



**JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (CSIC, Madrid),
«Autoficción y teatro: Tebas Land de Sergio Blanco».
Ponència plenària convidada al IX Col·loqui
Internacional de Teatre «Llenguatges escènics en el
nou mil·lenni». Universitat de la República,
Montevideo, 2013 (16 d'octubre).**

1

Hay que empezar por reconocer el carácter excéntrico de esta reflexión. Porque si algo está claro en un terreno tan pantanoso y resbaladizo como el de la autoficción es que se trata de un género, o mejor, de un subgénero —característica y casi estoy por decir, tirando piedras contra mi propio tejado, exclusivamente— narrativo. ¿Entonces a qué viene hablar de autoficción y teatro?

El intento es, visto así, de la máxima gravedad y parece a priori rozar el desatino. Recordemos que en la *Poética* Aristóteles distingue dos y solo dos *modos* de imitación: narrar lo imitado o bien presentar a los imitados como operantes y actuantes (1448a19-24). Todo el campo de la poesía, que es el de la creación, el de la representación de

mundos imaginarios, o sea, el de la ficción, se reparte así entre estas dos parcelas contrapuestas, la narración y la actuación.

Yo vengo sosteniendo con tanta osadía como razón que la teoría, o sea, la «visión» aristotélica de los modos es tan perspicaz que sigue vigente —y sin variación— hasta hoy, casi dos milenios y medio después; que sigue habiendo dos y solo dos modos de construir ficciones y que son los mismos que distinguió Aristóteles y que yo reformulo así: el narrativo es el modo *mediato* y el dramático o teatral es el modo *in-mediato*. En la narración el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara), mientras que en la actuación *se presenta* (en presencia y en presente) ante los ojos del espectador, sin mediación alguna. La distinción es nítida. Lo inmediato es lo contrario de lo mediado y viceversa. Dejemos esta idea, por sumaria y axiomáticamente que haya tenido que expresarla, como fundamento de la aporía o la imposibilidad de un teatro autobiográfico¹ o, si se quiere, de un teatro auto-lo-que-sea.

¹ V. García Barrientos, 2009. «Así, el actor en el escenario es, por naturaleza,

Apuntada la dificultad, en rigor insalvable, detengámonos a la misma velocidad de vértigo en lo que, al contrario, acerca —y más de lo previsible— el drama a la autoficción, hasta el punto de convertir a esta en una salida (aunque sea por la tangente) a la aporía del drama autobiográfico y, todavía más sorprendentemente, de convertir el drama en un espejo óptimo para que la autoficción estudie su propia ambigüedad entre lo factual y lo ficcional.

autobiográfico, puesto que se “ofrece en espectáculo”, habla en presente y vive ante nosotros. Compromete siempre su persona, dado que escribe, en sentido estricto, con su cuerpo sobre sí mismo. Pero, desde luego, así que abre la boca, corre el riesgo de hablar y no de él mismo y de su situación actual de actor frente a nosotros, corre el riesgo de asumir un papel. Así —y ésta es la paradoja del actor—, a partir del momento en que parece estar ahí, presente y real, también asume un papel de personaje, lo cual le impide en contrapartida ofrecer un testimonio autobiográfico. O, en cualquier caso, esta comunicación autobiográfica siempre será sospechosa porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales. [...] El actor autobiográfico no es únicamente un “corazón desnudo”; también es un narrador, un “arreglista”, un embellecedor, un mostrador y un exhibicionista que trabaja su materia como el escultor trabaja el barro o el escritor las palabras. [...] Paradójicamente, el hecho de tener en el escenario la verdadera persona del actor hace que el proceso de autobiografía, de desnudamiento, sea sospechoso y artificial o, al menos, inverosímil» (Pavis, 1996: 438).

