busca ningún punto de referencia fuera de ella misma” (Abirached, 2011, 175). El autor quiere que el cuerpo de Martín funcione como signo que carga en sí mismo el parricidio. Visto así, la construcción del personaje autoficcional ofrece una mirada distinta, ya que a pesar de que la identidad sea parte del juego del género, ésta no alcanza a configurarse plenamente.

Lo que sucede con la autoficción como género literario es que provee de recursos que no tiene ni la autobiografía ni la ficción por sí misma. Los referentes extratextuales, que muestran al lector que el personaje del autor y el autor real parecen el mismo, están presentes en el drama, pero son pocos. En los diálogos con Martín, en los que supuestamente el autor está buscando datos para configurar el personaje del parricida, Martín se muestra como un explorador que quiere conocer a profundidad a S. Los referentes a la identidad del autor real, y el hecho de que se narren dentro de una ficción, son los que dan el carácter de

autoficción al drama de Blanco. Sin embargo, como adelantaba, las posibilidades de la autoficción no descansan solamente en esta cualidad híbrida, sino en lo que esta hibridez provoca en la forma y, particularmente en este caso, en los elementos dramáticos. Lo que se expone de un autor en un texto autoficcional, en general, corresponde al espacio de lo público, lo que puede encontrarse de él casi en cualquier entrevista o biografía; lo privado y su exploración no son aspectos que le interesa exhibir a Blanco, porque corresponden más bien al espacio de la autobiografía.

La autoficción —que es un género ambiguo y no firma ningún contrato, no sólo de verdad, sino de organización interna—, se concentra entonces más en la manera en que se dice, que en lo que dice. Blanco encuentra en ella un sitio de completa libertad para desarrollar una propuesta que experimente con los planos de realidad y ficción del texto autoficcional, en las distintas caras que, asimismo, le da lo dramático. Blanco muestra que no puede haber mejor objetivo al momento de elegir hacer una autoficción que el ejercicio de combinar, trasponer y yuxtaponer los distintos horizontes en los que se despliegan el espacio, el tiempo y los personajes dramáticos; como si la autoficción, más que un género, fuera un recurso retórico, es decir, una manera de hacer un discurso. Agregar su nombre propio al drama, le “permite teatralizar de manera escenográfica la compleja y contradictoria presencia/ausencia del yo postmoderno y trastocar las fronteras entre (géneros). Al mismo tiempo, puede mostrar de manera desdramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del yo” (Alberca, 2007, 250). De ahí que Grossman, referida anteriormente, diga que “la identidad es un teatro”, no la imagen en escena que carga el cuerpo, sino su movimiento, que la muestra disforme, proteica y continuamente transformada. Es pura imagen poética en escena; en el escenario de identidades intermitentes.

Teatro verbo

En *Tebas Land* la performatividad del personaje es la que sostiene la puesta; es en él en quien recaen los giros espaciales y temporales sin tener que salir de escena. La obra entra en lo que se ha denominado Teatro Verbo, es decir, una forma en la que “el aspecto predominante es la *discursividad*: el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza. [...] configuraciones discursivas que parecen corresponderse con las réplicas del diálogo teatral, con la forma del monólogo, o bien, con las didascalias o acotaciones” (Pérez Jiménez, 2017, 90). En *Tebas Land* la acción descansa en los diálogos de los tres personajes, pero además se compone de largas intervenciones de S, que en el texto se traducen en páginas enteras en las que se dirige al público/lector para dar a la audiencia antecedentes que ayuden a entender el cuadro en curso. Tiene escenas que comienzan con una explicación acerca de lo que originalmente sería la obra y cómo y por qué tuvo que modificarse. En otros momentos el personaje-autor se detiene a describir cómo va ideando la historia en el preciso instante en que la actúa. Explica sus notas y los dibujos que va imaginando sobre la puesta:

dice CÁMARA QUE FILMA PERMANENTEMENTE, CUERPO QUE SE CONTRACTURA EN LA PEQUEÑEZ DE UNA CELDA, CUERPO QUE ES OBSERVADO [...] Más abajo dice PARRICIDIO, dos puntos, ESTABLECER LÍNEAS DE LECTURA CON EDIPO REY, LOS HERMANOS KARAMASOV Y ALGUNOS TEXTOS DE FREUD. [...] Luego en la página siguiente aparece escrita una pregunta ¿CUÁNDO SE EMPIEZA A ESCRIBIR REALMENTE UN TEXTO? [...] esta otra [...] ¿CUÁNDO SE EMPIEZA A COMETER REALMENTE UN PARRICIDIO? (64)

En *Tebas Land* las acotaciones son largas narraciones que si bien tratan de agregar información a la obra (contar el mito de Edipo, describir el cuadro escénico, etcétera) también completan la historia con hechos

que suceden en un espacio y tiempo fuera de la escena —“Esa misma tarde durante el trayecto en tren que me llevaba al centro de la ciudad” (64)—, además de hilarse casi imperceptiblemente con la acción dramática. Después de un largo discurso, aparece de pronto Federico:

La dirección del Teatro organizó un casting de urgencia y fue en una de esas tantas pruebas que conocí a Fede, el actor que fue seleccionado y que esta noche va a representar a Martín. No sé. Quizá podemos contar nuestro primer encuentro. ¿Te parece?

