



MORIR EN ESCENA: UNA APROXIMACIÓN A LOS
LÍMITES DE LA POÉTICA AUTOFICCIONAL DE SERGIO
BLANCO *EN LA IRA DE NARCISO*

*DYING ON STAGE: AN APPROACH TO THE LIMITS OF SERGIO
BLANCO'S AUTOFICTIONAL POETICS IN LA IRA DE NARCISO (THE
RAGE OF NARCISSUS)*

Gino Luque

Pontificia Universidad Católica del Perú

gluque@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2610-2529>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.08

ISSN 2444-3948

Resumen: El artículo propone leer *La ira de Narciso* como un arte poética de Sergio Blanco. Para ello, se interpreta el mito de Narciso como una alegoría de la escritura autoficcional. A partir de dicha premisa, se analizan las dinámicas especulares presentes en la trama y en los mecanismos de composición de la pieza. La combinación de elementos factuales y ficcionales en el relato, el empleo de recursos metateatrales en su construcción, y su indagación en las relaciones entre identidad y alteridad revelan que el texto no solo contiene reflexiones sobre la poética autoficcional del autor, sino que la obra, en sí misma, constituye una performance de estos principios. En esa línea, la narración de la muerte del protagonista es un recurso que, en lugar de contradecir las convenciones del género, subraya la figura poética que lo caracteriza —la paradoja— y reafirma, así, su identidad como autoficción.

Palabras Clave: autoficción teatral, Sergio Blanco, mito de Narciso, arte poética, metateatro.

Abstract: The article proposes to read *La ira de Narciso* as Sergio Blanco's poetics. To do so, the myth of Narcissus is interpreted as an allegory of autofictional writing. Based on said premise, the mirrored dynamics present in the plot and in the mechanisms of composition of the play are analyzed. The combination of factual and fictional elements in the story, the use of metatheatrical resources in its construction, and its inquiry into the relationships between identity and otherness reveal that not only the text contains reflections on the author's autofictional poetics, but that this, in itself, is a performance of these principles. Along these lines, the narration of the death of the protagonist is a resource that, instead of contradicting the genre conventions, it rather emphasizes the poetic figure that characterizes it (the paradox), and thus reaffirms its identity as autofiction.

Key Words: theatrical autofiction, Sergio Blanco, myth of Narcissus, poetics, metatheater.

Summary: 1. La autoficción teatral como arte de la mirada. 2. El mito de Narciso reinterpretado: juegos especulares en la trama. 3. El mito de Narciso como principio de composición: autorreflexión y metateatro. 4. Reflexiones finales. 7. 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)

GINO LUQUE. Doctor en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona y Licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde es profesor del Departamento de Artes Escénicas e imparte asignaturas de teatro contemporáneo, dramaturgia y teoría teatral. Es el actual director de la Maestría en Artes Escénicas de dicha Universidad. Anteriormente, ha sido coordinador de las carreras de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas y de Lingüística y Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Es dramaturgo y director teatral. Ha ganado el Primer Concurso de Dramaturgia Peruana, organizado por la Asociación Cultural Peruano-Británica, en 2007; una beca del Fondo Iberescena para la Creación Dramatúrgica en 2008; y el Premio a la Producción Artística de la PUCP en 2019.

I. LA AUTOFICCIÓN TEATRAL COMO ARTE DE LA MIRADA

La meditación acerca de la mirada no solo es un motivo constante en la producción dramática de Sergio Blanco, sino que la mirada como mecanismo de interrogación y transformación de la realidad se encuentra en el centro mismo de su concepción del arte.¹ De hecho, Blanco sostiene que todo acto creativo parte de un deseo del artista por comprender el mundo que lo rodea y, por tanto, este comienza con una mirada, a la que califica como sensible, que se posa sobre un determinado objeto para interrogarlo (2017). Sin embargo, la mirada del artista tiene, además, la peculiaridad de ser una mirada poética, es decir, es una mirada que tiene la capacidad de transformar aquello que mira en otra cosa (2015, pág. 17), y esta operación de transfigurar una cosa en algo distinto de lo que era originalmente constituye precisamente la base epistemológica de la creación artística.²

Desde esta perspectiva, el lugar de la mirada en el teatro, en tanto actividad poética, resulta más esencial aún, pues el teatro es, por definición, un arte basado en la mirada. Esta manera de entenderlo se fundamenta en el origen etimológico de la palabra «teatro», que proviene del griego «*theatron*», que significa «mirador o lugar desde donde se mira». Así, desde esta concepción, el arte teatral se define, tanto histórica como epistemológicamente, a partir del acto de mirar, puesto que el ejercicio de la mirada sería condición *sine qua non* para que se produzca el acontecimiento teatral.

