

Ficción y autoficción en *Tebas Land, Ostia y La ira de Narciso*

NATALIA MIRZA LABRAGA¹

Tebas Land, Ostia y La ira de Narciso son las tres últimas obras en la vasta dramaturgia de Sergio Blanco. En realidad, son tres espectáculos muy diferentes que, sin embargo, tienen un indiscutible aire común que los atraviesa, un hilo invisible pero contundente en el que siempre todo parece tratarse del propio Sergio.

Tebas Land narra la historia de un parricida en prisión, en su singular relación con el dramaturgo y director que quiere convertirla en pieza teatral y el actor que lo encarna.

Un padre aborrecido y filicida, una madre «amada amante», como resuena desde Roberto Carlos y la complejidad del encuentro con el semejante; en la dimensión insondable de la exclusión, el dolor, la ausencia, la violencia... Historia de un encuentro, sí, pero también de la imposibilidad del encuentro.

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.

Por otra parte, en *Ostia*, dos hermanos sentados en sus respectivos escritorios «leen» un diálogo. Entre ellos, un cadáver tapado por diarios. Son el propio Sergio y Roxana Blanco los que actúan o no actúan, según

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. nmirzal@gmail.com

indicación precisa del dramaturgo, y, también según su indicación, no pueden ser otros los que lo hagan; es una obra destinada a vivir y morir con ellos.

Fragmentos, aquí sí, de la propia historia, que desde la infancia y la adolescencia llegan bajo la forma de recuerdos; supuestamente, anécdotas de lo vivido que se ponen en palabras, desde lo más trivial hasta lo más íntimo y perturbador.

Finalmente, en *La ira de Narciso*, el actor Gabriel Calderón encarna a Sergio Blanco para relatar —y tampoco actuar— su periplo en Liubliana, ciudad eslovena a la que es invitado para presentar una conferencia sobre Narciso y en la que se encuentra con un asesino y con su propia muerte.

Desdoblamientos y espejos donde Calderón es Sergio, pero también es él mismo como personaje, y donde la ficción lo muestra exhibiéndose, desdoblándose y, finalmente, haciéndose descuartizar.

Estamos, entonces, ante la trilogía de la autoficción². Un hablar de sí que, más que autobiográfico, es autoinventado, como dice el propio Sergio. Y lo fascinante de la autoficción parece ser justamente eso. En un primer movimiento se advierte al espectador que está asistiendo a una ficción, con lo cual el armado imaginario que se impone rápidamente frente a cualquier relato y, fundamentalmente, frente al relato de una vida se ve impugnado. Esto no es real: «Nada es nada» (Blanco, 2013, p. 75), como dice Martín, de *Tebas Land*. Sin embargo, en un segundo pero simultáneo movimiento, sucede algo en sentido contrario: todo es cierto porque algo de esto lo es, porque hay allí, infiltrados, hechos «auténticos», situaciones y sucesos reales que harán resonar como verdadero incluso a lo más falso.

La autoficción seduce. Es una trampa que sumerge al público en los laberintos y los guiños de lo conocido, de lo que sabemos de Sergio, de lo que conocemos de los actores (como que, efectivamente, Gabriel Calderón estaba por ser padre en el momento de la concepción de la obra) para ser de golpe sorprendido por la irrupción de lo diferente, de lo que se desprende del conjunto, de lo que descoloca.

2 Si bien existiría un antecedente o una precuela en *Kassandra* (2008), espectáculo anterior.

«Autoficciónarse es como travestirse: desordenar las huellas de un vivido» (Blanco, 2015/2016, párr. 36), dice Sergio, y este *uno mismo* será falso porque la ficción se encargará siempre de dislocarlo: «es como si fuera lo mismo pero sin ser lo mismo» (Blanco, 2013, p. 75), también dice Martín.

