



## **Síntesi d'entrevistes a Sergio Blanco, ordenada per temes.**

### L'ESCRITURA

Siempre me resulta extremadamente doloroso escribir. No es algo que me produzca placer. Al contrario. Para mí la escritura es fruto de un profundo malestar. De gran soledad. Nace de esa necesidad de encontrar la lengua perdida. Escribo porque me siento solo. Porque estoy triste. Porque de golpe me entra miedo de morirme. De desaparecer. De desaparecer para siempre. Y entonces necesito sentarme a escribir para poder encontrar esa lengua primera, primaria, primitiva. Y luego también escribo para poder dejar una huella. Para dejar un rastro. Porque la idea de desaparecer me produce una gran angustia. Necesito poder dejar una herida en el papel. Otra vez aparece la noción quirúrgica. Pero es cierto. Por eso nunca me resulta agradable el acto de escribir. Pero además, escribir es un acto profundamente doloroso para el cuerpo: las manos se cansan, los ojos, la espalda, el cuello. Luego



de una sesión de ocho o nueve horas de escritura, el cuerpo queda absolutamente deshecho, dañado, demolido.

La escritura es siempre para mí un momento muy intenso pero no tanto afectivamente sino corporalmente. Es una experiencia creativa que la vivencio más desde el cuerpo que desde lo afectivo. Y ese momento no es para nada placentero sino todo lo contrario, es una experiencia muy dolorosa. Es un momento de gran soledad y encierro en donde, a medida que las horas van pasando y que la escritura va surgiendo, el malestar del cuerpo se hace cada vez más presente: los músculos se contraen, los nervios se crispan, la vista se cansa... Al final de una jornada de escritura, el cuerpo queda absolutamente rendido, agotado y sin fuerzas. Muy seguido mi cuerpo se enferma. Como si la escritura debilitara mi cuerpo. Como si lo volviera vulnerable. Siempre digo que escribo como una forma de afrontar la soledad y de ir a la búsqueda de alguien que no está conmigo. Y esa búsqueda —condenada casi siempre al fracaso— es la que muy seguido termina debilitando mi cuerpo. Para mí escribir es un momento de gran intensidad corporal: el verbo se hace carne en todo el sentido del



término. Es en este sentido que lo concibo como un acto casi extático.

Es cierto que me definen como francouruguayo porque tengo las dos nacionalidades, pero no me siento ni francés ni uruguayo. No adhiero a esa noción de pertenecer a un país o a una nación o a una cultura. Yo sólo sé que yo no soy yo, me gusta esa noción. Del rioplatense quizás lo que más tenga es lo turbio que tiene el Río de la Plata, es uno de los ríos más turbios dada la geología en la cual está y a mí esas aguas turbias me gustan mucho. Un agua cristalina no me resulta en lo más mínimo bella ni bonita, hay algo turbio e inquietante que tiene el Río de la Plata. Quizás en eso sí me siento rioplatense, mi escritura busca eso turbio, esa opacidad. A mí lo que me interesa del lenguaje no es volverlo transparente sino lo más opaco posible. Cuanto más ensancho el espesor de opacidad, a mi entender, más se puede dar ese salto poético, de que yo no pueda ver a través del lenguaje sino que me genera un momento de tensión. En eso me siento rioplatense.

Ser bilingüe para mí no es tener dos lenguas, sino que, más bien, es no tener ninguna lengua. Lo mismo me sucede con lo de ser binacional, que para mí no significa



tener dos nacionalidades, sino que significa no tener ninguna nacionalidad. Y eso está bueno, me da un grado de libertad que es extraordinario. No tener ni lengua ni nacionalidad es lo que me hace elegir la literatura como único territorio lingüístico en donde me interesa residir.