En ese sentido, el espectador, en tanto es quien desempeña el rol de observador, sería quien ocupe el lugar central del hecho escénico. De esa manera, si se aplica esta idea a la dinámica de la situación teatral, que bien se podría esquematizar como «A representa a B mientras C mira» (Bentley citado en Balme, 2008, pág. 2), se tendría que, para que exista el acto teatral como tal, sería imprescindible que se produzca la presencia de ese espectador C que legitima, por medio de su mirada, la representación del actor A como una encarnación del personaje B. Precisamente a ello se refiere Sergio Blanco cuando sostiene que, sin espectador, no podría haber teatro, pues su presencia y el desempeño de su rol de observador validan y convierten el juego de simulación del actor en un acto teatral: «El teatro es un lugar que solo existe en la medida en que haya otro mirándome [en tanto actor interpretando un personaje]; si no hay un otro mirándome, el teatro no existe» (2017).³

Por ello, la autoficción, tal cual la entiende y practica Sergio Blanco, captura la esencia misma de la dinámica del arte teatral, pues su poética se basa, ante todo, en un juego paradójico de miradas, donde un yo, en el acto de mirarse y de narrarse a sí mismo (o, más exactamente, de ponerse en escena), termina encontrando a un otro, o, más precisamente, encontrándose en un otro, a quien mira y quien, a su vez, le devuelve la mirada, dándole existencia con ella. Así, estos relatos, caracterizados por mezclar, de forma ambigua e indistinguible, elementos autobiográficos con elementos imaginarios, configuran una dinámica especular donde un yo descubre a un otro contemplándose a sí mismo o, al revés, se descubre a sí mismo contemplando a un otro (que bien podría ser su otro yo o quizá alguna versión de sus otros yoes).⁴

En ese sentido, Blanco considera que la autoficción, en última instancia, es una estrategia para dar con el otro (2018b, pág. 11). Así, según esta manera de entender la escritura autoficcional, contrariamente a lo que se podría creer, ni la motivación inicial ni el resultado final serían un ejercicio de encierro solipsista, y menos aún un acto de autocomplacencia o de celebración de uno mismo. En el caso de Sergio Blanco, ocurriría, más bien, todo lo contrario: la motivación de su aventura autoficcional sería conocerse a sí mismo; su dinámica, una de apertura hacia los demás; y la consecuencia de esta incursión, el autoreconocimiento gracias al concurso del otro:

Siempre insisto en que mis autoficciones no se celebran a sí mismas en una promoción del yo, sino que, por el contrario, son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender a los demás. Todas mis autoficciones fueron escritas no tanto para exponerme, sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarse a sí mismo para, de esta forma, encontrar a los otros. (Blanco, 2018b, pág. 14)

Si bien estas líneas resultan bastante reveladoras con relación a los móviles detrás del proyecto teatral de Sergio Blanco, quizá la definición más sugerente de su arte autoficcional se encuentre en su obra «El bramido de Düsseldorf», donde el personaje de Soledad Frugone, en la *Captatio* de la pieza, declara lo siguiente:

Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. Muy seguido, Sergio dice que la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí en donde hay un pacto de verdad, como es el caso de la autobiografía, en la autoficción hay un pacto de mentira. (...) En varias de sus conferencias en donde habla de la autoficción, muchas veces le escuché decir esto que creo que es algo que define a Sergio: «No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran». (2018e, pág. 288)⁵

En este parlamento, quedan recogidos tres aspectos fundamentales de la poética del autor: la idea de autoficción como un relato que se construye a partir del cruce o combinación de elementos de carácter fáctico y elementos de carácter ficcional, el establecimiento del denominado «pacto de mentira» como convención básica del género autoficcional (en oposición al llamado «pacto de verdad» que opera en la escritura autobiográfica) y la búsqueda afectiva como motivación de todo emprendimiento autoficcional.⁶ Conviene, sin embargo, enfocarse, en este punto del ensayo, no tanto en la dimensión de la autoficción como narrativa del yo, sino, más bien, en el juego de miradas que esta propone en la poética de Sergio Blanco.

