



**JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (CSIC), «Autoficción dramática de Sergio Blanco», próleg a *La ira de Narciso* de Sergio Blanco. Artezblai, 2016.**

El prólogo, como el aperitivo, debe abrir las ganas de leer o comer. Pero nunca saciarlas. Fracasa del todo si disuade de proseguir con la obra o la comida, por el motivo que sea. Y ninguno tan torpe como matar el interés por decir más de la cuenta. El arte del prólogo es el de la alusión con elisión. El de crear expectación o sembrar interrogantes. El mismo del erotismo con su delicado juego de mostrar y ocultar (siempre más de lo que se enseña). Su ley no es otra que la ley del deseo.

Este en particular tiene que reprimir un ansia de exhaustividad que es fruto del cúmulo de recursos exhibidos y velados por el texto al que sirve. Hay en *La ira de Narciso* tal despliegue de técnicas, más dramáticas que narrativas, que un teórico como yo se las ve y se las desea para renunciar a cazarlas y analizarlas todas. A algo así como destripar el juguete para entender y mostrar cómo funciona. Tarea a cuyo éxito puede aspirar un estudio, no un prólogo que respete su carácter propedéutico y ancilar.

Puede que situarla en el contexto de las anteriores del autor, ya que es la última estrenada hasta ahora, sea una forma de iluminar la obra sin desvelarla en demasía. Aunque tal rodeo no nos eximirá de tener que adentrarnos al final en el terreno minado de un texto, endiabrado mecanismo de relojería o encaje de bolillos, del que será difícil decir algo sin desactivar sus efectos o sin hacer que salte por los aires el interés.

Sergio Blanco es uno de los grandes dramaturgos vivos. Y no solo de nuestra lengua. En sus tres últimas obras, preludiadas por otra, ha llevado a cabo una auténtica investigación artística en torno a la autoficción teatral, una posibilidad problemática que ha acertado a resolver con profundidad, brillantez y originalidad incomparables. *La ira de Narciso* (2014) es, hasta el momento, la culminación de ese proceso que abre como una puerta —con una cara dentro y otra fuera— *Kassandra* (2008) y continúan la espléndida *Tebas Land* (2012), autoficción ya plena, y la sorprendente *Ostia* (2013), que le da una vuelta de tuerca al procedimiento. Varias más le da todavía el texto que aquí se edita. Cuesta creer que se pueda ir más lejos.

Si en la narrativa, que es su patria, la autoficción es una especie de deconstrucción de la autobiografía, con la intención de desacreditarla y suplantarla, en el teatro es la solución de una aporía insalvable, la de la autobiografía teatral, imposible en rigor. Porque el teatro es incompatible con lo «auto» y con lo «factual». Es impermeable a la primera persona por su carácter de representación *inmediata* y es irreductible a la *mera* realidad, se pongan como se pongan los posdramáticos. Porque el teatro es siempre ficción; aunque no solo ficción. El desdoblamiento realidad/ficción es en él constitutivo. El teatro y su doble. No hay teatro sin realidad, pero tampoco hay teatro con solo realidad. Al subir a un escenario cualquier realidad real se dobla en otra ficticia. A la fuerza, por definición, y afortunadamente. Por eso el teatro resulta ser un juego más sofisticado que la lucha de gladiadores. Pues bien, la autoficción relaja esas dos condiciones constitutivas de la autobiografía: abre la puerta a la ficción y a la tercera persona. De forma que el teatro, aunque no sin problemas, puede ser autoficticio, ya que no autobiográfico. Blanco sabe bien todo esto, sigue la buena dirección y acierta.

¿Y cual es la buena dirección? No la de simplificar sino la de complicar el juego. No la de reducir el esencial desdoblamiento teatral sino, al contrario, la de reduplicarlo hasta el mareo que hace borrosos los límites —lógicamente nítidos— entre los niveles de realidad y ficción. No la de lo performático, aunque pueda jugarse a simularlo, sino la de la reinención de una especie de pirandellismo de larga y alta prosapia, anterior (Cervantes, Shakespeare) y posterior (Blanco), cuyo efecto encuentra en el Borges de «Magias parciales del *Quijote*» una expresión feliz: «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». Se trata, en fin, de buscar la realidad, no fuera del teatro, sino adentrándose más y más en él. No huyendo de la ficción, sino abismándose en ella.