Ya no soy extranjero porque desde hace varios años soy francés. Eso implica que, como francés, lo que está pasando hoy en día con los extranjeros es algo que me llena de vergüenza. Nunca había sentido vergüenza de ser francés o de ser europeo. Hoy en día lo siento. Hoy en día tengo ganas de volver a ser extranjero. Lo que está haciendo Europa es algo aterrador. No está siendo capaz de *recibir*, de *acoger*. Este es el gran problema. Y lo más grave aún es que no está siendo capaz de recibir las personas que huyen de sus países por las políticas invasoras, colonialistas y bélicas que Europa lleva a cabo. Es algo repugnante. Europa es responsable de las peores invenciones ideológicas como el fascismo, el nazismo, el estalinismo, el ultra liberalismo. Europa sabe producir horrores. Y tiene que asumir su responsabilidad de una vez por todas, porque es innegable que actualmente está convirtiendo el Mediterráneo en un cementerio de negros y



árabes. No tenemos que olvidarnos que las cenizas de Auschwitz no están todavía apagadas del todo...

Usted me dice que yo soy profeta en mi tierra y también en Europa. Yo creo que no soy profeta en ningún lugar. El profeta es alguien que inspirado por Dios anuncia el futuro. Yo sería incapaz de anunciar nada. Yo solo soy alguien que me despierto todas las mañanas a las 5 de la mañana y escribo hasta las 12 del mediodía. La tarde las destino a mis clases y conferencias. Y el fin de la jornada lo consagro a leer. Me dedico el día entero a hacer las únicas dos cosas que sé hacer: escribir y leer. Tengo la suerte de vivir en uno de los barrios más hermosos de París, que es Montmartre, y dentro de ese barrio, vivo en la parte que, desde la Edad Media, siempre tuvo tradición de ser un barrio de segregados y marginales. Es el barrio en donde pasan muchas de las novelas de Émile Zola. Se trata de un barrio que siempre fue, y aún sigue siendo, el barrio de los agitadores, los indocumentados, las prostitutas, los atracadores, los fuera de la ley, los pequeños delincuentes, los traficantes, los activistas, etc., etc. Pero lo más hermoso que tiene mi barrio es la mezcla de culturas y orígenes, y por esto mismo lo elegí para vivir. Solo en mi barrio se



hablan más 55 lenguas y dialectos. Algo realmente extraordinario. Se trata de una verdadera Babel. Y esta vida parisina se alterna con muchos viajes al extranjero a donde me desplazo para dictar seminarios, dar conferencias o dirigir distintos espectáculos. Y estos desplazamientos los disfruto mucho porque el movimiento para mí es algo fundamental. No hay nada que me haga tanto bien como el desplazamiento: estar siempre en perpetuo cambio de lugar.

Cuando uno escribe el mayor compromiso es siempre con uno mismo. Y cuanto mayor es la crisis, entonces mayor tiene que ser el compromiso que uno establece consigo mismo. La mayor responsabilidad es la de uno con su cuerpo. En estos días me encuentro escribiendo un nuevo libro con sangre. Todas las mañanas diluyo sangre en polvo y trato de dar con la fluidez necesaria para que pueda circular por la pluma y poder escribir bien. Y ese es mi mayor compromiso en este momento: que la caligrafía sanguínea sea lo más hermosa posible. Cada mañana, cuando leo los diarios y veo el estado en el cual está el mundo, me digo a mí mismo: hoy tengo que tratar de escribir lo mejor posible...



Actualmente me encuentro escribiendo un nuevo texto que se llama *Cuando pases sobre mi tumba* y que es un texto que estoy escribiendo de forma manuscrita y con sangre. Todas las mañanas me despierto a las 4 de la mañana, dedico unos treinta minutos a preparar la tinta ya que tengo que diluir la sangre en polvo y cuidar bien las proporciones para que la sangre pueda fluir bien en la pluma, y una vez pronto todo, me siento a escribir durante sesiones de siete horas. Es un poco agotador, pero está siendo una experiencia muy intensa e interesante. Esta obra solo podía escribirla de esta manera. Los procedimientos de escritura tienen mucho que ver con lo que la obra cuenta y *Cuando pases sobre mi tumba* es un texto que habla de un escritor que prepara su eutanasia en una clínica de lujo en Ginebra al mismo tiempo que proyecta entregar su cadáver a un joven necrófilo de origen japonés que es especialista en caligrafía medieval. Son temas tan encarnados que solo podía escribirlos con sangre.