Con intención de contextualizar, muy brevemente podríamos decir que el término autoficción como tal surge con Serge Dubrousky (ensayista y escritor francés de los años setenta), aunque él mismo es el primero en reconocer que es una práctica que le precede, si bien no bautizada como género literario. De hecho, la literatura está plagada de escrituras sobre sí, tales como las de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Duras, y la lista sería interminable. De todos modos, es cierto que la *autoficción* presenta ciertas complejidades y características específicas, y que si bien persiste y se afianza en las décadas siguientes, surge desde autores golpeados de diferentes formas por episodios traumáticos tales como la Segunda Guerra Mundial o, en particular, la *Shoah*, como posibilidad reparadora, «como si diera vida a una identidad que podría ser exterminada. [...] como estrategia para superar las humillaciones, para resistir y existir a través de la obra» (Dubrousky, citado por Duarte, 2014, p. 31; traducción propia). Por cierto que, de todos modos, la autoficción actual no es la de entonces y que, en su presentación contemporánea, Sergio la plantea como reacción ante el «individualismo totalizador», frente a las sociedades espectacularizadas, la desobjetivación, el ultraliberalismo y el consumismo desenfrenado, como alternativa artística de resistencia. Todo esto nos lleva a no simplificar rápidamente diciendo que toda escritura de alguien sobre sí mismo es una autoficción.

Sí, por supuesto, es ostensible la diferencia con la autobiografía. Mientras que la autobiografía partiría de un «pacto de verdad» (Lejeune, 1975/1994), según el cual el lector se dispone a confiar en que autor, narrador y personaje coinciden³, el concepto de autoficción parece basarse en un «pacto de mentira», jugando con la posibilidad de falsear, agregar y quitar, metamorfosear, transformar la biografía. Como dice Sergio en *Tebas Land*, en la autoficción «todo va a estar como corrido un poco de lugar».

3 Sin olvidar la alusión al *pacto*, que aleja de una supuesta esencia de *verdad*.

Ahora bien, desde una mirada psicoanalítica, la perspectiva es algo diferente. ¿Cómo no pensar, aquí sí, que todo texto escrito sobre uno mismo es, de alguna forma, una autoficción, así como que toda ficción siempre encubre y devela algo de uno mismo? Nos inventamos una historia, intentamos desesperadamente darles linealidad y cohesión a algunos sucesos mientras, inevitablemente, el propio relato muestra sus agujeros, sus sinsentidos y sus contradicciones. Y resurgimos una y otra vez en nuevas narraciones, generalmente diferentes, tan ajenas y tan propias. Para el psicoanálisis no habría verdad autobiográfica posible porque estaríamos siempre atravesados por nuestro propio desconocimiento, porque nos condicionan fuerzas y deseos que apenas entendemos y que no podemos sino balbucear. Estaríamos inevitablemente ante un «pacto de mentira» a la hora de dar palabra a un relato sobre nosotros mismos...

Por siempre alienados y sujetados al orden del lenguaje, la única verdad posible que podemos rozar es la que irrumpe desde el deseo o desde la angustia; como en «La máscara de la muerte roja», el cuento de Poe, no hay nada bajo la máscara. Somos la máscara, del mismo modo que, tal como señalaba Freud, somos cada uno de los personajes de nuestros sueños. En el análisis, algunos ropajes caerán, pero también surgirán otros que, en el mejor de los casos, serán menos rojos o menos mortíferos.

Autoficcionearse sería, entonces, la única forma de dar cuenta de algo de uno mismo, de un Yo. Porque el Yo mismo se constituiría en estas ficciones con una rigidez de armadura y en función, ya no del conocimiento, sino del desconocimiento. Solidez engañosa y engañada, al tiempo que «pasional», atravesada por el afecto, la pulsión y el sufrimiento, destinada a engendrar en él «las negaciones mortales que lo coagulan» (Lacan, 1948/2008, p. 118).