*Kassandra* es un unipersonal, como *La ira de Narciso*; el monólogo del desdichado personaje del ciclo troyano, fundido sin ninguna justificación con —encarnado *en*— un travesti de hoy no menos desgraciado aunque muy

divertido, que se expresa en el inglés macarrónico de los que no saben inglés y que entiende todo el mundo. Si puede considerarse un drama autoficcional es en un sentido todavía demasiado general, más cercano al de la célebre afirmación apócrifa de Flaubert «Madame Bovary, c'est moi» que al que adquiere en las últimas piezas de Blanco. Aunque, como él mismo ha señalado, no sean pocos ni leves los atributos que comparte con su criatura, en la que se siente especialmente reflejado, sobre todo por la condición de emigrantes y su sombra de soledad radical, «por el hecho de tener que aprender una lengua extranjera» y por quedar presos de un doble movimiento, la ida y el regreso, Argos y Troya, París y Montevideo, la lengua *paterna* y la materna. No hace falta decir que las diferencias, que saltan a la vista, son tantas y tan graves como las coincidencias. En este y en todos los casos.

*Tebas Land* supone el paso decisivo —no el que lleva más lejos— de Sergio Blanco hacia su autoficción. No solo por el contenido de verdad sino también por el despliegue de recursos formales de la máxima eficacia. Aunque la inusitada sabiduría dramática que ostenta no basta para explicar la rotundidad del acierto sin apelar a la inspiración

o el estado de gracia. Es una pieza redonda, que roza la perfección. El protagonista, aunque quizás no el personaje más lucido ni simpático, se denomina «S», que es la inicial de Sergio, pero también la de Saffores, el actor que lo interpreta en la puesta del estreno, dirigida por Blanco; amén de la de Sófocles, cuyo Edipo es el palimpsesto de la pieza, y la de Sigmund Freud, que es el otro padrino de este drama sobre el parricidio. Lo decisivo es que «S» es un dramaturgo y director, como Blanco, y, como él, el de la obra que estamos viendo o leyendo, que pone en escena precisamente el proceso de escritura y montaje de la misma.

Que «S» comparta un cúmulo de coincidencias biográficas con el autor (residencia en París, ser profesor amén de dramaturgo y director, el francés como lengua *paterna*, un padre que fue baloncestista, sexualidad, pudor, etc.) y que en la puesta el autor-director lo cargue de objetos realmente suyos como el reloj o el cuaderno de notas, no siendo irrelevante desde luego, es quizás lo de menos. Dicho de otra forma, ¿ganaría la pieza en autoficcionalidad si el personaje de «S» fuera interpretado por Sergio Blanco? No lo creo. Seguramente resultaría, al contrario,

menos convincente. Pues sospecho que Sergio Blanco no es mejor actor que Gustavo Saffores. Y de eso se trata, de actuar, no de ser. Porque estamos en el teatro, y en el teatro al cuadrado. Este personaje central se relaciona con el público (dramatizado, o sea, asumiendo un papel) y con otros dos personajes, Martín, el parricida, y Federico, el actor que debe representarlo en el teatro. O con un personaje doble, pues ambos deben ser interpretados «necesariamente» por el mismo actor. También en *La ira de Narciso* encontraremos dos personajes y un solo actor que los represente, homónimo en este caso de uno de ellos. Como personaje doble es en otro sentido Cassandra, hombre y mujer a la vez, arcaica y posmoderna al mismo tiempo.

*Ostia* da un descarado paso adelante en la plasmación autoficticia de Blanco. Dos son ahora los personajes, «El hermano» y «La hermana», pero en la instrucción inicial se establece: «El texto deberá ser leído y en ningún momento podrá ser actuado. Las únicas personas que podrán leer *Ostia* serán la actriz Roxana Blanco y el dramaturgo Sergio Blanco.» La última afirmación, en un estilo categórico muy del gusto del autor, ya ha sido desatendida, parcialmente,



al menos una vez: la lectura en el Círculo de Bellas Arte de Madrid (2015) por Sergio Blanco y la actriz Paloma Zavala, que no es, como sí lo es la gran actriz uruguaya Roxana Blanco, su hermana de verdad. De nuevo, me parece que lo importante no es que la obra sea leída por ellos mismos, aunque eso le añade interés, sino el hecho de que uno y otra son, al modo de la ficción pero con base en la realidad, los dos personajes de la obra, que el texto denomina «El hermano» y «La hermana», pero que igual podría llamar «Sergio Blanco» y «Roxana Blanco». Con la misma exactitud, pero sin duda con menos claridad. Y de eso se trata en todos los casos, de oscurecer las líneas, difuminar los perfiles o disolver los límites. De *confundir* en la dirección que señalan las palabras de Borges.