De esa manera, si se lee el proyecto teatral de Sergio Blanco a partir de dicho elemento, el mito de Narciso podría funcionar como una alegoría de su poética autoficcional, en tanto este mito relata, en una de las versiones recogidas por Pausanias en su *Descripción de Grecia*, un juego de miradas y reflejos semejante al que sostiene las piezas de Sergio Blanco. En esta versión, menos conocida que la narrada en *Las metamorfosis* de Ovidio, se cuenta que Narciso tuvo una hermana melliza de la que se enamoró. Esta, sin embargo, murió joven. Así, cuando Narciso contempla su propio reflejo en las aguas del río, cree, en realidad, estar viendo a la hermana perdida y no tanto a sí mismo (2014, v. IV, pág. 311), con lo cual la fascinación que experimenta ante la imagen que le devuelven las aguas es y no es por sí mismo, dado que, si bien lo es en términos objetivos, no lo es desde la perspectiva (o consciencia) del personaje. Así, en esta versión, el mito de Narciso deja de ser metáfora de la tragedia del sujeto alienado, dada su incapacidad de ver (y reconocer) al otro (Barbosa, 2012, pág. 75). Más bien, llama la atención, por medio

de la contradicción entre identidad y alteridad, acerca de la necesidad de incorporar a esta última en el proceso de autoconocimiento, puesto que el conocimiento de uno mismo no solo requiere de la introspección, es decir, de la mirada interior, sino también del descubrimiento de uno mismo a partir de la mirada hacia afuera y del encuentro con la mirada ajena, es decir, del diálogo con los demás (Barbosa, 2012, pág. 77).

Por ello, en este artículo, se propone leer la pieza «La ira de Narciso», texto dramático que, tal cual lo anuncia su título, establece un diálogo intertextual con el mito clásico (principalmente con la versión de Pausanias), como un arte poética de la autoficción, tal como la entiende y practica Sergio Blanco. Ello es así no solo porque la anécdota de la obra se inspira y reinterpreta el mito de Narciso, sino también porque sus mecanismos de composición formal ejecutan un juego metateatral y autorreflexivo que evoca la dinámica de miradas y reflejos presente en el mito clásico y que está en la base del proyecto autoficcional del autor.

De hecho, la pieza ejecuta una mirada abismal sobre sus estrategias de composición dramática y narrativa, tematiza sus propios procedimientos de escritura y explora los límites de la poética autoficcional de su autor al escenificar la propia muerte violenta del personaje llamado Sergio Blanco. Con ello, el texto pone en riesgo las propias convenciones del género en el que se inscribe, al extremo de aparentemente convertirse en un producto opuesto al que inicialmente anunció ser (es decir, una ficción en lugar de una autoficción), en tanto, hacia el tramo final del relato, el componente puramente imaginario parece imponerse y anular el posible sustrato autobiográfico o factual de los hechos relatados. Pese a ello, sostengo que, como consecuencia de ese devenir de la trama, el texto está materializando, más bien, el rasgo fundamental de toda autoficción, a saber, no tanto ser un relato ambiguo en cuanto a su estatuto factual y ficcional, sino tener una naturaleza contradictoria y paradójica (Prieto, 2019, pág. 229). Así, al igual que le ocurre a su protagonista, llamado Sergio Blanco, quien, siguiendo el itinerario de Narciso, se descubre a sí mismo descubriendo a su otro yo, el texto se confronta con su revés para terminar descubriendo y reafirmando la esencia de su identidad como autoficción.

Para desarrollar esta discusión, el análisis se organizará a partir de la pregunta: ¿de qué maneras está presente el mito de Narciso en la pieza? Este análisis se llevará a cabo tanto en el plano de los acontecimientos relatados en la trama como en los mecanismos de composición

de la obra. Esta doble aproximación al texto se basa en los postulados que plantea Jean-Pierre Sarrazac en su estudio de la crisis del drama. Según estos, el drama contemporáneo, paradigma donde calza plenamente la dramaturgia de Sergio Blanco, se caracteriza por establecer una relación dialéctica entre forma y contenido, de modo que los mecanismos de composición del texto (y la forma del relato en general) no solo no son arbitrarios o responden a modelos ahistóricos de escritura dramática, sino que están motivados por los contenidos que vehiculan, con lo cual potencian el sentido de la obra en su totalidad (Sarrazac, 2013, págs. 21-34; Batlle, 2020, págs. 59-75). Por ello, se hace preciso analizar no solo cada plano de la enunciación por separado, sino también preguntarse por la relación de mutua dependencia que se establece entre los procedimientos formales del relato y los elementos de la trama.