Los artistas, tal como siempre reconoció Freud, tienen esa captación lúcida, anticipatoria y penetrante de lo que trabajosamente después se intenta conceptualizar y teorizar desde las disciplinas del conocimiento. De este modo, Sergio no necesita teorizar nada (por lo menos, no *a priori*), sino que pone en escena estas mismas ficciones y opacidades; la genialidad del artista no reside solo en su potencialidad de ver en la oscuridad de lo contemporáneo (Agamben), sino también en generar *oscuridades* de la aparente claridad. Así, son fragmentadas las *personas* en distintos *personajes*, se desarma la linealidad de los relatos, estallan las lógicas espacio-temporales,

se difumina la frontera realidad-ficción-fantasia-sueño-recuerdo. Así, se muestra los cuerpos tocados, acariciados, golpeados, mutilados, atravesados por el deseo del otro, en el interjuego erótico que siempre parece querer llegar al borde del fantasma del cuerpo fragmentado, de los veintinueve golpes de tenedor, del desmembramiento con cuchillo eléctrico.

Esta proliferación de distintos Yo también se logra desde los recursos de sonido e imagen, proyecciones que generan otro texto y que parecen ir mostrando las múltiples caras que habitan cada suceso, cada personaje, a la vez que dan cuenta de lo inefable, de lo que cae por fuera de toda posibilidad de palabra, de la multiplicación de los puntos de vista, del estallido de la unicidad en la supremacía del fragmento, del rasgo. El «Yo es otro» que desde Rimbaud apasiona y obsesiona al director se vuelve acción, dramaturgia y escena.

En la imposibilidad de la historia y del relato único, en *Ostia* (Blanco, 2015) irrumpe el recuerdo tan solo para perderse y para distorsionarse.

EL HERMANO. Hay un cangrejo.

LA HERMANA. Mentira.

EL HERMANO. Te juro.

LA HERMANA. No había ningún cangrejo.

EL HERMANO. Yo vi un cangrejo.

LA HERMANA. Estás mintiendo.

EL HERMANO. No.

LA HERMANA. Estás inventando.

EL HERMANO. Yo lo vi.

LA HERMANA. Pero es un invento. No hay ningún cangrejo. Estás mezclando todo. Estás confundiendo esa escena con la de la película de *La laguna azul*.

Todos los recuerdos son encubridores, decía Freud, siempre esconden algo más, son falsos y, al mismo tiempo, no lo son, son testimonio de lo que fue, aunque lo que fue nunca sea lo que se recuerda. Esas ficciones son nuestra verdad, ese cangrejo no es menos real por venir de *La laguna azul*, por más que las lagunas de la memoria hayan perdido tantos otros cangrejos. Así funcionan los recuerdos de estos hermanos, como en una

sesión de análisis y al modo del sueño, que se sirve de lo visto y lo oído, y que condensa y desplaza elementos, tanto de la realidad como de la fantasía. Eso es lo que captó también la genialidad de Freud: que el deseo inconsciente y las fantasías ligadas al mismo son nuestras verdades y actúan con la misma o con mayor efectividad que la «realidad», muchas veces para martirizarnos o constreñirnos, más que para liberarnos.

Entre la verosimilitud y la invención, las tres obras están plagadas de estos juegos de trampas y señuelos en los que estamos embaucados como sujetos hablantes, entreverando y confundiendo datos, lugares, fechas y señales... «Desordenar las huellas de un vivido», decía Sergio.

El animal borra sus huellas y hace falsas huellas [...] [pero] hay una cosa que el animal no hace: no hace huellas verdaderas para hacernos creer que son falsas. No hace huellas falsamente falsas, lo que es un comportamiento, no diré esencialmente humano, sino, justamente, esencialmente significativo. [...] Cuando una huella ha sido hecha para que se la tome por una falsa huella, ahí sabemos que hay, como tal, un sujeto hablante. (Lacan, 1962, p. 18)

Y Sergio es especialista en generar «falsas huellas», destilando verdad allí en lo más inventado y mentira en la confesión más honesta.

De este modo, el tiempo es también manipulado y distorsionado como para generar huellas falsas, porque es un tiempo que es un sin-tiempo y un fuera de tiempo: «¿qué hora es?», «hoy es ayer», un *hoy* que podría ser ayer y siempre. Tiempos circulares y no cronológicos, una temporalidad abolida, como la del inconsciente, un padre Cronos desaparecido, como dice el propio Sergio (febrero 2016), mientras que los relojes, sus marcas y sus funciones persisten en su insistencia significativa.

