



COVID-451, DE SERGIO BLANCO: UNA ALTERFICCIÓN EN
TIEMPOS DE PANDEMIA

COVID-451, BY SERGIO BLANCO: AN ALTERFICTION IN TIMES OF
PANDEMIC

Ana Prieto Nadal

Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)

apriet22@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7047-1452>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.46.07

ISSN 2444-3948

Resumen: La obra del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco se ha convertido, en los últimos años, en uno de los máximos exponentes del teatro autoficcional. En *COVID-451*, escrita en tiempos de pandemia y estrenada en julio de 2020 en el Teatre Lliure de Barcelona, Blanco amplía el espectro de la autoficción para llegar a la «alterficción»; extrapola el método de trabajo y acaba implicando a cinco trabajadores del ámbito sanitario que vivieron en primera persona la situación de emergencia hospitalaria. El juego metateatral y metaficcional de Sergio Blanco superpone el periplo clínico —imaginado a partir de un protocolo plausible— a la sala de ensayos. En este artículo nos proponemos analizar hasta qué punto el hecho de acoger a esos cinco profesionales en escena supone ampliar los mecanismos y estrategias de la autoficción a otros actantes.

Palabras Clave: autoficción, alterficción, Sergio Blanco, *COVID-451*, teatro contemporáneo,

Abstract: The Franco-Uruguayan playwright Sergio Blanco has become, in recent years, one of the greatest exponents of autofictional theater. In *COVID-451*, written in times of pandemic and premiered in July 2020 at Teatre Lliure in Barcelona, Blanco broadens the spectrum of autofiction to reach «alterfiction»; extrapolates the working method and ends up involving five health workers who experienced the emergency. Sergio Blanco's metatheatrical and metafictional game superimposes the clinical journey —imagined from a plausible protocol— to the rehearsal room. In this article we propose to analyze how the fact of welcoming these five professionals on stage means expanding the mechanisms and strategies of autofiction to other actants.

Key Words: autofiction, alterfiction, Sergio Blanco, *COVID-451*, contemporary theater.

Sumario: 1. Introducción al teatro autoficcional de Sergio Blanco. 2. *COVID-451*: una alterficción en tiempos de pandemia. 3. Conclusiones. 4. Obras citadas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANA PRIETO NADAL. Ana Prieto Nadal. Licenciada en Filología Clásica (Universidad de Barcelona), doctora en Filología Hispánica (UNED) y miembro del Grupo de Investigación del SELITEN@T, está especializada en el estudio del teatro español contemporáneo. El ensayo *El teatro de Lluïsa Cunillé (Esperpento, 2016)* constituye una síntesis y destilado de su tesis doctoral. Ha participado en numerosos congresos y ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como *Acotaciones*, *ADE-Teatro*, *ALEC*, *Anagnórisis*, *Don Galán*, *Pasavento*, *(Pausa.)*, *Quimera*, *Revista de Literatura*, *Signa* y *Tropelías*, entre otras. Coordina la sección de teatro de la revista *Compàs d'amalgama* (Edicions de la UB) y ejerce la crítica literaria y teatral en *Revista de Letras y Núvol*. En el ámbito de la narrativa, es autora de la novela *La matriz y la sombra* (Acantilado, 2002), que fue galardonada con el premio Ojo Crítico de Narrativa, y ha publicado relatos en varias antologías.

I. INTRODUCCIÓN AL TEATRO AUTOFICCIONAL DE SERGIO BLANCO

En el panorama de las escrituras del yo brilla con luz propia la obra del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, cuyo proyecto de autoficción teatral cuestiona desde dentro las dramaturgias de lo real y explora el tránsito ambiguo que va de lo factual a lo ficcional.

La concepción ampliada de autoficción que defiende Ana Casas (2012, págs. 10-11) alude a «un hibridismo que admite todas las gradaciones» y contempla, por un lado, la «presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra» y, por el otro, la «conjunción de elementos factuales y ficcionales». En el ámbito teatral, Carles Batlle (2020, pág. 254) define la autoficción como una dramaturgia de la ambigüedad que juega con las posibilidades que proporciona la superación de los teatros de lo real en un tránsito progresivo hacia la ficción.

Philippe Gasparini (2012, pág. 209) vincula la autonarración a la «aspiración a una palabra singular, libre, desconectada de los circuitos político-económicos [...]. Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable». Así entiende, sin duda, Sergio Blanco la autoficción teatral —autodrama o autoteatro, en terminología de José-Luis García Barrientos (2014, pág.132)—, no como un constructo ególatra sino como una estrategia singular y autónoma de resistencia frente al individualismo totalizador y «la dictadura ultraliberal de la desubjetivación»; como una apuesta por «una construcción del yo en tanto que sujeto libre capaz de emanciparse frente a la hegemonía peligrosa de las economías autoritarias de mercado, frente a la homogeneización destructora de la cultura de masas y frente a la supremacía amenazante de lo real» (Blanco, 2018b, págs. 50-52). Así, a través de esta palabra independiente y emancipadora —«Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que piensa» (Blanco 2018b, pág. 51)—, el yo se narra a sí mismo intentando buscar a otro. En este sentido, Borja Ortiz de Gondra y Pablo Iglesias Simón señalan que

[...] precisamente la autoficción es una suerte de bálsamo para evitar el ensimismamiento en lo personal en el que había caído la dramaturgia del yo. En la autoficción necesariamente el material personal se tiene que volcar en otro yo, donde el autor ya no es él mismo, sino una

ficcionalización de sí mismo, donde lo ajeno suplanta a lo propio. (Ortiz de Gondra e Iglesias Simón 2019, págs. 224-225).