2. EL MITO DE NARCISO REINTERPRETADO: JUEGOS ESPECULARES EN LA TRAMA

Para iniciar el análisis de la pieza, resultará útil partir de una breve síntesis de los hechos relatados en ella. «La ira de Narciso» es una obra donde un único actor, el dramaturgo Gabriel Calderón en la puesta en escena original, interpreta a los dos personajes de la pieza: los dramaturgos Sergio Blanco y Gabriel Calderón. A partir de esta configuración, se puede considerar que la obra es un unipersonal a la vez que un monólogo, aunque el propio texto, en lo que constituirá un estilo que apelará constantemente a la contradicción performativa, niegue ello ni bien empieza y se presente simplemente como un relato:

Esto no es un monólogo. No es un unipersonal. Es un relato. Y como todo relato va a ir avanzando progresivamente durante una hora y media. Así que les voy a pedir paciencia y que se entreguen al juego de la progresión que no siempre es dramática sino muchas veces narrativa. (2018d, pág. 228)

Este relato se organiza alrededor de los sucesos que le ocurrieron al personaje de Sergio Blanco durante su estadía en la ciudad de Liubliana, en Eslovenia, adonde fue invitado para impartir una conferencia sobre el mito de Narciso en un congreso celebrado en la universidad

local. En ese marco, que proporciona las coordenadas espaciales y temporales de la trama, el protagonista conoce, por medio de una aplicación de citas, a un joven esloveno, de nombre Igor, con quien iniciará una intensa relación marcada por el deseo, la atracción física y el desenfreno. El detonante de la acción, y eje de la intriga en sentido estricto, se configura a partir del hallazgo, por parte del protagonista, de unas inquietantes manchas oscuras en la alfombra de la habitación del hotel donde se aloja, cuyo origen intenta descubrir y que parecen sugerir (como, en efecto, luego se confirmará) que un crimen violento tuvo lugar en ese mismo lugar poco tiempo atrás. Así, el espectador asiste, por medio del relato a cargo del personaje de Gabriel Calderón, a los ensayos de la conferencia sobre el mito de Narciso que ofrecerá el personaje de Sergio Blanco, a los encuentros sexuales entre los personajes de Sergio e Igor, y a la investigación acerca del crimen ocurrido en el hotel ejecutada por el protagonista. En el desenlace de la pieza, las tres líneas argumentales confluyen cuando, una vez finalizada la conferencia, el último encuentro entre los amantes culmina en el asesinato del protagonista a manos de Igor de una forma que replica el crimen que dio origen a las manchas de sangre de la habitación del hotel. El epílogo de la obra cuenta los detalles alrededor del funeral del protagonista, que estuvieron precisamente a cargo de Gabriel Calderón.

Recapitulada la trama, corresponde volver sobre la pregunta acerca de las formas en que el mito de Narciso se encuentra presente en la obra. Así, la primera mención al mito se encuentra, como resulta evidente, en el título. Esta funcionará como una clave de lectura que el receptor deberá tener presente al momento de interpretar el texto. Asimismo, se convertirá en un motor de intriga para el espectador al despertar en él la expectativa de descifrar el sentido de la referencia a la ira del personaje mitológico aludida en el título con relación a los eventos del relato.

Sin embargo, esta referencia directa al mito no encontrará correspondencias expresas en los hechos de la trama, salvo la inclusión de fragmentos literales de la conferencia «La mirada poética en Narciso: la transformación de lo real», que repasa el personaje de Sergio Blanco antes de su presentación en el congreso en la Universidad de Liubliana. Cabe señalar que los fragmentos que se citan en las escenas 12, 17 y 31 de la obra corresponden textualmente a partes del artículo de Sergio Blanco que lleva por título «Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real», donde el autor expone sus principales

ideas sobre la creación artística y que, en el plano de los hechos reales, se basa en una conferencia que el dramaturgo efectivamente impartió en un congreso en dicha universidad. De ese modo, además de ser un guiño cifrado al mito clásico, así como un detalle irónico perteneciente al juego autoficcional, estas referencias enuncian, desde el propio interior de la obra, la poética a la que esta responde. En ese sentido, estas citas, si bien tienen relación con la fábula, en tanto tienen que ver con la razón de la visita del personaje de Sergio Blanco a Liubliana, se relacionan también con los aspectos formales y procedimientos de composición de la propia obra.