¿Nunca te lo sacás? [...]

¿Qué marca es?

Es un Casio.

¿Es sumergible?

Sí. Sí. Trescientos metros. Tiene cronómetro. Y también tiene despertador.

[Pasaje casi idéntico en *Tebas Land* (Blanco, 2013) y *La ira de Narciso* (Blanco, inédito)]

Como falsa huella funciona también el recurso a la representación dentro de la representación, en la que, por ejemplo, la mostración del propio proceso creativo, la movilidad de los textos o la alusión al público —«saber que ellos están ahí. Esperando. Esperándonos»— hace sentir al espectador la fascinación del juego de cajas chinas, del no saber dónde termina la representación y dónde empieza la «realidad». Así, nos damos vuelta para mirar hacia los asientos traseros cuando, en *Tebas Land*, Saffores señala la guardia policial que supuestamente se habría ubicado entre el público. Así, nos entristecemos ante la aparición de la imagen de la verdadera madre de Sergio, cuyas conexiones se cortocircuitan y apagan tanto en la pantalla como en su cabeza, si bien luego podemos enterarnos de que está perfectamente lúcida y sana. Así, nos provoca cierto pudor e incomodidad que Calderón nos mire a los ojos y nos pida que cantemos junto con él ese tema que «sabemos todos». Se desnuda el montaje, se muestra el esqueleto y las vísceras del artificio, en la paradoja de que por momentos es la más extrema veracidad de la *performance* la que se vuelve espectáculo. Volviendo a Lacan, es la ficción la materia con la que está hecha la verdad de sus historias, *la verdad tiene estructura de ficción*.

Los territorios de la autoficción son necesariamente autorreferenciales y dan cuenta de un intenso movimiento de repliegue y de mirada sobre sí, incluso en la escenificación de los efectos del atravesamiento por el deseo del otro. Si desde Tebas resonaron los pasos torcidos de Edipo y del parricidio, el final de este maltrecho andar forzosamente termina en Narciso. Narciso buscándose a sí mismo, buscando a otro, buscando al otro de sí mismo.

Narciso es la conferencia que Sergio tiene que dar, pero también es la ira. Es pensamiento y palabra, pero también pasaje al acto; es vida y es muerte. Narciso se presta, además, al juego del doble. Gabriel y Sergio, entramados y confundidos por momentos en texto y personaje; Sergio e Igor, duplicados e indiscriminados en el recorrido dramático de los actos, como lo muestra el anagrama *Igor es: Sergio*⁴.

Para terminar, ya desde mis autoficciones podría decir que soy de la misma generación que Sergio, que yo también vibré en los ochenta con los

4 Anagrama que me fue acercado por el propio Sergio.

juegos electrónicos, con el Atari y el Pac-Man; que también bailé con Raffaella Carrà, aunque quizás más con Madonna...; que disfruté con mis tías las mañanas de «aquí está su disco, para pedir un tema, “Amada amante”, por Roberto Carlos, de María para Juan, con J y M *lights, lights* hasta en el precio». También atravesó la dictadura mi infancia y mi adolescencia, con recuerdos de militancia, de juntada de firmas, de «Voto No», de «Voto Verde»... Quizás algo de eso me llevó a sentirme tan íntimamente conectada con su teatro y con sus obsesiones, pero seguramente haya otras razones. Sergio afirma que la autoficción surge con fuerza en estos momentos como una alternativa artística que busca resistir a la intimidación *desubjetivadora* contemporánea. Autoficción, entonces, como lugar de resistencia al aplastamiento de lo singular, a la globalización y la repetición automática de actos desencarnados. Y bien, ¿no aboga justamente por eso el psicoanálisis? ¿No estamos acaso jugados en la apuesta a la recuperación de una dimensión humana, de una posibilidad reflexiva y pensante, de un lugar para la conmoción y el afecto? Quizás, entonces, desde un lugar mínimo y circunscripto a la intimidad de un encuentro único e irrepetible con el otro, como es la sesión de análisis, que es absolutamente autoficcional pero que extrae de allí la veracidad del deseo y de la angustia —la que no engaña—, quizás desde allí, entonces, también nosotros estemos dando la misma pelea. ♦

RESUMEN

El presente trabajo aborda la noción y el recurso de la *autoficción* en la dramaturgia del director contemporáneo Sergio Blanco, articulando aspectos de tres de sus últimas obras: *Tebas Land*, *Ostia* y *La ira de Narciso*.