Y es que, paradójicamente, no hay arte representativo (ni la literatura ni el cine) con una mayor carga de realidad que el teatro. Pues lo que lo distingue de cualquier otro espectáculo de actuación es la convención comunicativa que lo constituye y que definió Borges de forma lapidaria al escribir: «La profesión de actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle» (en Stornini, 1986: 14). Y este doble pacto teatral, la *simulación* del actor y la *denegación* del público, implica el desdoblamiento de todos los elementos constitutivos del teatro: como el actor se desdobra en personaje,² el espacio, el tiempo y el público reales de la representación se desdoblan en *otros* espacio, tiempo y público representados o ficticios. Esta duplicidad es irreductible en el teatro y puede enseñar a la autoficción que se puede ser verdadero e imaginario al mismo tiempo. El teatro lo es siempre, sin excepción y por más que les pese a los posdramáticos.³

² Esto no es muy exacto o por lo menos coherente con la terminología de mi sistema teórico, la «dramatología», que define el personaje dramático como la suma de las dos caras, de la persona real del actor y la persona ficticia del «papel» que interpreta o encarna (v. García Barrientos, 2012: 182-186). Cedo a la imprecisión en aras de un entendimiento general más inmediato, que no requiera explicación previa.

³ «De hecho, el testimonio de vida, narrado frente a las cámaras de televisión

Bastará con dejar sentadas estas dos ideas claras y ciertamente fundamentales sobre el teatro: su carácter inmediato como modo representativo opuesto a la narración y su desdoblamiento en el eje realidad/ficción, consecuencia de la convención que lo constituye (v. García Barrientos, 2004 y 1991: 64-75).

En cuanto a la autoficción, tras remitir a una reciente antología de reflexiones teóricas sobre ella (Casas, comp., 2012), bastará hacer dos puntualizaciones. La primera es que asumo para el género la definición de Jacques Lecarne (1994: 227), que sintetizo así: *relato en que autor, narrador y protagonista coinciden, y que se declara una novela*.⁴ La prefiero por práctica, por realista, por sencilla. Pero no se

en un espacio considerado periodístico, resulta más creíble que si esa misma historia es relatada por la misma persona desde un escenario a los espectadores presentes. Asimismo, es más fácil considerar auténtica la autobiografía contada por un individuo ajeno a la práctica escénica que la narrada por un actor o actriz, siempre asociado a la impostura que supone representar personajes teatrales. Sobre la escena, todo es (o parece) ficción» (Trastoy, 2002: 160).

⁴ Literalmente: «L'autofiction est d'abord un dispositif très simple : soit un récit dont l'auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman.»

me escapa que es contradictoria, como todas y como (porque) lo es el propio género.

Lo que abre de par en par la puerta a nuestro propósito es la segunda puntualización: que para trasladar al teatro el concepto de autoficción es preciso tomarlo en su acepción más amplia, incluso si nos conduce a «una suerte de cajón de sastre», en palabras de Ana Casas (2012: 10), de la que tomo la expresión de los límites de esta ampliación del concepto: 1º) la «presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra» y 2º) la «conjunción de elementos factuales y ficcionales» (11). Se trata, pues, de una reformulación bastante laxa y por ende ambigua de los pactos de identidad y de referencialidad de Lejeune (1975).

En cuanto al primero, la identidad se afloja en «proyección» del autor en la diégesis, y no necesariamente siendo el protagonista, como exige la definición estricta, sino también como otro personaje e incluso como una figura autorial que irrumpe mediante digresiones, comentarios o procedimientos como la metalepsis o el engaste (*mise en abyme*), y hasta si la identidad entre autor y personaje no es explícita sino solo sugerida, como en Proust. En cuanto al segundo pacto, la manga ancha llega hasta a acoger

relatos con estatuto inequívocamente novelesco o ficticio, con ruptura incluso de la verosimilitud realista, como «El Aleph» de Borges o *La Divina Comedia* de Dante. Lo decisivo es la admisión de la posibilidad, en rigor contradictoria, de una autoficción «en tercera persona». Pues resuelve de un plumazo el problema insoluble de conjugar autorrepresentación e inmediatez en el teatro.

Como precipitado cierre de esta breve introducción teórica, adelanto las conclusiones de una reflexión más detenida, que no cabe aquí. La categoría de autoficción resuelve la aporía del teatro autobiográfico y abre un punto de vista fecundo y novedoso a los estudios teatrales para abordar un amplio corpus de obras y espectáculos autorrepresentativos en mayor o menor grado, en particular de obras sin duda emparentadas con las autoficciones (narrativas) de última hora, como la que abordamos a continuación.