Sergio Blanco concibe su proceso autoficcional como una ingeniería del yo que propone «el acceso a la industria interna de las posibles y múltiples fabricaciones del yo» y establece asimismo «un dispositivo bélico contra uno mismo» (Sergio Blanco, 2018b, pág. 15). En la «Captatio» de *El bramido de Düsseldorf* uno de los personajes propone una certera definición: «la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía» (Blanco, 2018a, pág. 288). En lugar del pacto de verdad que establecía Philippe Lejeune (1975) para la autobiografía, Blanco propone un pacto de mentira o pacto de traición: la autoficción es infiel al documento y, por tanto, «engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera» (Blanco, 2018b, pág. 67).

El dramaturgo franco-uruguayo practica la autoficción especular tal como la define Vincent Colonna —«Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir» (2004, pág. 119)— y la teoriza Juan Ignacio Alarcón: «Esta forma autoficcional se centra en el texto como artefacto autónomo, capaz de producir un efecto en el lector [...]. Son los mecanismos metaficcionales los que generan la ambigüedad y no los guiños autobiográficos» (Alarcón, 2014, págs. 111-112). Blanco se revela deudor de aquella muerte del autor sentenciada por Roland Barthes (1984, pág. 61), quien afirmaba que la escritura es destrucción de toda voz y de todo origen, y que en ella viene a perderse toda identidad. La autoficción especular emplea de forma sistemática, consciente y evidente los mecanismos teatrales que generan ambigüedad, de manera que lo que termina reflejando es el proceso mismo de creación, la enunciación (Alarcón, 2004, pág. 115).

A partir de *Kassandra* (2008), Sergio Blanco comenzará a adentrarse en los vericuetos de la autoficción. Tal como el autor ha declarado, esta pieza, concebida como una confesión en la cual el personaje narra constantemente sus proyectos y anhelos de transformación, constituye un homenaje a la transfiguración que todo acto de escritura permite (Blanco, 2018b, pág. 59). Relatarse a sí mismo opera el milagro de la conversión, y «en *Kassandra* hay un trayecto que va de la herida a la sanación» (2018b, pág. 103). Pero, tal como señala José-Luis García Barrientos (2016, pág. 8), será *Tebas Land* (2012) la pieza que suponga el paso decisivo de Sergio Blanco hacia la autoficción. En esta obra,

que aborda el parricidio como un *topos*, como un lugar muy confuso y entreverado —«En definitiva todos tenemos, como Edipo, una Tebas un tanto ambigua» (Blanco, 2017, pág. 86)—, el personaje de S es un dramaturgo y director, el de la pieza en cuestión, que pone en escena precisamente el proceso de escritura y montaje. *Tebas Land* inaugura una serie de obras que tematizan lúdicamente la tensión entre el original y la copia —«mis personajes no son una copia de mí, sino que, por el contrario, soy yo quien empiezo a ser una copia de ellos» (Blanco, 2018b, pág. 110)—, tensión o distancia que se halla en la base de este tipo de teatro autoficcional (García Barrientos, 2020), repleto de estrategias metateatrales que exhiben la obra como artificio.



Figura 1. Roxana y Sergio Blanco en *Ostia* (2015). Fotografía: Nicolás Batista

En *Ostia* (2013) los personajes son La hermana y El hermano, pero en la instrucción inicial se establece que el texto deberá ser leído —en ningún momento actuado— por la actriz Roxana Blanco y el dramaturgo Sergio Blanco: «No hay ninguna historia. O casi ninguna. Solo nosotros dos. Cada uno sentado en su escritorio. Leyendo. Nada más. Eso es todo» (Blanco, 2018a, pág. 168). *La ira de Narciso* (2014) supone otra vuelta de tuerca. El único actor, el también dramaturgo Gabriel Calderón —que aparece con su propio nombre—, interpreta casi todo el tiempo a Sergio Blanco. Tras explicitar los antecedentes y pedirle al público que se entregue al juego de la progresión narrativa —más que dramática—, el actor pasa sin transición a encarnar al personaje de Sergio Blanco y desgrana una narración que lo sitúa en Liubliana, donde el autor tiene

que realizar una conferencia sobre la mirada de Narciso y donde protagonizará una peripecia dramática que lo llevará a componer una figura teatral de muchos vértices. Blanco aborda el naufragio identitario del Narciso contemporáneo, sometido a una pulsión genuinamente dionisiaca que disolverá el principio de individuación —apolíneo e intelectual— en la irracionalidad más salvaje, con la consecuente aniquilación de la identidad y de la integridad física. La obra presenta un movimiento de (auto)acusación implacable, como si quisiera acabar con toda idea de impunidad o de inocencia.