Federico. Sí. Claro. (65)

Lo que el teatro verbo y este uso de la discursividad hacen con el personaje es condensarlo en su función verbal para cargar en sí mismo —en el mismo cuerpo y acción del personaje— los planos temporales y espaciales de la puesta. En los movimientos que señala el director, lleva al público a quedar suspendido en un tiempo y espacios fuera de la escena, para acto seguido entrar en diálogo con alguno de los otros dos personajes. En el cuerpo del actor que representa a Federico y a Martín, recae a su vez la posibilidad no solo de cambiar de personaje, sino de modificar asimismo el espacio y tiempos de la escena. Federico habita el cuarto de ensayos, mientras Martín está en la prisión. Pero el cuarto de ensayo *representa* esta prisión, la cancha de basquetbol; por lo tanto, el espacio cambia de espacio *real* de la ficción a espacio *representado* en la ficción, aunque en su materialidad parezca siempre el mismo.

Respecto del personaje teatral, Jean-Pierre Sarrazac se pregunta: “¿El personaje como fantasma? ¿El personaje como ficción parasitaria de un extremo a otro del proceso teatral? ¿El personaje como algo a liquidar, a erradicar? O bien, ¿el personaje como entidad —como potencia— que no terminaremos nunca de matar, como el dios de ciertos ateos?” (Sarrazac, 2006, 353). Sin embargo, piezas como *Tebas Land* dan cuenta de cómo el personaje puede deslizarse hacia otros espacios

dramáticos, cumplir nuevas funciones y seguir siendo el que carga con la acción escénica. Lacoue-Labarthe señala en el artículo de Sarrazac que mimesis ya no debería traducirse como imitar o representar, sino como “volver presente” (Sarrazac, 2006, 356). El cruce de planos que en *Tebas Land* resultan de la hibridez entre texto dramático y narrativo, por un lado, y ficción, metaficción y realidad por otro, toma dirección y sentido en los personajes. La autoficción, por su parte, al agregar el problema de la identidad a la representación dramática, da profundidad a los personajes que en un principio pudieran parecer planos. Se pone en escena el problema de la identidad, por un lado, en el diálogo de los personajes que continuamente están sembrando la duda de quién es el Martín del que provienen los detalles de su propia historia, y por otro, en el autor que hace pensar al espectador que representa al autor real del drama. Por todo esto, ese “volver presente” del que habla Sarrazac cobra un sentido particular en los personajes de *Tebas Land*, ya que la presencia que se invoca en el drama invade todos los tiempos y espacios escénicos —por medio de los personajes desdoblados y las identidades intra y extradiegéticas—, lo que hace que ese *aparecer* en representación del personaje se difracte ante el espectador: es testigo de las múltiples ausencias hechas presente.

Tebas Land muestra que el personaje contemporáneo se desarrolla mejor a partir de una suspensión de rasgos personales que se resuelve en funciones escénicas, es decir, en el desenvolvimiento del personaje para descifrar planos espacio-temporales y para crear identidades siempre borroneadas. El juego en este caso, al establecer recursos híbridos, es mantener todos los elementos dramáticos en una zona liminal que les permita relacionarse con distintas esferas. Así, el tema de las apariencias está presente a lo largo de todo el drama tanto en su contenido como en su organización formal. En relación con el “Teatro

Verbo”, Pérez Jiménez señala que “lo que verdaderamente resulta enfatizado, antes que el componente material de la palabra es su configuración retórica, esto es, su organización como un entramado que adquiere valor en sí mismo” (Pérez Jiménez, 2017, 90). En otras palabras, que lo performativo de la puesta queda determinado y dirigido por la situación enunciativa, por el discurso en acción. El actor, por lo tanto, carga la función de integrar los elementos escénicos: “Así, la categoría de la actuación llega a asimilarse, en el Teatro Verbo, al concepto de interpretación, es decir, de despliegue del discurso a través de un proceso protagonizado enteramente por el actor, al que compete la comunicación de la obra a través de la evidenciación predominante de la verbalidad” (Pérez Jiménez, 2017, 91). Lo que apuntala la autoficción especular de Colonna cuando señala que en la enunciación queda representada la ficcionalización del autor en una construcción en abismo.

El problema de la realidad, la ficción y la representación yace exhibido cuando —al mismo tiempo que se afirma con una serie de referencias extratextuales que S es la representación del autor real— se confunden la realidad y la ficción y, muchas veces, incluso, la representación parece a los personajes una mejor versión de los hechos. De ahí que Pérez Jiménez afirme que “el Teatro verbo constituye el ámbito preferente para el funcionamiento de la *referencialidad refleja* [...] a través de un personaje que se refiere a sí mismo. El yo imaginario se constituye, así, en centro del universo ficticio de la pieza, cuyo plano referencial se halla integrado por los elementos que, en la experiencia de la realidad objetiva, resultan equiparables a los que conforman dicho yo” (Pérez Jiménez, 2017, 97).