2

Y sin más, obviando también cualquier atisbo de transición de lo general a lo particular, indagemos en una obra que

roza la perfección dramática, *Tebas Land* de Sergio Blanco (2013), hasta donde el espacio disponible permita, con la hipótesis de que se trata de una de las realizaciones más acabadas de autoficción dramática contemporánea.

Por sabido que pueda resultar, me importa decir antes que considero a Sergio Blanco uno de los cuatro o cinco dramaturgos mayores de la lengua española en la actualidad. Su obra es —al menos desde *Slaughter*— de una hondura, un rigor, una intensidad y una inteligencia literalmente excepcionales en estos tiempos de ligerezas. Conozco de primera mano el tamaño de su formación intelectual y artística, su curiosidad insaciable y su capacidad prodigiosa de trabajo y actividad; todo ello, a años luz por encima de la media. Pero ni siquiera la suma de lo dicho basta para explicar el acierto y la grandeza de sus obras. Sergio Blanco es tan original y tan moderno (de verdad) que parece antiguo (de los de verdad). ¿Cabe elogio mayor?

Tebas Land es un pozo sin fondo para ahondar en el concepto de autoficción dramática. Presidida por el mito (y el complejo) de Edipo, tanto en el plano argumental como en el reflexivo, que se entrecruzan, tiene tal implicación

psicoanalítica, que con razón fue invitado Blanco, para que hablara sobre su obra, a pronunciar la conferencia de clausura del Congreso Internacional de Psicoanálisis celebrado en Montevideo en agosto del 2012. Su ponencia se tituló «Tebas Land: El parricidio como reconocimiento de un fragmento amoroso». Porque de eso nada menos trata la obra. Y el Psicoanálisis está en la base misma de la autoficción o en su origen, con Doubrovsky (1980), a quien debe el acta de bautismo o la partida de nacimiento (1977).

«Toda la pieza transcurre durante nuestros días en un escenario de ensayo que representa a su vez la cancha de básquetbol de una prisión» (p. 51) entre tres personajes: «S, dramaturgo, treinta y nueve años», «Martín Santos, parricida, veintiún años» y «Federico, actor de teatro, veintiún años» (p. 50). Asistimos en el doble espacio al doble diálogo entre el muchacho preso que mató a su padre (Martín) y S, el dramaturgo que escribe y dirige una obra sobre el parricidio basada en su caso, por una parte, en la cárcel; y por otra, en la sala de ensayo (que es el mismo espacio desdoblado), entre S y el actor (Fede) que interpreta en el teatro al parricida. Otra regla del juego, tal como la enuncia la acotación, es que Martín y Fede,

personajes dobles o duplicados y no solo en edad, «si bien son dos personajes distintos, deberán sin embargo ser representados durante toda la pieza por un solo y mismo actor» (p. 50). Quizás no solo por eso, S se opone siempre a que los otros dos personajes puedan entrar en contacto directo, sin pasar por él, que es el mediador absoluto entre ambos y también entre todo y el público. Se trata, pues, de una proyección autorial sobre la diégesis dramática de las que autoriza la autoficción, y de las más poderosas. Y, aunque en segundo plano, también de algunos rasgos claramente biográficos de Blanco, lo que intensifica el carácter autorrepresentativo de la pieza.

A la vez que el desarrollo argumental, magistralmente dosificado y lleno de interés, la obra «va proponiendo una relectura de los grandes textos que han abordado el tema del parricidio, desde *Edipo Rey* hasta *Los hermanos Karamazov* pasando por Kafka y los escritos de Freud», en palabras del autor.⁵ Duplicidad también entre acción y reflexión. Lo mismo que entre narración escénica (pues fundamentalmente S pero también a veces Fede cuentan

⁵ Dossier de prensa: texto de presentación del proyecto. Para profundizar en los significados de la pieza, véase Burgueño, 2013 y, en la línea psicoanalítica ya apuntada, Labraga de Mirza, 2013.



dirigiéndose directamente al público) y estricta representación dramática. Multiplicación de planos en todos los órdenes, incluido el de la proyección de imágenes de distinta procedencia: de las cámaras de seguridad de la cancha carcelaria, del ordenador de S (como el famoso cabezazo de Zidane o las fotos, impresionantes, del expediente judicial) o, como última vuelta de tuerca, de las cámaras que deben grabar cada una de las representaciones —también aquella a la que asistimos— y a través de las cuales podrá ser Martín espectador de las funciones desde la cárcel.