El bramido de Dusseldorf (2016), en diálogo permanente con la anterior, vuelve a recurrir nominalmente a una ciudad —nótese el alcance intratextual que se consigue con ello: «Durante la Segunda Guerra Mundial la ciudad fue reducida a escombros. Como Tebas. Como Ostia. Como Kiev. Y como tantas otras más» (Blanco, 2018a, pág. 295)— para abordar cuestiones relativas a la pornografía, al parricidio y a los asesinos en serie. En *Cuando pasas sobre mi tumba* (2016) los personajes del plano más profundo de la diégesis aparecen asumidos por los espectros de tres actores que supuestamente murieron durante el proceso de ensayos de la pieza. El personaje de Yo, alter ego de Sergio Blanco e interpretado por el actor Alfonso Tort —o por su espectro—, mantiene una serie de entrevistas para solicitar su muerte en una clínica suiza de suicidio asistido y, paralelamente a esta primera trama, proyecta la preparación de su cadáver para el disfrute de un necrófilo al que desea pero del que no gozará en vida. El amor se concibe aquí como un ritual parafílico exclusivo y sin público, un pacto cuanto más extravagante mejor que conecta conceptualmente con la idea del arte como belleza muerta: «No hay nada más muerto que el arte. No hay nada más opuesto a la vida» (Blanco, 2020, pág. 181). En *Tráfico* (2018) se nos explicita que la advertencia relativa a que la obra «contiene escenas de desnudo [...] no se refiere al intérprete, sino a su autor quien en este texto se desnuda completamente» (Blanco, 2020, pág. 47).

En su conferencia autoficcional *Cartografía de una desaparición* (2017), el dramaturgo en persona lee instalado en un dispositivo de lectura y, a través de veintiocho demostraciones breves enmarcadas por un exordio y un epílogo, oficia su panegírico al poeta catalán Joan Brossa al tiempo que despliega narrativamente el impacto que la obra de este creador tuvo en él y que pasa por las ideas del contagio y de la desaparición. Asistimos, pues, a los juegos de magia de un dramaturgo que deviene

panegirista de un poeta visual. En *Campo Blanco* (2017) es la fotógrafa Matilde Campodónico quien lee los textos coescritos con el dramaturgo sobre la fotografía como arte fantasmagórico de (re)producción que busca vencer a la muerte. Son también conferencias autoficcionales *Las flores del mal o la celebración de la violencia* (2018) —en torno a arte y violencia— y *Memento mori o la celebración de la muerte* (2019), donde aborda la muerte desde diferentes prismas a partir del célebre latinismo que nos exhorta a recordar que somos finitos. Insatisfecho ante las respuestas de la religión y de la ciencia, Blanco busca refugio en el arte. Los motivos se suceden y se superponen, mutan o concurren con deliciosa ironía, un ritmo muy favorecedor y una erudición sin el menor rastro de pedantería. El orador, que adopta una actitud persuasiva y un tono de amena peroración, halla la fórmula idónea para conectar tópicos y anécdotas o frases de personajes célebres con vivencias propias, reales o ficticias que se abren a la experiencia universal o colectiva.



Figura 2. Sergio Blanco en *Memento mori o la celebración de la muerte* (2019).

Fotografía: Matilde Campodónico

Certeramente señala José-Luis García Barrientos que, en el teatro, ese arte donde un actor finge ser otro ante una audiencia que finge creerlo, el doble pacto, «la *simulación* del actor y la *denegación* del público, implica el desdoblamiento de todos los elementos constitutivos del teatro», y esa duplicidad irreductible es «capaz de enseñar a la autoficción que se puede ser verdadero e imaginario al mismo tiempo» (García Barrientos, 2014, pág. 130). Sergio Blanco va complicando su juego cada vez

más, empeñado en buscar la realidad no fuera sino dentro del teatro, abismándose en la ficción. Convierte así este tipo de escritura en un proyecto vital. La autoficción es la manera que ha encontrado de poder intervenir en su vida, en un juego de construcciones infinitas:

Porque no es posible que seamos relatados solamente por el paso del tiempo o los dictámenes de la sociedad de turno que nos ha tocado vivir, tiene que ser posible que seamos capaces de relatarnos [...]. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. (Blanco, 2018b, págs. 110-111)

2. *COVID-451*: UNA ALTERFICCIÓN EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Como hemos visto, Sergio Blanco se ha convertido, en los últimos años, en uno de los autores más representativos e innovadores del teatro autoficcional. En *COVID-451*, escrita en tiempos de pandemia y estrenada el 20 de julio de 2020 en el Teatre Lliure de Barcelona, en el marco del Festival Grec, Sergio Blanco extrapola el método de la conferencia autoficcional a otros actantes —no es la primera vez que lo hace; recordemos que en *Ostia* aparecía leyendo junto a su hermana—, e implica en escena a cinco trabajadores del ámbito sanitario que vivieron en primera persona la emergencia hospitalaria de la primera oleada de la pandemia por coronavirus —Anna Abadia Escartín, trabajadora social; María Eugenia Casanova, enfermera de planta; Lucas Ilzarbe Sánchez, médico; Sascha Sofía Ormazza Llor, auxiliar de limpieza, e Iván Requena Palomares, camillero— y también al responsable del diseño audiovisual —Philippe Koscheleff—. Con este espectáculo, el dramaturgo da respuesta al virus con las armas del teatro y homenajea de manera lúdica y emocionante la labor del personal sanitario en tiempos de confinamiento y pandemia. Veremos cómo esta pieza, como una obra de «alterficción», se rige por las mismas reglas internas que la autoficción, y pueden aplicársele asimismo las funciones en su ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo* (Madrid, Punto de Vista Editores, 2018).