Sin embargo, donde sí hay una presencia estructural del mito, aunque velada, es en dos episodios de la trama que, analizados bajo esta premisa, se percibe que funcionan bajo una lógica de reflejos, que evoca al motivo del espejo, central en el relato clásico. El primero es, en sí, la relación entre Sergio e Igor. En efecto, la relación entre estos personajes puede ser leída como la relación entre un yo y su reflejo invertido, es decir, entre el protagonista y su otro yo. La continuidad de identidades entre estos personajes se funda desde la onomástica en la medida en que los nombres de ambos significan lo mismo, pero en idiomas diferentes —a saber, «guardián»—, hecho al que se suma que «Sergio» sea el anagrama de la frase «Igor es», lo cual da como resultado el mensaje encriptado «Igor es Sergio» o viceversa.

Por su parte, lo relativo a alteridad entre ambos personajes se puede constatar en los rasgos que los oponen, pero que, por eso mismo, los hacen también complementarios. Así, Sergio es extranjero e Igor es un poblador local; a Sergio, no le gusta que lo miren desnudo mientras que, a Igor, por el contrario, le agrada que lo contemplen sin ropa; Sergio es académico, es decir, es un intelectual y, por lo tanto, privilegia, en su quehacer profesional, el ejercicio racional, mientras que Igor tiene a su cuerpo como principal herramienta de trabajo, por lo que priman en él los componentes físico e instintivo. Sin embargo, pese a estas características que los oponen, comparten ciertos rasgos que generan una suerte de continuidad y unidad entre ambos. En esa línea, se encuentran, por ejemplo, sus dotes de resistencia física, su hiperbólico desempeño sexual, el culto que profesan al cuerpo masculino, su gusto por los objetos de marca y su afición por los excesos (manifestada en el consumo de drogas y la participación en orgías). Y esta dualidad, finalmente, es la base de su irrefrenable atracción.

Asimismo, la sensación de que la pareja Sergio-Igor responde al esquema de un yo y su álgter ego queda reforzada por la sugerencia del carácter imaginario del personaje de Igor, quien, por momentos, casi parece solo una fantasía (o proyección invertida) del personaje de Sergio. De hecho, durante el transcurso de la obra, Igor solo mantiene contacto con el personaje de Sergio Blanco, es decir, no se muestra que ningún otro personaje interactúe con él. A ello, se suman las apariciones absolutamente sorprendidas, casi fantasmales, de Igor en el bosque de Tívoli mientras Sergio hace footing durante las mañanas.

Sin embargo, la mayor duda sobre la existencia real del personaje de Igor se introduce en la comida posterior a la conferencia de Sergio Blanco en el congreso, puesto que los comentarios de los comensales con relación a lo ocurrido en el auditorio parecen indicar que la intervención que supuestamente tuvo Igor no se dio. Así, según el relato de Sergio Blanco, durante la ronda de preguntas, Igor, que había asistido a la conferencia en contra de la voluntad del autor, le preguntó por qué le tenía tanto miedo a la muerte. Sin embargo, en la comida posterior, uno de los asistentes señaló que hubiera sido interesante que, en la charla, alguien se hubiera atrevido a preguntarle por qué le tenía tanto miedo a la muerte. Ante ello, el protagonista comenta lo siguiente:

Eso quería decir que nadie había escuchado la pregunta de Igor. O algo peor, que solo yo la había escuchado. O algo más inquietante aún, que Igor no había hecho ninguna pregunta. O algo más terrible todavía, que Igor ni siquiera había venido. (2018d, pág. 261).

Este efecto de sospecha se potencia cuando el personaje de Sergio Blanco está buscando en la lista de contactos de su teléfono móvil los datos de Igor (porque, para cierto punto de la historia, hasta él mismo ha puesto en duda su existencia real), pero interrumpe esta tarea porque llega al Café Babel, donde se encontraría con Piotr Malvec, y tiene que bajar del taxi. Así, nunca se llega a corroborar este indicio material de su existencia.