A manera de conclusión

Jean-Pierre Sarrazac señala que “la ecuación del personaje moderno podría formularse así: presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente” (Sarrazac, 2006, 356), lo que subraya no una pérdida en el personaje, sino la ganancia que se obtiene de la posición liminal a la que antes hemos aludido y en la que Blanco encuentra su sitio más productivo. Para Sarrazac “la ablación del carácter tiene que ver aquí con un desplazamiento”, un nuevo orden de los elementos teatrales y su función. Continúa el crítico:

Nos preguntamos si esa “nada” que no cesa de acorralar, incluso de devorar al personaje en las escrituras dramáticas a partir del cambio al siglo XX, no reenvía, más que a una pura y simple negación, a un devenir distinto del personaje. [...] a un retiro de sí en el que se trataría, no de despersonalizar, sino de impersonalizar al personaje [...] la no coincidencia consigo mismo del personaje del teatro moderno. Puesto que lo que el teatro hace hablar o, mejor, lo que da ver [...] es lo que normalmente se calla y permanece invisible. (Sarrazac, 2006, 365-366)

El personaje, entonces, no pierde sus rasgos, sino que los descarga de un sentido inmediato que los determine, y más bien le brindan la posibilidad de hacerse en la representación. Los personajes de *Tebas Land* juegan con esa libertad de emplazamientos que los hacen más anchos y plenos en escena. Su cuerpo se convierte en una especie de espacialidad flexible —*espacioso* más que espacial, según Nancy⁸— que les permite plegarse, expandirse y replegarse en el espacio de la representación que,

⁸ Jean-Luc Nancy señala que “Los cuerpos [...] son el espacio *abierto* [...] una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. [...] lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel” (Nancy, 2003, 15).

además, está determinado por la autoficción. En *El bramido de Düsseldorf*, Blanco abre con una *captatio* en la que uno de los personajes da la que considera su mejor definición de autoficción:

Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. Muy seguido, Sergio dice que la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí en donde hay un pacto de verdad, como es el caso de la autobiografía, en la autoficción hay un pacto de mentira. [...] En varias de sus conferencias en donde habla de la autoficción, muchas veces le escuché decir esto que creo que es algo que define a Sergio: “No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran.” (Blanco, 2018, 22)

Los planos en los que *Tebas Land* se mueve en este registro de la verdad y la mentira son muchos: los personajes, espacios y temporalidades se cruzan para ir soltando, en uno y otro, elementos que confunden al espectador, quien no sabe qué ficción es la “ficción verdadera” dentro de ese espacio de escenas que reverberan en otras y que se repiten de personaje a personaje.

Cuando Roland Barthes pasa de *Spectador* a vivir el *punctum*, señala: “yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1980, 52). En este sentido, la obra de Sergio Blanco “da a sentir” y nos lleva a reflexiones profundas sobre la naturaleza humana y el arte; porque además de permitir reconocer las injusticias y atrocidades del mundo contemporáneo, provee de múltiples planos de sentido que ponen en escena, en un mismo espacio, distintas imágenes de la desolación del sujeto y los diversos derroteros de la escritura.

Bibliografía

- Abirached, Robert. (2011) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Alberca, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Barthes, Roland. (2018) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- _____. (1980) *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- Blanco, Sergio. (2018) *Autoficciones*, Punta de Vista Editores, Madrid.
- _____. (2019, 25 de octubre) *Frontera entre realidad y ficción: de Tijuana a Van Eyck* [Conferencia], Teatro La Capilla, Coyoacán, México.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. (2014) “Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición retórica de la autoficción”, en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 25-44.
- Decock, Pablo. (2015) “El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 15-28.
- Foucault, Michel. (2013) “¿Qué es un autor?”, en *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona.
- Gago, Soledad. (2018, 21 de enero) “La sociedad no tiene que domesticar al artista. Entrevista con Sergio Blanco” [En línea]. *El País*. Recuperado 31 de octubre de 2019 de: <<<https://www.elpais.com.uy/domingo/la-sociedad-no-tiene-que-domesticar-al-artista>>>
- García Barrientos, José Luis. (2014) “Paradojas de la autoficción dramática”, en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 127-148.
- Labraga, Natalia Mirza. (2016) “Ficción y autoficción en *Tebas Land*, *Ostia* y *La ira de Narciso*”, *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, (122), 39-48.
- Nancy, Jean-Luc. (2003) *Corpus*, Arena Libros, Madrid.

- Pérez Jiménez, Manuel. (2017) “Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español”, en A. Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 81-100.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2006) El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 353-369.
- Soto Opazo, Marcelo Eduardo. (2017) “La autoficción y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible. Entrevista a Sergio Blanco”, *Argus-a*, VI (24), 1-13.