El dramaturgo fue al encuentro de estos trabajadores hospitalarios, tras un proceso de selección a partir de audiciones y entrevistas, y confrontó su trabajo previo de escritura con las experiencias aportadas por estos profesionales de la salud, que se entregaron con generosidad y

coraje al juego de ser ficcionados y de modificar sus vivencias, inmersos en un diálogo intersubjetivo. Las experiencias de los cinco actantes —o lectores, cabría decir— son mediatizadas por la voluntad juguetona de Blanco, que se empeña en desplazar y cambiar las cosas; en prácticamente todas sus piezas de autoficción nos recuerda que le gusta «correr las cosas de lugar» (Blanco, 2018a, pág. 297).



Figura 3. Cartel de *COVID-451* (2020). Fuente: <https://bit.ly/3pWHaKy>

Un cierto carácter distópico se desprende no solo de la cifra del título, que conecta con la novela *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, sino también de la ilustración del programa de mano a partir de un sugestivo grabado de Paul Fürst, *Der Doctor Schnabel von Rom* (1656), que muestra a un médico de la peste negra con una máscara en forma de pico de ave y llena de aromas para protegerse del aire miasmático. El espectáculo está estructurado en tres partes, una por cada semana pasada en el hospital. La historia de ficción arranca el 13 de marzo de 2020, fecha en que Sergio Blanco —el personaje homónimo creado e interpretado por el propio

autor— habría dado positivo en coronavirus en el hospital de Sant Pau de Barcelona. El dramaturgo se presenta y los presenta —nombre, edad, ciudad de origen— e interacciona con ellos, a menudo a partir de tópicos que no dejan de formar parte de la carga identitaria que todos llevamos encima y que, a pesar de todo, reenvían a la realidad o la circundan para decirnos algo sobre ella; juega a modificar las historias de los demás e incluso a adornarlas con elementos de su imaginario —los interlocutores en escena a veces lo aceptan con risueña resignación y en otras ocasiones se rebelan— y ficciona las vivencias propias y las ajenas. Entretanto, por la pantalla circulan, en una proyección lenta e incesante, expedientes hospitalarios, radiografías, captaciones del laboratorio de microbiología, mapas, litografías de Tàpies y códigos de barras.

Blanco se despega de lo real y del documentalismo para dar voz a los invitados en escena, tras haber pactado con ellos una deriva ficcionalizada de su relato biográfico y factual. Los profesionales ejercen de testigos en la medida en que explican en qué consiste su trabajo y se refieren a protocolos, pruebas o diagnósticos. María Eugenia, con un tono didáctico y un ánimo que busca contagiar la esperanza en la sanación, cuenta cómo es el día a día en el hospital. Sascha relata algunos aspectos de su peripecia biográfica y también de su trabajo, sobre todo en relación con el ritual de limpieza después de un deceso. Iván denuncia las políticas europeas en el ámbito sanitario y comparte con los espectadores los momentos más terribles de la pandemia; incluso recurre al gesto autoficcional —el autor se lo ha contagiado, según parece— para inventarse lugares y conversaciones. Anna atestigua las dificultades de su trabajo y manifiesta cuán duro resulta hablar de ceremonias fúnebres cuando hay que mantener las distancias. Lucas, médico y garante de verdad, explica algunos detalles del internamiento en la UCI y consiente en acometer el simulacro de anunciar la muerte del dramaturgo por teléfono y con música de fondo.

Ahora bien, el gesto didáctico resulta a menudo traicionado —aunque no invalidado— por mecanismos de distanciamiento irónica. Como señala Abel González Melo (2020, pág. 18), el humor «surge de las ocurrencias insólitas, de las asociaciones inesperadas y de las vueltas de tuerca del argumento, pero también de la fricción entre realidades posibles, de la permanente puesta en abismo de la verdad y la mentira». El humor se prodiga asimismo a través de guiños inesperados y coincidencias caprichosas, como por ejemplo el hecho de que la calle parisina donde

supuestamente vive Blanco contenga el nombre de pila de su médico referente, o como que un número de teléfono reproduzca la fecha del descubrimiento de América —recordemos que, en *El bramido de Düsseldorf*, el número de Auschwitz del rabino Peter Künter coincidía con el de la cuenta bancaria del padre moribundo (Blanco, 2018a, pág. 331)—. Por otra parte, un dato tan devastador como que en los peores días de la pandemia los cadáveres se amontonaban es contrarrestado —que no desactivado, insistimos— por el apunte, falso, que informa acerca del uso de hornos de una escuela de veterinaria para quemar los cuerpos que no cabían en las funerarias. Este último ejemplo viene a confirmar que la autoficción y la «alterficción» constituyen «un territorio tentador en donde no hay ley ni moral» (Blanco, 2018b, pág. 24).