*La ira de Narciso* vuelve a ser, como *Kassandra*, un monólogo, o mejor, un unipersonal, lo que en principio favorece e intensifica la condición autoficticia. Y más si, como ocurre, ese actor, del que hablaré después, interpreta casi todo el tiempo a Sergio Blanco. Que comparece por primera vez aquí con su propio nombre, aunque, como no podría ser de otra manera, convertido en personaje y por tanto ficcionalizado en mayor o menor grado. Puedo dar fe



de que en un grado considerablemente alto; pero con un abultado poso de realidad. Porque soy testigo de los hechos que hay en la base de la fábula: un congreso en la Universidad de Ljubljana, en el que participé. Y porque creo conocer algo a Sergio, al que tengo por amigo. Condición, por cierto, que me impone ser pródigo en la crítica y avaro en el elogio.

La fábula presenta, como una cebolla, varias capas muy imbricadas entre sí de las que seguramente las más gruesas sean estas tres: 1ª) La semana que pasa «Sergio Blanco» en Ljubljana para asistir a un congreso en el que dicta una conferencia sobre el mito de Narciso —conferencia a cuyo contenido tendremos acceso en la representación, incluso de forma literal—, que proporciona los escenarios y tiempos de la acción y el ambiente marcadamente reflexivo o *intelectual*. 2ª) La investigación de unas misteriosas manchas que descubre el protagonista en la habitación de su hotel y que ocupa el centro de la intriga de la pieza, en los dos sentidos de intriga, y es el mecanismo que impulsa la acción y el deseo de saber, el eje en el que se disponen los sucesivos descubrimientos y sorpresas y que encaja a la perfección en el modelo

*policiaco*. 3ª) La serie de repetidos e insaciables encuentros sexuales que mantiene «Sergio Blanco» con un joven esloveno, Igor, que rebosa misterio y poder de seducción, pero sin rebasar nunca la esfera del sexo puro y duro; capa que roza lo *pornográfico*. Vale por una clase magistral de dramaturgia (o narraturgia) presenciar las progresivas convergencias e interferencias de estas tres capas a lo largo de una pieza que bien podríamos calificar de *thriller* porno intelectual.

La carga de realidad se concentra, quiero creer, en la primera capa que hemos llamado intelectual y que permite rastrear en condiciones de laboratorio el mecanismo que estira los hechos acaecidos hacia la orilla de lo imaginario o ficticio. Puede que sea la hipérbole la figura dominante en esa traslación de la realidad literal a la figurada. Aunque la exageración forma parte del carácter personal de Sergio Blanco hasta tal punto que es legítimo dudar de que resulte más relevante en su aplicación artística, si que nos aleja de la realidad de los hechos o que nos sumerge quizás en la realidad profunda del sujeto. El congreso se celebró efectivamente en Ljubljana y en su universidad, pero no se parece casi nada al que pone en escena *La ira de Narciso*.



Empezando por el tamaño, la pieza lo magnifica hasta lo inverosímil multiplicando por más de veinte el número de asistentes a la conferencia y por más de cinco el de idiomas de los que se ofrece traducción simultánea, por ejemplo. Pero el desvío mayor consiste en una auténtica inversión de lo que fue realmente el congreso: compacto, cordialísimo, con relaciones de amistad (previa o sobrevenida) entre la mayoría de los participantes y con una organización y una acogida locales impecables en eficiencia y calidez.