Haciendo una breve aproximación e historización del concepto de autoficción, intenta luego problematizarlo desde conceptualizaciones psicoanalíticas que relativizan la frontera entre realidad y ficción. En este sentido, se plantea el Yo mismo como ficción y el estallido de su supuesta unidad. A su vez, se toman ciertas nociones, tales como la no contradicción y la atemporalidad de lo inconsciente, así como los recuerdos encubridores, para pensar algunos pasajes de las obras aludidas. A ellas se suma el desarrollo lacaniano sobre la *falsa huella*, que apunta al ser alienado por siempre de la «realidad» y sumergido en el lenguaje.

Por último, se propone pensar la autoficción, junto con el psicoanálisis, como alternativas de resistencia frente a la intimidación desubjetivadora del contexto actual como formas de recuperación de una dimensión humana, de una posibilidad reflexiva y pensante, de un lugar para la conmoción y el afecto.

Descriptor: FICCIÓN / REALIDAD / TEATRO / PSICOANÁLISIS / TIEMPO / RECUERDO / VERDAD

SUMMARY

This paper deals with the notion and the resource to *self-fiction* in the play-writing of the contemporary producer Sergio Blanco, articulating aspects of three of his latest plays: *Tebas Land*, *Ostia* and *La ira de Narciso*.

In a brief approximation and history of the concept of self-fiction, the paper is an attempt to interrogate it from the perspective of psychoanalytic conceptualizations that play down on the frontiers between reality and fiction. In this sense, the ego itself is viewed as a fiction and the explosion of its assumed unity is discussed. In turn, certain notions, such as the non-contradiction and the lack of temporality of the unconscious, are considered, together with the screen memories, in order to discuss some passages from the previously mentioned plays. The Lacanian concept of

the *false trace* is added to the discussion, in its sense of forever being alienated from «reality» and immerse in language.

Finally, the paper proposes the consideration of self-fiction, together with psychoanalysis, as alternatives of resistance against the desubjectivating intimidation of our present context, as forms of recovering a human dimension, as reflective and thoughtful possibilities, as a place for commotion and affect.

Keywords: FICTION / REALITY / THEATRE / PSYCHOANALYSIS / TIME / MEMORY / TRUTH

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, S. (2013). *Tebas Land*. Montevideo: Skené.
- (2015). Ostia. En *Aproximaciones a la dramaturgia* (pp. 42-77). La Habana: Casa de las Américas.
- (2016). La autoficción: Una ingeniería del yo. *Temporales*. (Trabajo original publicado en 2015). Disponible en: <http://www.revistatemporales.com/2016/03/12/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- (febrero de 2016). Conferencia brindada en la Universidad ORT. Disponible en: <http://fcd.ort.edu.uy/40123/3>
- (Inédito). *La ira de Narciso*.
- Duarte, K. B. (2014). Autoficción. En Z. Bernd y N. Dei Cas-Giraldi (dir.), *Glossaire des mobilités culturelles*. Bruselas: Tras-Atlántico Literaturas.
- Freud, S. (1976). Lo ominoso. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 17, pp. 215-252). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Lacan, J. (s. f.). Clase 5. En R. E. Rodríguez Ponte (trad.), *Seminario 10, La Angustia, 1962-1963*. (Trabajo original publicado en 1962). Disponible en: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.4.5.CLASE%20-05%20%20S10.pdf>
- (2008). *Escritos 1: La agresividad en psicoanálisis*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1948).
- (2008). *La cosa freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1955).
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion. (Trabajo original publicado en 1975).