El espectador halla reposo y aligeramiento en los numerosos momentos cómicos y autoparódicos en que Blanco ejerce de autor y cambia el relato de sus testimonios para hacerlo más dramático o literario. También la música contribuye a crear momentos de excepción y de magia, como cuando *Wind of Change* de The Scorpions mece el relato fantástico de Iván como enfermero cosmonauta, o cuando al ritmo de *I go to sleep* de Sia los cinco profesionales se entregan a pequeñas acciones desde sus escritorios —el camillero lee un libro, la enfermera acaricia una pecera, etc.—; con todo, ningún momento resulta de mayor alivio que el leve pero espontáneo y liberador movimiento corporal de todos ellos cuando suena *Dance Monkey* de Tones and I.



Figura 4. Sergio Blanco en *COVID-451* (2020). Fotografía: Alfred Mauve

Blanco opera como un demiurgo. En su papel de paciente, es interrogado por distintos profesionales médicos, y ellos, a su vez, son sometidos a su ávido y curioso escrutinio. A partir de ahí, se alternan o más bien se imbrican narración y escenificación, realidad y ficción, en un juego intrincado y cómplice que, al dejar las trampas del autor al descubierto, se gana en seguida el favor del público. El autor-personaje se muestra irritado ante el hecho de que en el hospital se tomen decisiones sobre su cuerpo, pero él no deja de tomarlas en relación con los demás personajes. Así, enviará a Lucas a África —tal como explicita en la pieza, sus personajes de médico siempre se van en algún momento a África; eso ocurre, por ejemplo, en *El bramido de Düsseldorf* y en *Cuando pases sobre mi tumba*—, y a Iván a los fiordos noruegos; para sí mismo se reserva una convalecencia egipcia.

El hecho de que la acción de la fábula suceda en un hospital da mucho juego, porque conecta con las numerosas clínicas de todo tipo que proliferan en las piezas anteriores de Blanco. Y, por supuesto, no son estos los únicos guiños intratextuales que remiten al corpus autoficcional del autor desde el interior mismo de la pieza. El número de habitación del hospital —228— coincide con el de la clínica suiza de *Cuando pases sobre mi tumba* y con el de la habitación de hotel de *La ira de Narciso* y de *El bramido de Düsseldorf*. En esta última pieza, era central el motivo del ciervo, que aparece también aquí, en la ensoñación atribuida a Iván; y, de igual manera que allí se refería a la película *Bambi* producida por Walt Disney como referente popular —«Parece que pasaron meses estudiando la anatomía y la estructura ósea de los ciervos. De alguna manera abordaron *Bambi* del mismo modo en que Da Vinci abordó al ser humano» (Blanco, 2018a, pág. 318)—, en *COVID-451* Blanco saca a colación a Batman y explica que Bob Kane se inspiró, para crear al superhéroe, en los murciélagos de Leonardo da Vinci. El dramaturgo juega también con el falso carácter documental de los objetos que se asocian a cada personaje y que pertenecen al juego (meta)ficcional, como la pecera de María Eugenia —Blanco le pide que cuente el episodio del pez epiléptico, para que el público entienda por qué tiene esa pecera— o el cohete de Tintín que supuestamente pertenece a Lucas.



Figura 5. María Eugenia Casanova en *COVID-451*(2020). Fotografía: Alfred Mauve

Todo ello entronca con la idea de la conversión o transmutación —«la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo» (Blanco, 2018b, pág. 58)—, que hallamos, por ejemplo, en el modo como el superhéroe preferido de Iván pasa de Superman a Batman. Todo emprendimiento autoficcional activa el recuerdo del pasado —de ahí la función evocadora que el dramaturgo asigna también a la autoficción—, pero ese tiempo pretérito se colma con invenciones, condensaciones y desplazamientos (Blanco, 2018b, pág. 70). Por otra parte, en la autoficción el pasado está tan abierto como el futuro, es tan misterioso e incierto como el porvenir (Blanco, 2018b, pág. 83), y eso permite que sea manipulado y maniobrado a placer. Ciertamente le asignan Borja Ortiz de Gondra y Pablo Iglesias Simón (2019, pág. 220-221) a la autoficción una temporalidad fluida y un presente difuso.