*Cuando pases sobre mi tumba* es una obra que escribí con sangre de toro en polvo que mandé a traer de España. Por un tema de temperaturas, me despertaba más temprano que lo usual, tuve que diluirla con un procedimiento y con



una velocidad especiales, además de tomar un curso de caligrafía con tres tipos de plumas porque la sangre se coagula rápido. Los cuadernos eran de Florencia y lleva un papel que abastecía a la familia de los Medici. Trabajé durante un mes, con la escritura a mano, cosa que nunca había hecho. Fue interesante porque hay que dedicarle un tiempo a cada palabra con su propia autonomía. A su vez, borrar no es suprimir sino enchastrar. Esto duele, significa manchar, hay una cicatriz que queda. Me sentía un pintor de óleos de mesas grandes y suelos protegidos. A las palabras las escribía la mano como en la gran filosofía, los grandes tratados científicos y las grandes cartas. Y así me sentía heredero de Montaigne, Donatello, Lope de Vega o Shakespeare.

Estoy escribiendo guiones para películas pornográficas. No se trata de películas eróticas sino de películas pornográficas. Me contactaron de una productora alemana muy importante para que les escribiera guiones y por supuesto que acepté. La pornografía es algo absolutamente político porque trabaja esencialmente con el cuerpo y no hay nada más político que el cuerpo. Es una experiencia fascinante y se aprende mucho. En un guión





pornográfico hay que aumentar al máximo los estímulos visuales y auditivos para despertar una reacción inmediata en el receptor. Es decir, teatro puro: crear estrategias de exhibición para que una asamblea de personas pueda encontrar placer ante lo que ve. Pero además la pornografía es algo completamente teatral, ya que también trabaja con la tergiversación corporal, es decir, un buen guión pornográfico tiene que convertir al actor en algo que no es: un objeto sexual.

Durante muchos años trabajé en París en una multinacional como Director de Recursos Humanos. Durante todo el día trabaja en un escritorio y de noche me dedicaba a escribir en mi escritorio. Eran dos mundos opuestos. Antagonistas. En esa época el mundo diurno era el mundo de la desensibilización y del embrutecimiento, y el mundo nocturno era el lugar en donde por medio de la escritura intentaba des-escribir ese mundo diurno. Era extraño: escribía para des-escribir. Hasta que, finalmente, un día decidí irme de la empresa para huir del mundo de los rendimientos y los despidos, de ese mundo que es una máquina para deshacer lo humano. Y entonces, del mundo de cifrar pasé al mundo de descifrar, es decir empecé a



dedicarme por entero a la escritura, a la dirección teatral y a mis clases. Desde ese entonces pude lograr vivir de mis textos, mis puestas, mis cursos y mis conferencias. Es un privilegio que tengo porque es algo que no le es dado a todo el mundo. Y soy muy consciente de que ese privilegio es fruto no solo del trabajo y el estudio sino también de haber contado con el apoyo de varias personas que he tenido la suerte de encontrar en mi vida.

En este momento tengo 20 obras en cartel. Mis producciones de *Tebas Land*, de *La ira de Narciso* y de *El bramido de Düsseldorf* están realizando muchas giras por América Latina y Europa. También estoy realizando *Ostia*, que es un texto que interpretamos con mi hermana Roxana Blanco. Mi instalación teatral *Susurrantes*, que es una intervención urbana que vengo realizando hace cuatro años en distintos países con intérpretes que susurran poemas en distintos puntos de una ciudad y haciendo uso de distintos dispositivos, se está llevando a cabo en distintas ciudades de España y de América Latina. Luego están las puestas de *Tebas Land* en Alemania, Madrid, Londres, Buenos Aires, Santiago de Chile, México, Río de Janeiro, Lima, Caracas, Roma y Tokio. Mi texto *Kassandra* se está



*Llegir el teatre*

CARTOGRAFÍA DE UNA  
DESAPARICIÓN  
de Sergio Blanco

realizando actualmente en España, Grecia, Cuba, Brasil, Paraguay y Colombia. Y para el 2019 se vienen muchos estrenos más.