Finalmente, el probable carácter imaginario de Igor queda reforzado más aún por medio de un detalle paratextual: no se le incluye en la lista de personajes de la obra. Ciertamente, en esta relación, únicamente aparecen Sergio Blanco y Gabriel Calderón, y no otros personajes con los que el protagonista tiene contacto a lo largo del relato como, por

ejemplo, Zdenko Vladislav, Piotr Malvec o Marlowe. Sin embargo, comparado con aquellos personajes, de apariciones puntuales, el rol y la participación de Igor en la historia es absolutamente mayor y más relevante, lo cual podría alentar la idea de que el personaje amerita un tratamiento distinto al de los demás personajes secundarios. En contra de esta idea, estaría, sin embargo, la convención discursiva de la obra en su conjunto: solo aparecen en la lista de personajes aquellos dos que tienen control sobre el relato, es decir, aquellos que determinan la perspectiva de la narración. Pese a ello, el detalle antes aludido, puesto en relación con las dudas sobre la existencia real de Igor insertadas a lo largo de la trama, contribuyen a la ambigüedad y misterio que rodea al personaje, sobre el que, por cierto, no se proporciona mayor información personal a lo largo de la obra, con lo cual, por momentos, solo parece tener la consistencia plana de los productos de la imaginación.

Por otro lado, el segundo evento de la historia que encuentra su reflejo al interior de la misma trama es la relación entre el crimen que articula la intriga central de la pieza y la forma en que muere el personaje de Sergio Blanco a manos de Igor. Así, de acuerdo con la reconstrucción de los hechos realizada deductivamente por el criminólogo forense francés Marlowe, relato que luego es corroborado por el antiguo jefe de la policía eslovena Piotr Malvec, el crimen que ocurrió en la habitación 228 del City River Hotel consistió en un desmembramiento. Posteriormente, la muerte violenta de Sergio Blanco a manos de Igor replica los principales hitos y detalles de aquel asesinato. Así, la víctima, al igual que el personaje de Sergio Blanco, era un hombre de alrededor de 40 años y de nacionalidad francesa; el victimario, de paradero desconocido, era un hombre de alrededor de 35 años, como Igor; el arma homicida, en ambos casos, fue un cuchillo eléctrico marca Moulinex; y el cuerpo de la víctima fue descuartizado con esta aún viva, razón por lo que habría podido ver parte de su despedazamiento (por lo menos, el desprendimiento de tres de sus miembros, según el parte forense) y razón por la que también el protagonista de la pieza, según la convención de la obra, habría podido relatar parcialmente su muerte.

Finalmente, algo que también conecta a ambos crímenes es la aparente ausencia de un móvil concreto detrás de los homicidios. O, visto de otro modo, la conexión entre ambos quizá radica en el probable móvil gratuito que subyace a los dos brutales asesinatos: la ira. Al respecto, conviene recordar la explicación que da Piotr Malvec acerca del primer

crimen, la cual resulta válida también para el que tiene a Sergio Blanco como víctima:

¿Y el móvil del crimen?

Nunca estuvo muy claro, me contestó. Como nunca logramos dar con el asesino, solo tenemos especulaciones. Hay tres pistas que son tan posibles las unas como las otras. La primera sería el tráfico de documentos (...) La segunda pista sería el tráfico de órganos (...) Y la tercera pista sería la ira. Sí. La simple ira. El furor. La cólera. El arrebato. Un momento de furia alcanza para matar a alguien. (2018d, págs. 264-265).

Resulta significativo, por otro lado, que, al finalizar dicha conversación, el ex agente de policía le comente a Sergio Blanco que la palabra «ira» le resulta particularmente bella y que merecería estar presente en un título. Por ello, una vez que el dramaturgo le menciona que la conferencia que ha dado en Liubliana fue sobre el mito de Narciso, Malvec le replica que la frase «La ira de Narciso» sería un hermoso título para algún futuro texto. La ira, entonces, queda asociada al personaje de Narciso y al referente de la muerte violenta. Asimismo, queda deslizada la posibilidad de que algún futuro texto de Blanco lleve por título la frase «La ira de Narciso». Dado que el espectador sabe que la obra que tiene delante se titula así, comienza un proceso de construcción de sentido que busca integrar coherentemente todos esos elementos. De momento, ha quedado establecido ya que la alegoría del mito de Narciso es una forma de leer la relación entre Sergio e Igor. Por ello, la expectativa de la muerte violenta como probable desenlace de la relación se activa. Y unas cuantas escenas después, el sentido de esta asociación quedará confirmado cuando, efectivamente, continuando con la lógica de los juegos de reflejos, el motivo de la muerte violenta sea replicado (y encarnado) por el protagonista y su álter ego.