En su decálogo sobre la autoficción, afirma Sergio Blanco (2018b, pág. 75) que el emprendimiento autoficcional siempre supone una confesión, la revelación pública de algo que antes de ser expuesto estaba oculto. Ello ocurre también en la pieza que nos ocupa. Anna, la trabajadora social, confiesa que siempre quiso ser actriz; Blanco, por su parte, replica que a menudo se hace pasar por médico. Lo que importa no es si lo confesado es verdadero o falso, sino su funcionamiento en el relato, la forma como opera y se articula en la historia que se cuenta (Blanco, 2018b, pág. 76). Otra función que el creador asigna a la autoficción es la

elevación o enaltecimiento de la propia imagen, lo que en realidad equivale a «la confesión de un fracaso, la confidencia de una desilusión, la revelación de un desencanto, la declaración de una frustración» (Blanco, 2018b, pág. 92). Eso ocurre en *COVID-451* cuando pone en boca de Anna que él mismo se conserva muy bien para la edad que tiene. El antídoto para la autoelevación es la estrategia de la degradación —otra de las funciones esgrimidas en su decálogo sobre la autoficción (Blanco, 2018b, págs. 94-98)—, que a menudo adopta la forma de una corrección por parte de los actantes frente a la autocomplacencia del dramaturgo y su tendencia a idealizarlo y literaturizarlo todo. Ocurre en *El bramido de Düsseldorf*, cuando el personaje de la restauradora le decía al alter ego del autor que su mirada sobre la decapitación era un poco romántica —«Creo que está embelleciendo un acto que es mucho más violento de lo que imagina. Usted parece hacer literatura de todo» (Blanco, 2018a, pág. 328)—, y ocurre también aquí en varios momentos, por ejemplo, cuando María Eugenia lo acusa de tener una visión un poco decimonónica de lo que es una enfermedad infecciosa. En otro momento, haciendo gala y autoparodia de su incomprensión del discurso científico, el dramaturgo se deja fascinar por la sonoridad de una palabra como «septicemia», que le parece bella y peligrosa, y muestra una concepción trasnochada del contagio, que los profesionales de la salud se apresuran a corregir.

Este espectáculo, metateatro y metafiction a la enésima potencia, cuestiona y tematiza el proceso de gestación de la propuesta misma, superponiendo el periplo clínico —imaginado por Blanco a partir de un protocolo plausible— a la sala de ensayos —el encuentro real con el otro—. El dramaturgo mixtifica las situaciones, las enriquece, introduce variaciones, las literaturiza. Abel González Melo (2020, pág. 15) habla de «una recreación continua de los personajes como gestores del relato y de los planos de la escenificación, dirigiendo y organizando la trama, o corrigiendo cuando algo no debe tratarse en un momento sino más adelante». Los actantes en escena aparecen como gestores de la palabra escénica, si bien obedecen a la voluntad demiúrgica del autor, también presente en escena. Continuamente son instados a reproducir escenas que en realidad se limitan a leer. En un momento dado, Lucas, tras ser exhortado a explicar el ingreso del personaje de Blanco en la UCI, pregunta si debe representar la escena del hospital o la del ensayo; se trata, por supuesto, de una pregunta tramposa, puesto que jamás coincidieron

en calidad de médico y paciente; aun así, se establece el trato de usted para las escenas de hospital y el tuteo para las de los ensayos.

Todos los equívocos, cambios y correcciones del intercambio dialogal, de la relación intersubjetiva, están previstos de antemano y aun así fluyen con naturalidad, como si fueran improvisados. Hasta cierto punto, pero de modo igualmente engañoso, se destripa el proceso de ensayos y fijación del texto. Los actantes van «complejizando y a la vez develando la especificidad de su condición metadramática» (González Melo, 2020, pág. 16). A menudo los profesionales se quejan de la literaturización a la que el dramaturgo somete sus vivencias, aunque en ocasiones también le brindan historias o anécdotas para que las incluya en su texto, e incluso se preocupan de cambiar sus antecedentes o su destino como personajes de la obra. A la pregunta por la autoría de cada una de las frases, el creador responde que el teatro es un lugar donde las ideas y las palabras no pertenecen a nadie. Al mismo tiempo, se trata de un lugar donde todo es posible, precisamente porque la palabra deviene gestora de teatralidad, en virtud de ese «deslumbrante procedimiento tropológico que hace pasar una cosa por otra, que susurra con la confianza de que lo insinuado enriquecerá la recepción» (González Melo, 2020, pág. 21). Así, en *COVID-451* hay una escena de raspado nasal que se enuncia pero no se escenifica. Blanco afirma que, para mostrar al público en qué consiste una prueba de detección del virus, va a ser sometido a un raspado nasal en directo, pero su manera de realizarlo en escena —que no de representarlo o actuarlo, insiste— es leerlo, de modo que la relación entre presentación y representación se complejiza todavía más. Se establece así, por decirlo nuevamente con palabras de Abel González Melo (2020, pág. 28), un «rico vínculo entre la sustancia diegética y escénica, entre el plano ficcional y el real».



Figura 6. Lucas Ilzarbe Sánchez e Iván Requena Palomares en *COVID-451* (2020).