## EL TEATRE

Lo que más me atrae de la dirección es el poder dar vida a un texto. El teatro escrito es algo muerto, es como un fósil, es un conjunto de información que está esperando que alguien venga a darle vida. La palabra teatral es una palabra que está buscando que alguien venga y le diga como a Lázaro: «Levántate y anda». Eso es lo que me gusta de la dirección teatral. Y lo más hermoso es que es un trabajo colectivo, en donde la producción de sentidos es entre todos. Dirigir es algo que me produce un enorme placer. Es un acto milagroso en donde de pronto eso que era un texto empieza a respirar y a cobrar vida.

No me interesan en lo más mínimo ni el cine ni la televisión. Nunca tuve tele, no sé lo que es. Y el cine creo que es un sistema de producción de imágenes completamente obsoleto. De hecho es por ello que la industria del cine está en un evidente declive. Las estadísticas actuales son muy reveladoras de este desmoronamiento planetario de la industria cinematográfica. Si bien el siglo XX fue el siglo del cine puesto que, como le decía recién, fue el siglo de la imagen, creo que sin embargo el siglo XXI será el siglo del teatro porque ahora es el tiempo de la mirada. Y mirada e



imagen no son lo mismo. No tienen nada que ver. Los únicos sistemas de percepción visuales que sobrevivirán son los orgánicos o los interactivos, y ninguno de los dos son compatibles con los sistemas de montaje y proyección que constituyen la base epistemológica del cine. Sin embargo los dos son compatibles con el teatro y su principio ontológico de la *convivio* a escala humana y sin intermediación tecnológica. Nos guste o no, esta es una realidad. La transformación del ojo no solo está condicionando la organización de nuestras sociedades sino también sus formas de producir discursos y relatos. Ir al cine hoy en día tiene algo de romántico, y en lo que me compete le huyo a toda forma de romanticismo porque soy excesivamente pasional y contemporáneo. Internet y las redes sociales son organizaciones rizomáticamente caóticas y anárquicas en donde se puede ser pasional y contemporáneo.

El teatro ya le ganó al cine, el cine fue un invento del siglo XX, que fue el siglo de la imagen, ahora estamos en el siglo de la mirada. El cine fue un producto que desarrollaron los totalitarismos, los dictadores siempre adoraron el cine. Stalin, Hitler, Franco, Mussolini, Fidel Castro, Hollywood



que también es una dictadura, son sistemas fascistoides de dominar el ojo en el siglo de la imagen. Kafka, que detestaba el cine, decía una cosa muy linda del cine: es el uniforme del ojo. El siglo XXI termina con todo esto, ahora es la mirada, estamos en estos circuitos de mirar y ser mirados todo el tiempo. Los sistemas endoscópicos, fibroscópicos, las fibras de satélites, los misiles suicidas, los sistemas GPS, no hay dispositivo que ahora no tenga una cámara... el cine ha muerto. Quedan algunos circuitos, pero es el siglo del teatro, del theatron, del mirador más que nunca. Le ganamos al cine, dentro de 20, 30 años ya está. Cada vez que se cierra un cine y se abre un parking me parece extraordinario, creo que es mucho mejor que acomodemos autos y resolvamos la circulación de las ciudades a que tengamos dispositivos fascistoides que no funcionan más, que se han terminado. Bienvenido el teatro, que es el mundo de la mirada por excelencia, nos miramos en vivo y en directo, yo creo que es muy alentador el panorama para el teatro. Es, por excelencia, el siglo del teatro. No esperemos multitudes, porque nunca tuvimos multitudes en los teatros, siempre fueron para pocos. Las multitudes iban al Coliseo, a ver a Boca, el teatro tiene algo de elitista que no está mal. Tiene que ser elitista pero para



todos, que todos puedan conocer, facilitar los circuitos, que esté al alcance de todo el mundo pero siempre somos pocos en el teatro. Las salas para 700, 800, 2.000 personas ya no funcionan, se desnaturaliza, se pierde una proporción humana, es otro código.