Enseguida entendemos por qué aparece en la obra vuelto del revés: Blanco se sirve de él para hacer una crítica —no sé si fundada— de la intelectualidad europea, banal, hipócrita, interesada y no comprometida: «En eso se había transformado el medio intelectual y universitario europeo. En eso había terminado la herencia de Erasmo y Dante: comer dátiles con roquefort mientras el Mediterráneo se transformaba en un inmenso cementerio de negros y árabes» (9). Buen ejemplo de hipérbole, a mi juicio, en la que consueñan los dos acentos del autor, el latinoamericano y el parisino. En cuanto a los otros dos estratos, a la trama policial la supongo inventada del todo



(excepto la mancha de sangre, si acaso), y no solo en su desenlace, lo que resulta obvio; y en la trama sexual, que tal vez tenga algún correlato en la realidad —pero ojalá que solo placentero—, se puede observar quizás como en ninguna otra el procedimiento apenas esbozado: por la hipérbole a la ficción.

Seguramente los recursos hiperbólicos están también presentes, de diferentes formas, en todas las piezas del ciclo. Lo cierto es que las cuatro cuentan con rasgos comunes más que abundantes. En el centro de todas encontramos el sexo, y el sexo homoerótico masculino, completamente *normalizado* por cierto, y la prostitución en particular, con la que al parecer ha trabajado en varios proyectos Sergio Blanco en la realidad. La pulsión sexual ocupa el primer plano tanto de *Kassandra* como de *La ira de Narciso*, y quizás un segundo en *Tebas Land* y en *Ostia*. *Éros y thánatos*, la muerte es tan omnipresente como el sexo. Preside las cuatro piezas un cuerpo muerto, un cadáver, y un cadáver asesinado. En *Ostia* ese cuerpo está siempre en escena, cubierto por hojas de periódico, entre los dos escritorios de la lectura, y es al mismo tiempo el cadáver de Pasolini y el de los *desaparecidos* en el Río de

la Plata. En *Tebas Land* es el cuerpo acribillado de la víctima del parricidio, el padre de Martín, y, amén de que el diálogo gire obsesivamente sobre él, se hace visible mediante la proyección de las espeluznantes fotografías del expediente del crimen. En *Kassandra* es el propio cuerpo de la heroína en su inexplicable dualidad el cadáver que abraza la obra, desde el mítico crimen del pasado hasta el inminente accidente cuando la acción concluye. Pero en ninguna de las piezas es más sorprendente la presencia imposible del cuerpo asesinado, suspendido también entre dos tiempos, el pasado del relato y el presente de la actuación, que en *La ira de Narciso*.

Curioso y muy sintomático de la meticulosidad con la que el autor anuda los lazos entre estas tres o cuatro obras es el caso de la música. Pues todas ellas, por así decir, tienen una banda sonora. En *Ostia* queda inscrita en la didascalia inicial: «Cada tanto se oirá el *Magnificat* de Claudio Monteverdi y el tema *Torna da me* de Raffaella Carrà. Al final se oirá el tema *Everybody's changing* de Keane». El mismo esquema tripartito rige ya la banda sonora de *Tebas Land*, que adquiere una importante función dramática: Mozart y su *Concierto para piano nº 21 en do mayor*, que

representa el mundo de «S»; *Amada amante* de Roberto Carlos, el mundo de Martín; y U2 con Bono cantando *With or without you*, el mundo de Federico. Se trata, pues, de tres registros o tres temperaturas acústicas: lo culto, lo popular y lo pop. Curiosamente, quizás como indicio de su carácter prologal, *Kassandra* solo tiene música de ABBA: para ella no existe ni lo culto ni lo pop; solo lo popular. En *La ira de Narciso*, como en las otras dos autoficciones plenas, se repite el mismo esquema: las *Suites para violonchelo* de Bach son el tema culto repetido (en 7, 20, 28, 40 y Epílogo) y asociado al personaje «Sergio Blanco», que lo escucha en sus auriculares; el popular es ahora la canción de Dyango *Corazón mágico*, que se canta en la obra (23); y del registro pop solo hay en el texto una simple mención a David Bowie, pero en la puesta en escena del autor-director suena al final su tema *I'm deranged*.