3. EL MITO DE NARCISO COMO PRINCIPIO DE COMPOSICIÓN: AUTORREFLEXIÓN Y METATEATRO

Los juegos de reflejos, como se señaló anteriormente, también están presentes y operan en el plano de la forma. El primero de estos se encuentra en la convención de representación que plantea la pieza, la cual es

explicada en el Prólogo. De acuerdo con lo expuesto ahí, el protagonista de la obra lleva el nombre del propio autor, con lo cual se produce la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista de la que hablaba Philippe Lecarme como rasgo básico de la autoficción (citado en Casas, 2012, pág. 21), pero la secuencia de identidades se ve problematizada en tanto el personaje no será interpretado en escena por el autor (es decir, por el Sergio Blanco real), sino por Gabriel Calderón, único actor de la obra, que hará tanto del personaje de Sergio Blanco como de sí mismo:

Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él. (2018d, pág. 227)

De esa manera, la convención de representación, inserta en la pieza en clave metateatral, convoca al receptor a participar de un acuerdo que propone que el personaje de Sergio Blanco es y no es Sergio Blanco. Por un lado, se crea la ilusión de correspondencia entre el Sergio Blanco real y el personaje Sergio Blanco tanto por la identidad nominal que comparten, como también porque, en la ficción, se mencionan datos de la vida del personaje de Sergio Blanco que coinciden con información que se conoce o se puede verificar sobre el autor real. De hecho, un elemento paratextual de la obra, como la dedicatoria, cuyo contenido se asume sincero, relata la anécdota que inspiró la pieza así como las circunstancias en las que esta se escribió (a saber, las manchas oscuras en la habitación del hotel donde se alojó Sergio Blanco en 2014 cuando fue a la Universidad de Liubiana a impartir una conferencia sobre el mito de Narciso), y estos sucesos, que pertenecen al plano de lo real, coinciden con los acontecimientos narrados en la obra. De esa manera, la correspondencia entre ambos relatos —uno regido por la lógica de la no ficción y el otro situado en el ámbito ficcional— genera un efecto de verosimilitud que hace que el receptor tienda a proyectar el carácter

fáctico de los eventos del primero como marco interpretativo al conjunto de acontecimientos del segundo.

Sin embargo, como en todo relato autoficcional, y el lector competente está advertido de ello en tanto conoce la convención del género, la narración incluye también datos y hechos puramente imaginarios, que hacen, por ello, que el Sergio Blanco del texto no sea el Sergio Blanco real, o, más precisamente, que sea únicamente una versión de sí mismo, vale decir, un personaje de ficción. Así, por ejemplo, entre los datos que ponen en duda el carácter de autenticidad del relato, se pueden citar que la madre de Sergio Blanco no tenga Alzheimer (como el propio autor lo ha declarado en distintas entrevistas), aunque, sin duda, el mayor atentado contra cualquier hipótesis de factualidad de la obra es el hecho de que Sergio Blanco esté vivo y que, por tanto, no haya muerto descuartizado en Eslovenia, como se relata en la pieza. Así, a la luz de estos hechos, el estatuto de realidad de todo el relato en su conjunto es puesto en suspenso.

No obstante, tal cual lo expone la cita anterior, la razón más evidente por la que Sergio Blanco no es Sergio Blanco es porque el personaje es interpretado por un actor, es decir, cobra materialidad en el cuerpo y en la voz de otro: en Gabriel Calderón en la puesta en escena original. Sin embargo, para contribuir al efecto de ambigüedad que atraviesa todo el texto, en la dedicatoria de la obra, Gabriel Calderón es presentado por Sergio Blanco como «mi amigo, mi hermano, mi otro yo» (2018d, pág. 221). Por ello, según la convención de recepción que se viene comentando, Gabriel Calderón es y no es Sergio Blanco, por lo que Gabriel Calderón haciendo de Sergio Blanco es una figura de identidad y de alteridad simultáneamente.

A propósito de esta dinámica, por ejemplo, se pueden comparar cómo las rutinas que cada uno realiza al instalarse en una habitación de hotel coinciden en cada detalle, excepto en uno que los singulariza y distingue sus personalidades. Así, tanto Sergio Blanco en la escena 1 como Gabriel Calderón en el Epílogo, al llegar a la habitación, lo primero que hacen es conectar sus ordenadores y poner la clave del wifi en todos sus dispositivos. Sin embargo, luego de ello, Sergio Blanco se conecta a una aplicación de citas y Gabriel Calderón hace una videollamada a su esposa embarazada.