La mirada es algo que cambia permanente. Y nuestro arte teatral, desde el momento que es un arte de la mirada —no olvidemos que el término «teatro» viene del término «theatron», que en griego antiguo significa «mirador»—, no puede desatender este asunto. Siempre digo que es imperioso, cuando queremos escribir o dirigir teatro, lograr tomar la temperatura del ojo, es decir, saber qué está pasando con ese ojo que va a venir a vernos. A mi entender la mirada en este comienzo de siglo XXI se ha diversificado considerablemente en un mundo completamente panóptico. En las últimas tres décadas, el rápido perfeccionamiento tecnológico ha terminado por crear una mecánica perceptiva muy distinta a la que había hace un tiempo atrás. El individuo del siglo XXI ha pasado de un procedimiento de lectura lineal de la realidad, a un procedimiento de desciframiento totalmente fragmentario en donde su mirada se ha vuelto impaciente. Si bien



discrepo profundamente con el pensamiento de Hans-Thies Lehmann y su concepto de «Teatro Pos-dramático» —que considero absolutamente errado—, Lehmann describe toda esta evolución de la mirada utilizando una imagen muy clara: «el resultado final de toda esta evolución tecnológica que ha transformado el modo de captar el mundo, es que la humanidad asista al fin de la galaxia Gutenberg: la percepción lineal y sucesiva —cuyo arquetipo era la lectura del texto literario—, es remplazada por una percepción simultánea, fragmentaria y con perspectivas plurales». Creo que esto es muy acertado ya que, de la lectura en progresión consecutiva, hemos pasado a la actual percepción total, simultánea y fragmentaria, que se asemeja más a un desciframiento diversificado de imágenes que a una lectura textual de signos. Y ante estos cambios visuales y acústicos, no podemos estar indiferentes en un arte que consiste en mirar y oír. Siempre les insisto a mis estudiantes en que es necesario que seamos capaces de abrirnos a lo nuevo. Brecht decía: «lo nuevo siempre vale mejor que lo antiguo», y Meyerhold afirmaba: «en arte no hay técnicas prohibidas, solo existen técnicas mal utilizadas y a contratiempo». Cada día estoy más convencido de que es imperioso estar a la escucha de





los mecanismos estéticos que están operando en la sociedad híper-mediatizada para poder ser así permeables a nuestra contemporaneidad y a los cambios que en las últimas décadas han revolucionado la manera de aprehender auditiva y ocularmente el mundo. Hay que abrirse a estos nuevos lenguajes. Aglutinarnos en barricadas contra nuestro presente no tiene sentido.

Yo no sé si el teatro puede ser un instrumento para construir sociedades mejores. Tampoco sé si puede hacer mejores a las personas. Realmente no lo sé. Muy seguido creo que el arte no sirve para nada y que como decía Oscar Wilde es algo perfectamente inútil. Me gusta esta idea de la inutilidad. Esta idea de que es algo que no sirve para nada. ¿Para qué sirve un cuento de Borges o un poema de Rimbaud? ¿Para qué sirve Velázquez? ¿Para qué sirve Bach o David Bowie? ¿Para qué sirve una novela Philip Roth? Creo que su inutilidad es una de las cosas más valiosas que tiene el arte. Quizá pueda ayudarnos a soportar algunos aspectos difíciles de la existencia como el miedo a morirnos, el dolor de las despedidas, la angustia del abandono, el riesgo de la soledad... A veces pienso que, finalmente, es posible que el arte nos ayude a sentirnos



menos solos. Cuando vamos por ejemplo al teatro, por lo general estamos menos solos. Estamos acompañados. Y eso en los tiempos que corren ya es bastante, ¿no?

Lo que yo he sostenido en varias ocasiones, y que sigo sosteniendo, es que el arte es una pasión inútil como decía Oscar Wilde, y que es justamente esa inutilidad la que lo hace grandioso, hermoso y esencial. Para mí el teatro es el espejo oscuro en donde venimos a mirarnos, pero no con un fin preciso sino por el puro placer de contemplarnos. Y de esa contemplación pueden surgir reflexiones, sin lugar a dudas, pero no estrategias para cambiar el mundo, ya que esto último sería no solo pretencioso sino ridículo. Para cambiar el mundo se necesita recurrir a la moral y si hay algo que es a/moral por excelencia, es el arte.