La relación de rasgos temáticos y formales compartidos por las cuatro piezas sería interminable. Recordaré solo, a título de ejemplo, el peso de los padres sobre los personajes centrales, aplastante en *Kassandra* y *Tebas Land* (no solo sobre Martín, también sobre «S»), más leve pero muy relevante en *Ostia* y en *La ira de Narciso* (con la



extraña comparecencia de la Madre enferma por Skype), de una parte; y de otra, la pasmosa naturalidad con que se inserta en el universo dramático ese componente culturalista que, entre un sinfín de ejemplos, delata la música clásica empleada, de lo más refinada, y que en manos menos hábiles resultaría un lastre asfixiante y postizo. Basta pensar en Cassandra contando la guerra de Troya en su peculiar lenguaje y desde su absoluta marginalidad, o en Martín, más marginal aún, social, cultural e intelectualmente, escuchando el concierto de Mozart, interesándose por Freud, por *Edipo rey*, etc., o, aunque de forma más incierta, en Igor asistiendo a la conferencia de «Sergio Blanco» y haciendo la pregunta decisiva. No se le puede negar a Sergio Blanco una habilidad singular para hacer que la irrupción de la alta cultura en sus universos dramáticos resulte convincente del todo, más allá de la verosimilitud y sin caer en la pedantería.

Todavía más pasmosa resulta la ilusión de naturalidad si la confrontamos con el carácter artificial en extremo de la composición, con el minucioso y deliberado control de cada palabra, de cada recurso por parte de un dramaturgo

exageradamente consciente, o sea, inteligente, que no deja un solo cabo suelto. Aunque quizás sea mayor aún en *La ira de Narciso* la invisibilidad del artificio, puede servir de paradigma *Kassandra*, un monólogo que da la sensación de ser improvisado cada noche por su intérprete, y que está al contrario pautado en el texto hasta el último detalle. ¿Y qué decir del tema de la mirada, que se teoriza en *La ira de Narciso* (de eso trata la conferencia), pero que inunda todas las demás obras? Tal vez en relación a la mirada pueda hablarse también de un cierto narcisismo común a todo el ciclo. Narcisista es *Kassandra*, lo mismo que «S» (pero también Federico y Martín), que «El hermano» (y «La hermana») y sobre todo, como cabía esperar, que el «Sergio Blanco» de *La ira de Narciso*, como, en menor medida, «Gabriel Calderón» y seguramente Igor («Era evidente que le gustaba mostrarse. Ser visto. Era hermoso y lo sabía. Lo sabía mejor que nadie», 18). Nuestra pieza permite observar con más claridad que ninguna algo común a todas. Que el narcisismo no es solo del protagonista o los personajes, sino también de la obra misma. Que no para de mirarse en el espejo.



El lector debe estar advertido de las trampas que le esperan en cada vuelta del texto. No para evitarlas, sino para caer en ellas con el placer añadido de la lucidez. Por ejemplo, se le aclara directamente «antes de empezar» en voz de «Sergio Blanco»: «Esto no es un monólogo. No es un unipersonal. No es un soliloquio. Es un relato» (1). Pero es todo eso, excepto un soliloquio, puesto que tales palabras —y otras, en realidad todas— están expresamente dirigidas al público (y vicariamente al lector). En escena hay un único actor que habla de principio a fin, luego es un unipersonal. Su discurso tiene como interlocutor al público, que no replica nunca, luego es un monólogo. Y es sin duda un relato. Esto es lo evidente, y abre de par en par la puerta a la autoficción. Lo que parece que se quiere velar es lo otro, el carácter dramático del monólogo, el unipersonal o la pieza de teatro que es también o ante todo. Altamente narrativo, sí, pero teatro. Hay aquí un actor que se desdobra en personaje(s) en un lugar y un tiempo compartidos con un público, los tres a su vez desdoblados, reales y ficticios al mismo tiempo. Eso y no otra cosa es el teatro.

El espacio representado es único, tal como indica la acotación inicial y única de la obra: «Toda la pieza transcurre en la habitación 288 del City River Hotel que se encuentra en la ciudad de Liubliana». No cabe ninguna duda al respecto. Pero la acotación sigue diciendo a renglón seguido: «O quizá transcurra en los bosques de álamos de Tívoli. O quizás en algún otro lugar». Así que no solo el narrador personal no es aquí digno de confianza, sino tampoco esa instancia impersonal equivalente a la objetividad que podríamos llamar figuradamente «dramaturgo». Ni siquiera de esa única acotación podemos fiarnos. Porque los bosques de Tívoli y otros lugares son escenarios del relato, pero no de la narración, es decir, de la actuación narrativa, que se hace siempre desde la habitación del hotel. Por cierto, ¿qué sentido tendría una acotación como la citada si se tratara en verdad de un mero relato?