Fotografía: Alfred Mauve

Los temas de *COVID-451* son innumerables: infecciones y contagios, organismos que buscan multiplicarse y replicarse; la soledad y la necesidad de creer que los demás pueden sostenernos en momentos de vulnerabilidad extrema; la posibilidad de mirarnos y vernos. En un momento dado, Sergio le confiesa a Lucas que lo que querría es escribir un texto que hablara del cuerpo, la soledad y los murciélagos; también de astronautas y fiordos noruegos, y sobre todo del miedo que le tenemos todos a la muerte. Y todo ello enmarcado en un dispositivo escénico que se abre con un concierto para clave y se cierra con el tema *Será porque te amo* interpretado por Thalía. La locura y la enfermedad de los animales procuran imágenes fértiles y se vincula la zoonosis a una suerte de castigo infligido a los humanos. También prolifera el motivo de la selva —como palabra y como concepto— y de los árboles sanadores. Y el triunfo de la imaginación creadora se impone cuando el paciente hospitalario Sergio Blanco, a pesar de haber admitido que sin el respirador no habría podido sobrevivir, añade que, «en realidad», le debe la vida a un bálsamo hecho de árboles milenarios que Sascha le aplicó mientras le hablaba en quichua. Porque la compasión precisa de la imaginación y porque, sin que ello desdiga de la inmensa gratitud debida y expresada al personal médico, Blanco realiza en esta obra una defensa del arte: si desapareciéramos como especie y volviéramos a empezar todo de nuevo —dice—, alguien terminaría por encontrar el teorema de Pitágoras, pero

probablemente nadie volvería a pintar la Capilla Sixtina o a componer *La flauta mágica*. Ahora bien, si alude a la obra de Ray Bradbury desde el título mismo de la pieza es porque, tal como afirma irónicamente, *COVID-451* constituye un relato de ciencia ficción. La imagen más lograda de esta conciliación y ayuda mutua entre los ámbitos de la ciencia y del arte aparece al final, cuando el dramaturgo explica que en la Grecia antigua los teatros se construyeron a menudo al lado de los templos consagrados a Asclepios, el dios de la medicina, y habla de la proximidad profunda que existe entre estos dos espacios, sanatorios y teatros, que comparten el don del alivio y de la curación.

Sergio Blanco, ahora ya como maestro de ceremonias, confiesa la extrañeza que le produce el hecho de hallarse en escena ante un público enmascarado, y expresa la felicidad de estar ahí, pese a todo. Los espectadores llevan mascarilla y los «actores» van a cara descubierta, pero la verdad biográfica de las personas en escena, protagonistas del juego escénico de la «alterficción» orquestada por Blanco, se articula en múltiples capas y en múltiples máscaras. Como señalan Ortiz de Gonda e Iglesias Simón (2019, pág. 224), «al no pedirse tácitamente a los espectadores que caigan en la suspensión de la incredulidad, se produce una suerte de pacto especial con el público [...]. A través de lo creíble, lo verosímil (que no lo real), se le va enfrentando a lo increíble». La autoficción y la «alterficción» revelan las costuras de los juegos meta-teatrales y de las licencias poéticas, y ello contribuye a la implicación del espectador, que desempeña una recepción activa. A todo ello hay que sumarle las circunstancias extraordinarias en que se estrenó *COVID-451*, después de meses de confinamiento y cierre de los teatros.

La presencia de los sanitarios otorga a la pieza una dimensión colectiva que nos interpela e incluye a todos. Y de igual modo como el virus es un organismo que busca multiplicarse, reproducirse y replicarse, pasando de un cuerpo a otro, así la ficción, el teatro busca contagiar a los asistentes y transformarlos —pensemos en aquella ramita de olivo que pasa de ser utilizada como punto de libro por el paciente a condimentar el estofado que cocina Sascha, o en los múltiples regalos y confidencias, reales o no, que intercambian los actantes—. Hospedar a esos cinco profesionales en escena es un modo de cuidarlos y de retribuirlos o gratificarlos con las herramientas propias del teatro.

3. CONCLUSIONES

Tal como apunta José A. Sánchez (2012: 320), una de las vías ensayadas por distintos creadores escénicos de toda índole para evitar una representación replegada sobre sí misma ha sido la de ceder el lugar de visibilidad a los otros. En este sentido, podemos hablar de documentales protagonizados por personas en riesgo de exclusión, docuficciones en las que víctimas, agentes o testigos se representan a sí mismos como personajes y piezas escénicas en las que se invita a expertos de la vida real a contar sus historias. Hay una gran diferencia en este ceder la palabra desde lo documental y testimonial y lo que hace Sergio Blanco con los cinco sanitarios que lo acompañan en escena en *COVID-451*, que es ficcionarlos manteniendo su nombre real, profesión y coordenadas espaciotemporales —edad y lugar de nacimiento o residencia—. El resto no es digno de confianza, no solo porque, tal como apunta García Barrientos (2014, pág. 129), el teatro contagia de ficción cuanto toca, sino porque las estrategias metateatrales de Sergio Blanco se encaminan a reduplicar el desdoblamiento teatral y multiplicar las metalepsis hasta borrar los límites entre realidad y ficción.