Venimos al teatro para que nos mientan, sabemos que hay un pacto de ficción: el espectador va a creer en una mentira, que sabe que no es verdad, y que va a jugar a que cree que es verdad. La definición más linda de teatro, para mí, no la da Aristóteles, ni Meyerhold, ni Artaud, ni Stanislavski, ni Brecht, para mí la da Borges en «Everything and nothing», donde cuenta la vida de Shakespeare y en un momento dice, cito: «en Londres encontró la profesión a



la que estaba predestinado, la del actor, que, en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro». Y ahí Borges está planteando el ADN del teatro, un dispositivo en el que todos jugamos a ser otros, los actores y los espectadores, ese mecanismo de la denegación lo hace imprescindible para la condición humana, hace que lo necesitemos como algo vital. Necesitamos construirnos desde las ficciones.

Me defino como contemporáneo porque lo que me interesa es abordar el presente y su complejidad. Me arriesgo en cada una de las propuestas que llevo adelante, es decir, las zonas de confort no me interesan.

El teatro es la búsqueda de esa *carne* en la que el texto se va a encarnar; ese procedimiento mediante el cual aparece sobre todo el cuerpo del actor. Ante el concepto de encarnación me encuentro vinculado por un lado tal vez a mi formación religiosa en la infancia, y por otro, a la visión que del teatro tiene Occidente, tan relacionada con el cristianismo, aquello de San Juan «en el principio era el Verbo».



## LA AUTOFICCIÓN

[*Tebas Land*] no es en lo más mínimo autobiográfica, ni un biodrama, ni una autobiografía: es un personaje, un dramaturgo, que encuentra a este parricida en esa cancha, en esa prisión, para poder escribir su libro. Y me interesaba mostrar los mecanismos de construcción de un texto: la obra trata sobre cuándo se comienza a cometer un parricidio, y cuándo se comienza a escribir un texto. Me interesaba escribir sobre la escritura: cómo operan todos los estímulos que recibe un dramaturgo, la realidad, lo real, el otro, y cómo eso se va transformando en escritura.

Todo lo que hacemos tiene mucho de personal. Creamos —al menos yo— desde las vísceras, desde un vivo, desde un dolor o un desgarró, desde una euforia o una felicidad. Uno mismo es siempre el primer material de trabajo de exploración. Uno mismo es siempre su principal punto de partida. Luego, cuando uno empieza a trabajar, todo se empieza a ficcionalizar. La propia escritura, las palabras, la lengua, va ficcionalizando todo. Y entonces a medida que vamos creando nos vamos re-creando, nos vamos re-inventando. Todo lo que está en *Tebas Land* parte de un trabajo sobre mi propia historia pero todo está



ficcionalizado: a medida que voy escribiendo me voy re-escribiendo, y por lo tanto me voy inventando. Poco a poco ese que en un comienzo era yo se va transformando en un nuevo ser ficticio. Esto es lo que me hace afirmar que el arte, al intentar reproducir el mundo, finalmente lo termina creando. De esto también habla *Tebas Land*.

En estos últimos años mi escritura ha ido evolucionando hacia la autoficción. Este género que es narrativo y que desde hace algún tiempo estoy intentando de importar hacia el teatro. *Tebas Land* es, por ejemplo, una autoficción, es decir, una pieza que mezcla elementos de mi vida —algunas experiencias vividas por mí—, con relatos ficticios —algunas experiencias inventadas por mí. Este género de autoficción se refiere a una forma que asocia elementos autobiográficos con elementos ficcionales. Es lo opuesto de una autobiografía, ya que el emprendimiento autobiográfico exige un *pacto de verdad* (lo que cuento debe ser verdadero), mientras que el emprendimiento autoficcional exige lo que yo llamo un *pacto de mentira*: lo que cuento no tiene que ser verdadero sino todo lo contrario, tiene que ser una ficción. De alguna manera la autoficción parte de un vivido, pero lo poetiza, lo