Pero el indicio más nítido de la oposición entre los dos modos de la ficción está en el tiempo. El pasado es el tiempo narrativo y el presente el tiempo dramático. Si se mira con atención, se verá que en muchas ocasiones irrumpe ese presente impropio del relato y delator del

drama. «El cuarto era este que está aquí. Este mismo» (1). «Y fue lo que hice. Lo que estoy haciendo ahora. Encendí la cámara y empecé a mostrarle las manchas» (19). «La mancha quedó allí. / Ahí» (26). Pero el colmo del descaro en la irrupción del presente teatral en el relato puede que sea este: «Y ahí se me vino a la cabeza una canción de Dyango [...] Y bueno... Quisiera cantársela porque tiene mucho que ver con todo esto. / Música, por favor. / Es una canción que se la quiero dedicar por supuesto a todos ustedes, pero en particular a Gabriel Calderón. Gabriel, en donde quieras que estés...» (23). ¡Y es el propio Gabriel quien la canta, y quien dice todo esto, haciendo de «Sergio»!

Otro síntoma de la intensa actualización dramática del relato continuado que es el texto, pero que se presenta dividido (¿por qué?) en 40 secuencias (¿escenas?) numeradas, un «Prólogo» y un «Epílogo», es el aplastante predominio del «relato de palabras» sobre el «relato de sucesos», en términos de Gérard Genette, y por tanto del ritmo de «escena» dialogada sobre el de «resumen» propiamente narrativo, en los mismos términos. Los personajes dramáticos, que los hay, no hacen más que

hablar, o casi. Pero es que los personajes del relato hablan también más que hacen. Y, todavía más, la palabra de los personajes narrativos se integra casi siempre en el relato en estilo directo. Y, lo que es el colmo, hay veces, y no son pocas, en que se llega al grado de inmediatez enunciativa genuinamente dramática que podríamos llamar «estilo directo libre», o sea, sin régimen. Por ejemplo, en el dictado de la parte final de la conferencia (31), en las conversaciones monologales por Skype con la Madre (10, 27), pero especialmente en la conversación telefónica entre «Sergio Blanco» y «Gabriel Calderón» en la escena 22. Porque se trata de los dos personajes que tienen voz propia, que hablan por sí mismos en la representación, es decir, que se pueden llamar sin ningún reparo «dramáticos». Y estos hablan siempre, por definición, en estilo directo libre. Pero aquí son a la vez narrados y narradores, son parte del relato y de la narración. No hace falta decir que en todos los casos, no solo en este, se vuelve a producir la (con) fusión de pasado y presente.

Lo mismo ocurre con la apelación al público, que define la totalidad del monólogo, de principio a fin, pero que se manifiesta expresamente en ocasiones con formas

sorprendentes. Por ejemplo, esta: «Bien, ahora quisiera pedirles algo especial. Yo no soy actor. La única vez que actué fue con mi hermana en *Ostia*. Yo soy dramaturgo y director. Lo mío es la escritura y la dirección. Pero esta noche me encantaría poder interpretar para ustedes el personaje de Zdenko, el director del hotel. ¿Sí? Bien» (25). El fragmento es un bombón hermenéutico. Pero me limito a apostillar, pasando por alto el efecto de realidad de la mención a *Ostia* y a su hermana, que el personaje narrador ha venido haciendo hasta aquí lo mismo, interpretarlos, con otros muchos personajes, sobre todo con Igor, sin pedir permiso al público. Público, por cierto, dramatizado, pues el que lo interpela es un personaje dramático, «Sergio Blanco». Que no es actor, según dice, pero sí lo es el personaje «Gabriel Calderón» que lo está interpretando en ese momento y hasta la persona real Gabriel Calderón que encarna en la puesta a los dos personajes.