Pero es la promiscuidad entre realidad y ficción el recurso central, permanente, aunque sabiamente armonizado a lo largo de la pieza. Y no recurriendo directamente a la vía performática, más tosca en mi opinión, sino a la multiplicación de niveles dramáticos «hacia dentro», que toca la médula misma del teatro (de su convención representativa), o sea, al metateatro. Es cierto que en la posmodernidad se ha abusado de él. Pero cuando se utiliza con el rigor y la inteligencia de Blanco y sus intérpretes parece recién inventado, rebosante de fuerza y de verdad, como si Pirandello (y otros) no hubiera(n) existido. En

cuanto a la metalepsis, que no es más que la violación (artística) de la implacable lógica de los niveles de ficción o de realidad, basta pensar en las diferentes ocasiones en que las conversaciones «meta» entre S y Fede vienen a «corregir» los encuentros «reales» entre S y Martín. Por ejemplo, sobre el rosario (de jazmín, de rosas y luego de jazmín otra vez) o sobre el deseo de visitar la tumba del padre, primero especulado en los ensayos y más tarde «asumido» por Martín. La ficción influyendo en la realidad. El teatro corrigiendo a la vida.

En cuanto a la cuestión de la identidad, el juego no puede ser más endiablado. Para que no se me acuse de llevar el agua a mi molino, lo describo con palabras de Georgina Torello:⁶ «El monólogo inicial coloca al espectador ante un

⁶ «Theater's Land: *Tebas Land*, escrita y dirigida por Sergio Blanco», crítica para *La Diaria*, que no consigo localizar. Cito por copia del original proporcionada por el autor. En cuanto al «juego onomástico», presenta similitudes notables con el que estudia Champeau (2000: 272 y ss.) a propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías: «Este término [“convivencia”] es, en efecto, portador de todas las formas de dispersión y de concentración que caracterizan conjuntamente al autor en el texto y las prácticas de escritura: confusión entre el texto y lo que está fuera del texto, multiplicidad de “yoes” enunciativos y de nombres del “yo”, convergencia del “yo” autobiográfico y de los “ellos” biográficos, desdoblamiento del nombre del autor, “convivencia” en y por la conversación, “convivencia” de diferentes tiempos, del ser y del no-ser,

juego autobiográfico que se expande por todo el texto con diferentes modalidades: Saffores, se establece, será llamado S siguiendo a los personajes de Kafka y es una S que funciona con referencias múltiples: es un poco el mismo “S”ergio (Blanco), un poco “S”igmund (Freud) y un poco “S”ófocles y, seguramente, un poco el mismo “S”affores». Altas dosis de autorreferencialidad, entonces, y otras tantas de metateatralidad».

Yo diría que S es un mucho, más que un poco, Sergio Blanco. Además de la edad exacta, comparte con él no solo la condición autorial de dramaturgo y director, que es lo decisivo, sino también muchos rasgos particulares de su personalidad. Respecto a lo primero, pensemos en la posibilidad —siempre abierta— de que Sergio representara (realmente) el papel de S...⁷ Y en el plano ficticio, en el

de la escritura y de la reescritura» (p. 281).