fabrica, lo ficcionaliza. Todo relato autoficcional será finalmente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción. Siempre insisto en que la escritura —la puesta en relato— aleja por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca, pero para alterarlo. Toda escritura es un acto de alteración de la realidad por la simple razón que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman. Autoficcionalarse es como travestirse: desordenar las huellas de un vivido. No es por azar que mi primera autoficción, *Kassandra*, cuente la historia de un personaje travesti que es aquel ser que de alguna manera decide intervenir sobre su cuerpo ficcionando así su relato. La autoficción invita a un acto de poetización de sí para que suceda el milagro de la conversión. Se podría decir que la escritura siempre va a correr todo un poco de lugar: «es como si fuera lo mismo, pero sin ser lo mismo», sostiene el personaje de Martín en otra de mis autoficciones, *Tebas Land*. Esto es lo que me permite sostener que la autoficción es infiel al documento vivido, es decir que los mecanismos de poetización se tienen que encargar de desprender el relato de la realidad. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera. Quizás es por esto que es algo que, al mismo tiempo que

está de moda, también está condenado. De alguna manera, la autoficción es poder ser infiel a uno mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo. Y esto es lo que hace que finalmente todo lo que escribo sobre mi vida termine siempre siendo mentira: a medida que la escritura va surgiendo la verdad va siendo proscrita.

En efecto el género de «autoficción» se usa mucho en la narrativa, pero muy poco o casi nada en el teatro. Yo he empezado a utilizarlo hace algunos años porque sentí que la autoficción, en su afán de mezclar elementos de la vida personal con relatos ficticios, es un género que problematiza el vínculo entre de lo verdadero y lo falso. Y esto último es algo sumamente interesante no solo en términos literarios sino también en términos artísticos y sobre todo teatrales: ¿qué es verdad y qué no lo es? La autoficción juega todo el tiempo con los límites y las fronteras entre la verdad y la mentira. Y esto me sirve entonces para pensar el teatro como un espacio en donde no siempre hay una distinción clara entre lo real y lo irreal. Hamlet se preguntaba *¿ser o no ser?*, y la autoficción propone que es posible *ser y no ser* al mismo tiempo, ya que los relatos son el cruce de lo vivido y lo inventado.

No sé si trata de una necesidad. Se trata más bien de unas ganas: las ganas de partir de un vivido, pero para volverlo ficción. El objetivo de la autoficción es partir de uno mismo a la primera persona, es decir, partir de una experiencia personal —dolor profundo o felicidad suprema—, pero para ficcionalizarse. En este sentido la autoficción es lo opuesto de la autobiografía, ya que en esta última existe un *pacto de verdad* mientras que en la autoficción existe lo que yo designo un *pacto de mentira*: lo que cuento no tiene que ser verdadero sino todo lo contrario, tiene que ser una ficción. La autoficción parte de un vivido, pero lo poetiza, lo fabrica, lo cambia, lo transforma. La autoficción, si bien parte de la realidad, la va a travestir. Y es por esto mismo que uno no se desnuda tanto sino todo lo opuesto: uno más bien se disfraza. La autoficción parte de lo real, pero para alejarse. Le da cita, pero para ahuyentarlo.

Sí, tiene una cualidad: el autor mezcla las cartas, se parte desde un acontecimiento real, una desgracia terrible, una situación suprema y acá reside la diferencia con el biodrama: la autoficción reivindica el cambio de datos a partir del uso de los mecanismos de poetización: donde más se desprende de lo documental, más triunfa. Aparece





a fines de la década del 70 y el escritor francés Serge Doubrovsky acuña el término. Rimbaud, Flaubert, San Agustín quien inventa el pronombre 'yo' para hablar durante páginas y páginas, Montaigne, Rosseau y hasta Sócrates con el «conócete a ti mismo» ya la practicaban.

Claro, en un sentido ortodoxo es así. Al contarte lo que hice ayer, mi elección del tiempo verbal ya condiciona el relato, pero ojo que en la autoficción se dan una serie de pactos. En la autobiografía hay un pacto de verdad con el lector, acá hay un pacto de mentira: te convoco para revelarte verdades, sabiendo que voy a mentirte como nadie.