En la «alterficción», Sergio Blanco se comporta como en la autoficción pero ampliando el espectro de sujetos ficcionables. Reconoce en la palabra un poder curativo —«Nombrar, decir, designar sería [...] una especie de acto casi que terapéutico o mágico que permitiría drenar el dolor» (Blanco, 2018b, pág. 101)—, que aparece aquí tematizado, puesto que la sanación del autor-personaje en tanto que enfermo de coronavirus constituye la trama misma de *COVID-451*, una rehabilitación que no puede conseguir por sí solo sino gracias al grupo humano que lo sostiene y acompaña. Una vez más, el trauma es lo que habilita y posibilita la creación narrativa, la trama. Y esta le permite al sujeto representar y representarse a través del lenguaje que nombra y, por tanto, rehabilita, rescata, (re)construye, sana (Blanco, 2018b, pág. 101). En esta pieza el dramaturgo inventa un pasado para cada uno de los profesionales —y en complicidad con ellos— que explique o anticipe su vocación de servicio. También imagina poéticamente los primeros encuentros con los sanitarios; nos dice, por ejemplo, que Sascha entró cantando en su habitación, en su vida y en su texto. Incluso halla el contexto apropiado para donar su cuerpo a la ciencia —y no a un necrófilo o a un descuartizador, como ocurría en obras anteriores—. Ejemplifica así aquello de que la

representación del mundo puede ser mejor que el mundo, como decía su *alter ego* en *Tebas Land* (Blanco, 2017, pág. 68).

Apunta Abel González Melo (2018, pág. 12) que Sergio Blanco «hace de la humanidad su quirófano y disecciona ese *continuum* con el bisturí de lo contemporáneo: se ata a sí mismo sobre la camilla, hiende su propia carne». En sus autoficciones y «alterficciones», orientadas a la búsqueda del otro, trata de que lo personal y lo íntimo —o supuestamente íntimo— se vuelva universal y público (Blanco, 2018b, pág. 24). Inmerso en la reflexividad extrema de un texto que se mira al espejo, cada vez más irónico en sus recurrencias y lugares comunes, el dramaturgo franco-uruguayo realiza piruetas metatextuales y metateatrales de gran alcance.

COVID-451 no es un alegato crispado ni un grito de dolor. Desde el yo —o el estallido de yoes— de la resistencia estética llega a los otros, que son reales y están ficcionados al mismo tiempo. La presencia de los sanitarios en escena otorga a la pieza una dimensión colectiva que nos interpela e incluye a todos, tejiendo una red de complicidades, construyendo y mostrando a la vez la relación como proceso. Consciente de la ficción narrada que es toda identidad, el autor se entrega a un juego ambiguo de representación de entidades plurales y en movimiento (2018b, pág. 82) que atestiguan la complejidad del ser, y va a la búsqueda de «una verdad que solo puede existir como ficción, como una mentira» (Alarcón, 2004, pág. 119). Ya lo dijo Serge Doubrovsky, el inventor del género —o del término— de la autoficción: puesto que no podemos retener la vida, re-inventémosla (Doubrovsky, 2013, pág. 135).

En la que es su obra más emotiva y benéfica o balsámica —gracias a las inflexiones que el arte produce en lo real—, Sergio Blanco pone su talento al servicio de esos cinco profesionales sanitarios y los hace brillar, realizando su entrega y amor por el trabajo. Buscando el elemento teatral de la vida en el hospital, y también aquello que el teatro tiene de hospitalario, la obra de «alterficción» *COVID-451* ofrece consuelo y remanso, un lugar donde descansar.

4. OBRAS CITADAS

- Alarcón, Juan Ignacio (2014). Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular. En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (págs. 107-126). Madrid- Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Barthes, Roland (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil.
- Batlle, Carles (2020). *El drama intempestiu*. Barcelona: Angle Editorial-Institut del Teatre.
- Blanco, Sergio (2017). *Tebas Land*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Es-cénicas.
- Blanco, Sergio (2018a). *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Blanco, Sergio (2018b). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Blanco, Sergio (2020). *Tráfico; Cuando pases sobre mi tumba*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Casas, Ana (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 9-42). Madrid: Arco Libros.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction e³ autres mylbomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Doubrovsky, Serge (2013): *Le Livre brisé*. Paris: Grasset.
- García Barrientos, José-Luis (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (págs. 127-146). Madrid- Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- García Barrientos, José-Luis (2016). La autoficción dramática de Sergio Blanco. Prólogo a Sergio Blanco, *La ira de Narciso* (págs. 5-24). Bilbao: Artezblai.
- García Barrientos, José-Luis (2020). Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas). *Las Puertas del Drama* (53). <https://bit.ly/2MC0hv7>. Consultado el 5 de enero de 2021.
- Gasparini, Philippe (2012). La autonarración. En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 177-209). Madrid: Arco Libros.

- González Melo, Abel (2018). Mapa de la desolación y la belleza. Prólogo a Sergio Blanco, *Ficciones* (págs. 9-27). Tarragona: Arola Editors.
- González Melo, Abel (2020). Desgarraré mi mortaja. Prólogo a Sergio Blanco, *Tráfico; Cuando pasees sobre mi tumba* (págs. 9-38). Madrid: Punto de Vista Editores.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ortiz de Gondra, Borja e Iglesias Simón, Pablo (2019). Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado. En Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción. En homenaje al profesor José Romera Castillo* (págs. 215-230). Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, José A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