⁷ Posibilidad en la que pensó el mismo Blanco, si es sincero cuando afirma: «Esta mañana decido que yo mismo voy a estar presente en el escenario. [...] Le cuento que se trata de dar un paso más hacia el principio de performance que propondrá la ejecución del parricidio. Un paso más hacia la des-figuración de la noción de personaje y el fortalecimiento de la persona. Un paso más hacia la desintegración de la escena ficticia para establecer un espacio real. Un paso más que me confirmará la imposibilidad de representar el parricidio» («*Tebas Land*: El parricidio como reconocimiento de un fragmento amoroso.

momento en que S le explica a Martín que le han pedido los derechos de la obra para hacerla en Europa, dirigida por otro e interpretando su papel de S un (otro) actor. En cuanto a lo segundo, sale a relucir en el texto, primero la condición común de profesor universitario, otras como quizás el poco interés, conocimiento y práctica deportivos, también pequeños detalles, verdaderos «efectos de realidad», como que su padre fuera alguna vez jugador de básquetbol, etc.; pero sobre todo, curiosamente concentrados en la última escena del cuarto cuarto, la condición más peculiar de residir en París y la muy relevante relación (poética y psicoanalítica) entre las dos lenguas, la materna (el español) y la «paterna» (el francés); así como la más íntima dimensión de los gustos sexuales o eróticos de ambos, esos que Martín declara sin problemas y S se resiste a admitir... Lo mismo que Sergio Blanco se empeña desesperadamente en negar que haya nada de él en S. Para mí, es la prueba definitiva de lo contrario. Esa actitud es lo que más comparten, precisamente. Él será, como le gusta decir, *Kassandra* (Blanco, 2011) y no S, si quiere. Pero S es una proyección suya inequívoca y poderosísima. Lo quiera o no; le guste o no.

Apuntes de Sergio Blanco», ponencia citada, copia del autor, p. 2).

Ciertamente es apenas el comienzo de lo que se puede decir sobre la autoficción en *Tebas Land*. Pero no quisiera concluir sin ofrecer al menos esta breve muestra textual en la que se tematiza el desdoblamiento teatral, cuando S tiene que explicar a Martín en qué consiste que Fede lo interprete, haga de él, una vez que las autoridades han denegado el permiso para que fuera el propio Martín quien representara en el teatro su peripecia «real»:

S. A ver... Voy a tratar de explicártelo. 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 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. (p. 73)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles: *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

Blanco, Sergio (2011): *Kassandra* [2008]. Atenas, Aroyaepa. También en: www.dramaturgiauruguay.gub.uy

Blanco, Sergio (2013): *Tebas Land*. París, Skené.

Burgueño, María Esther (2013): «Un territorio más allá de la ley», en Blanco 2013, pp. 9-26.

Casas, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.), pp. 9-42.

Casas, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

Champeau, Geneviève (2000): «El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías» (trad. Ana Casas), en Ana Casas (comp.) 2012, pp. 261-281.

Doubrovky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.

Doubrovky, Serge (1980):

«Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis» (trad. David Roas),
en Ana Casas (comp.) 2012, pp. 45-64.

García Barrientos (1991): *Drama y tiempo: Dramatología I*.
Madrid, CSIC.

García Barrientos (2004): «Teatro y narrativa», *Arbor*,
CLXXVII, 699-700, pp. 509-524.

García Barrientos (2009): «(Im)posibilidades del drama
autobiográfico (*El álbum familiar y Nunca estuviste tan
adorable*)», en *En torno a la convención y a la novedad*,
Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires, Galerna, pp. 93-
104).

García Barrientos (2012): *Cómo se comenta una obra de
teatro: Ensayo de método*, nueva ed. corregida y
aumentada, México, Toma Ediciones/Paso de Gato.

Labraga de Mirza, Marta (2013): «En un borde de abismo»,
en Blanco 2013, pp. 27-41.

Lecarne, Jacques (1994): «L'autofiction; un mauvais
genre?», en Serge Doubrovsky, Jacques Lecarne y



Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions et Cie* (nº monográfico), *Ritm*, 6, pp. 227-249.

Lejeune, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil.

Pavis, Patrice (1996): «Teatro autobiográfico», nueva ed. revisada y ampliada, trad. Jaume Melendres. Barcelona, Paidós, 1998, s.v., pp. 437-439.

Stornini, Carlos R. (1986): *El diccionario de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.

Trastoy, Beatriz (2002): *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.