Es tan chocante, por lo menos, encontrar en un relato la acotación ya citada como las tres líneas que la preceden: «Personajes / Sergio Blanco / Gabriel Calderón». Y es que las narraciones no tienen *reparto*; las obras de teatro, sí. Y esta lo es y por tanto lo tiene. Se compone de dos genuinos

personajes dramáticos y la lógica interna de la pieza obliga a que, como ocurría con Martín y Fede en *Tebas Land*, sean interpretados necesariamente por el mismo actor. Que, para rizar el rizo, será en la puesta en escena del estreno el director, dramaturgo y actor Gabriel Calderón, al que Sergio Blanco llama en la dedicatoria «mi amigo, mi hermano, mi otro yo», y ahora sí hay que creerle. Así que el verdadero reparto de la obra, siendo como es el personaje dramático la suma de un actor y un papel, quedaría completo (y quizás demasiado claro) así:

SERGIO BLANCO ..... Gabriel Calderón

GABRIEL CALDERÓN ..... Gabriel Calderón

Por eso, y porque Sergio Blanco es el autor de la obra y el director de la puesta, he venido escribiendo el nombre de los dos personajes entre comillas. A la vista de esta forma del reparto, se entiende que la pieza sea un unipersonal, pero quizás no que sea un monólogo.

Que haya dos personajes implica que hay dos voces o dos fuentes distintas de la voz del relato. Y así es. Hay partes del discurso o del relato que atribuir a «Sergio Blanco» (casi todo, pero no todo, 1-40) y otras que pertenecen a



«Gabriel Calderón» (el «Prólogo» y el «Epílogo» completos, y algo más). Al final de 21 asistimos al paso de una voz a otra, de uno a otro personaje hablante: «Y fue ahí, en ese mismo instante, que pensé en Gabriel. En Gabriel Calderón. / Fue ahí que pensó en mí y en las ganas de que este mismo gesto que estoy realizando ahora, fuera compartido por nosotros cuatro. Por Belmondo, por Igor, por él y por mí». Siguen unas líneas de difícil o ambigua atribución, hasta la última, dicha sin duda por «Gabriel Calderón»: «Y fue ahí, desde el lugar mismo en donde tuvo la idea, que Sergio decidió llamarme». A renglón seguido, la escena 22, la más puramente dramática de la pieza, que es la conversación telefónica, en estilo directo libre, entre las voces autónomas de los dos personajes. Esto pondría en cuestión que la pieza pueda considerarse un monólogo. Y no lo sería si los dos personajes, aun interpretados por el mismo actor, hablaran en el mismo plano, o sea, pertenecieran al mismo nivel de realidad o ficción. Pero sí si una voz está dicha por la otra, si un personaje está incluido en (interpretado por) el otro, que es precisamente lo que ocurre. Que Gabriel Calderón interpreta a «Gabriel Calderón» que interpreta a «Sergio Blanco». Y este se revela así como un personaje metadramático. Las

sorpresas que nos esperan en el «Epílogo» se encajarán mejor, aunque no nos sorprendan menos, a la luz de este esquema.

Es curioso notar que el *reparto* del relato es exageradamente reducido, como es propio del drama y no de la narración. Los personajes que entran en acción, amén del protagonista, son Igor, el antagonista, que actúa en las tres líneas, sobre todo en la sexual y en la policiaca; tres personajes ligados a esta última en exclusiva, el director del hotel Zdenko Vladislav, el policía Piotr Malvec y el criminólogo forense «Marlowe», este último presente solo a través del teléfono; lo mismo que la Madre del protagonista a través de Skype, sin conexión aparente con ninguna de las capas del argumento. Cinco personajes, pues, con «Sergio Blanco», llenan el mundo ficticio de segundo grado o metadieético, mientras que el primario o propiamente dramático lo ocupa en solitario «Gabriel Calderón». Lo que no deja de ser paradójico siendo el protagonista absoluto de la obra «Sergio Blanco».