La autoficción no es un encierro ególatra, se comienza en uno pero el destino es buscar a otros, como sucede en el teatro, donde la producción de sentido es colectiva. En una puesta se dirige desde la mirada, se establece un vínculo de confianza y los actores trabajan, se produce un juego de seducción interesante: querés averiguar acerca de la veracidad de tal hecho pero no tanto, las pistas están presentes, al mismo tiempo que son veladas.

Empecé a trabajar la Autoficción hace unos cinco años. Mi primer texto autoficcional es *Tebas Land*. Lo que me

interesa de la Autoficción es que se trata justamente de la asociación de relatos verdaderos con relatos ficticios en donde, por oposición a la autobiografía en donde hay un pacto de verdad, en toda Autoficción habrá siempre un pacto de mentira. Y esto es fascinante ya que, de alguna manera, la Autoficción lo que busca es mentir la verdad. Esto último es la esencia misma de cualquier emprendimiento artístico que siempre problematiza el vínculo entre lo verdadero y lo falso: ¿qué es verdad y qué no lo es? Con respecto a todo esto, Harold Pinter dice algo notable: «No hay distinción firme entre lo real y lo irreal; ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente o verdadera o falsa, sino que puede ser ambas: verdadera y falsa». Y luego, el otro aspecto que me interesa de la Autoficción es que, si bien toda escritura autoficcional siempre parte de un yo, de un vivido a la primera persona —de una experiencia personal—, siempre va a partir de ese yo, pero para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro. De alguna manera, la Autoficción siempre va a proponer ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad. Uno parte de uno mismo como materia prima de trabajo pero para poder alcanzar al otro.



La autoficción es uno corrido de lugar, poetizado. Uno se traviste en la autoficción, es uno sin ser uno. Aunque históricamente existió la autoficción, quien acuña el término en la década del 70 es el escritor francés Serge Doubrovsky. Y le llama autoficción como un juego de palabras porque él dice que va a escribir sobre su vida mientras va manejando su auto, cuando vuelve de su análisis. Y dice que se va a llamar «mi autoficción». Pero la autoficción existió siempre. Y está la frase maravillosa de (Arthur) Rimbaud: «yo es otro». La autoficción triunfa cuanto más ficcionaliza y poetiza. La autoficción es correr todo de lugar. Hay una carta muy linda que le escribe (Gustave) Flaubert a un amigo cuando muere su padre en la que le dice que de todo este dolor vas a poder hacer algo. La autoficción tiene mucho de eso, de partir de zonas de un dolor supremo... Estoy pensando también en Hervé Guibert en *Al amigo que no me salvó la vida*, cuando él dice que tenía que aparecer la desgracia (el sida) para que surgiera el libro. De un trauma llegar a una trama. Yo diría que eso es la autoficción.

La más bella definición del teatro no la da ni Aristóteles ni (Konstantin) Stalnavski ni (Tadeusz) Kantor ni (Antonin)



Artaud ni (Bertolt) Brecht. La da Borges en «Everything and nothing», cuando cuenta en dos páginas la vida de Shakespeare. Y dice: llegó a Londres y eligió el oficio del actor, que es aquel que juega a ser otro ante un concurso de personas que también juegan a tomarlo por ese otro. Todos jugamos en el teatro; el espectador también está participando, es un agente activo. La autoficción es lo contrario del narcisismo. Y Narciso —según la versión de Pausanias— tenía una hermana gemela que se le parece mucho y que las ninfas le matan. Cuando él va a verse al río, lo que cree que está viendo es el rostro de su hermana muerta. Eso cambia el mito y lo vuelve más complejo; en la búsqueda de él está buscando a ese otro, esa alteridad. Como dice Walt Whitman: «todo lo que diga de mí lo digo de ti porque todos mis átomos también son tus átomos». La autoficción busca al otro. No es la autocontemplación de un Narciso que se mira en las aguas putrefactas por el placer de mirarse a sí mismo; es todo lo opuesto, es trabajar conmigo como una forma de buscar al otro.