Por cierto, no me parece que sea tan fácil como en otros casos sustituir por otro actor a Gabriel Calderón para hacer esta obra. Seguramente habría que reescribirla. Lo que





indica quizás que está enraizada en la realidad más que las demás. Desde luego los efectos o señuelos de realidad son incontables. Por ejemplo en el «Epílogo», que es el colmo de la ficción, las alusiones a «la llamada de Gonzalo Marull», a «las hermanas de Sergio», que tiene en efecto dos hermanas, a «Minutti. Mariana. Grompone» refieren a personas reales del entorno de Sergio Blanco y Gabriel Calderón. De los verdaderos. Recordemos la referencia a *Ostia* y a su hermana (Roxana) en 25, tan biográficas como las referencias a la paternidad de Calderón, estas con el agravante de estar ancladas en el tiempo. Y en la escena 22 se llega a detalles tan menudos como este: «Bueno, Gabriel, para esta obra te vas a tener que sacar la barba». Y Calderón se la afeita, en efecto, para representarla, hay que suponer que para parecerse a Sergio, que no la lleva. Y olvidando que también representa a «Gabriel Calderón», que tendrá barba como él mismo. Y si no, dando prioridad al papel de Blanco. ¿Por qué? En la misma conversación leemos: «Primero Saffores. Ahora yo. Cada vez los buscás más jóvenes». Recordemos que Gustavo Saffores, algo mayor que Gabriel Calderón, es el excelente actor que encarna a «S» en *Tebas Land*. Y los dos son muy guapos, por si hay doble intención.

Sin dejar de ser un efecto de realidad más, el siguiente momento de la misma conversación de la escena 22 nos enfoca a la que es sin duda la madre de todas las técnicas, de la que nacen y en la que confluyen todas. Me refiero a la de inclusión o engaste que suele denominarse con el prefijo «meta-», en este caso a los procedimientos metadrámaticos y metadieгéticos. Son las réplicas que siguen a la referencia citada a la barba de «Gabriel», quien responde: «¿Estás con otra autoficción en la cabeza? / Después te cuento. / Entonces voy a tener que hacer de vos. / No. No. De mí no. De mi personaje que no es lo mismo». Es en el *marco* del relato, o sea, en el «Prólogo» y en el «Epílogo» donde se cuecen todos los ingredientes del guiso metaficcional. En el primero se sientan la bases y en el último se destapan las sorpresas. Pero también fuera de ellos, en el cuerpo del relato, podemos encontrar perlas como: «Bien. Piotr Malvec es el último personaje que les voy a presentar» (35). Este «personaje» dice más adelante: «Bueno, ahí tiene. *La ira de Narciso*. No le dé más vueltas. Ese es un buen título» (37). Efecto metatextual por el que un personaje narrado pone título al texto que lo inventa y al espectáculo que lo pone en escena. Y título para el que el «Epílogo» nos reserva otra sorpresa.

Pero si hay un momento del relato infectado hasta la médula del virus metadramático es el siguiente. «Sergio Blanco» va haciendo *footing* por los bosques de Tívoli. «Hasta que de pronto, en un momento, pensé en este texto. En esta escena misma. Fue en lo único que pude pensar. En escribir un nuevo texto. Una pieza en la cual soy yo mismo contando todo esto. Un texto que hable del hotel y de las manchas, de Narciso y del congreso, de Igor y del footing, de los encuentros con mi madre en Skype y de las balsas de emigrantes naufragando en las puertas de Europa, de Belmondo y de Lautréamont, de Bach y de David Bowie. Un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación. En la habitación del hotel donde yo mismo voy practicando mi conferencia. Donde voy contando mis encuentros con Igor. Donde voy conviviendo con las huellas del descuartizamiento que poco a poco se va empezando a dilucidar. Una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen» (21). Asistimos al momento en que se imagina y se resume el relato. Pero dentro del relato, al que estamos ya asistiendo. La obra se mira, casi literalmente, en el espejo.



Cuánto envidio al lector que se dispone a leer *La ira de Narciso* por primera vez. A caer en todas sus trampas. A dejarse llevar por las sorpresas y la emoción de sus peripecias. Olvide todo lo leído hasta aquí. Y recuerde solo que se adentra en una obra grande, casi perfecta. Que tiene algo de *Edipo Rey*, el mejor argumento que se haya escrito o representado nunca. Algo de esa circularidad del justiciero que, empeñado en investigar un crimen, descubre al final que el asesino es él mismo. Pero que en este caso, con una vuelta de tuerca más, no es precisamente el asesino. No puedo decir más.

*La ira de Narciso* es la manifestación más acabada e inteligente que conozco de esa modalidad novedosa y genuinamente teatral que hemos dado en llamar autoficción dramática. Vale.