No obstante, uno de los momentos que más profundiza en ese «juego ambiguo, difuso y equívoco entre el *uno* y el *otro*, entre el *yo* y la *alteridad*»

(Blanco, 2018b, pág. 13) se encuentra en la escena 21, cuando Gabriel Calderón imita el gesto de Jean-Paul Belmondo en *Sin aliento*, de Jean-Luc Godard, porque Sergio Blanco lo estaría haciendo en ese instante mientras imagina que Igor lo está realizando. Tras ello, Sergio Blanco tiene relaciones sexuales con Igor pensando en Gabriel Calderón replicando el gesto de Belmondo. Producto de este momento de fusión y multiplicación al mismo tiempo, Sergio Blanco, según se relata, concibe la idea de concretar el proyecto de la pieza materializando su autorepresentación en Gabriel Calderón. Así, simbólicamente, el instante de la cima del placer sexual conduce al momento del alumbramiento de la idea de la obra:

Y fue ahí, en ese mismo instante, que pensé en Gabriel. En Gabriel Calderón.

Fue ahí que pensé 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.

Y entonces lo hicimos. Ahí mismo. Nos alejamos un poco a una zona apartada y volvimos a hacerlo en medio del bosque de álamos. Y mientras lo hacíamos fuimos siendo los cuatro. Lo fuimos haciendo los cuatro. Lo fuimos haciendo entre los cuatro.

Yo

Él

Igor

Belmondo

Cuando uno escribe se puede permitir todo. O casi todo.

Y fue ahí, desde el lugar mismo en donde tuvo la idea, que Sergio decidió llamarme. (2018d, págs. 249-250)

Así, este juego metateatral se convierte en una estrategia de indagación sobre la propia identidad que parte de la premisa de que el yo no es una entidad única, estable e indivisible, sino, más bien, una acumulación de entidades múltiples y plurales. En tal sentido, el texto busca escenificar que no existe el yo, sino la «multiplicación infinita de *yoes*», pero el individuo no sería uno distinto cada vez, sino varios al mismo tiempo (incluso, eventualmente opuestos), a la manera de un rompecabezas imposible que estaría en permanente reelaboración, lo que confirmaría la «*in-unidad*» de la identidad» (Blanco, 2018a, pág. 81). Sin embargo, esta

investigación en las múltiples versiones de uno mismo no culmina, en la experiencia que se relata en la obra, en un extravío o en un encierro enajenado, sino que deviene en el ejercicio de la escritura autoficcional, que es precisamente una estrategia de autoconocimiento que parte de una indagación en uno mismo para llegar al encuentro del otro.

Asimismo, la presencia de Gabriel Calderón en la obra, más allá de sus implicancias en las dinámicas especulares antes mencionadas, es también una forma de construir la verosimilitud del relato. De hecho, el que los personajes de la pieza sean encarnados por Gabriel Calderón como actor refuerza el soporte autoficcional del texto. Este efecto se evidencia más aún si se piensa el supuesto contrario, es decir, qué ocurriría si la obra fuera interpretada por un actor que representara a Gabriel Calderón. De ser así, no solo se teatralizaría el texto en el sentido más tradicional del pacto teatral y la obra sería leída como una invención ficcional convencional, sino que esta perdería su conexión con la realidad fáctica. En ese sentido, Gabriel Calderón, en tanto es real —es el actor que el espectador tiene delante— y en tanto es parte de la ficción —está ficcionalizado en escena como un personaje, así este personaje sea una versión de sí mismo, que, en ocasiones, hace también de otros personajes—, funciona como una suerte de bisagra o puente entre la realidad y la ficción, es decir, en sí mismo es una performance de la autoficción.

Por otra parte, el segundo rasgo del texto donde se puede observar la presencia de los juegos especulares en el plano formal se encuentra en su carácter autorreflexivo (y, por tanto, metateatral). En efecto, la pieza constantemente pareciera mirarse a sí misma al presentar comentarios que revelan una conciencia lúcida sobre su naturaleza como dispositivo teatral y autoficcional. De hecho, como se señaló anteriormente, el Prólogo inicia explicando la convención de representación de la obra y prosigue con la lectura del mensaje de correo electrónico que Sergio Blanco le escribe a Gabriel Calderón comentándole del proyecto de la obra que estamos leyendo (o viendo representada):

(...) te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. (2018d, pág. 227)

A continuación, en la escena 1, el personaje de Sergio Blanco no solo alude al comentario metateatral de la sección anterior —«Recién Gabriel les aclaró una cosa y a mí me gustaría aclararles una segunda cosa antes de empezar» (2018d, pág. 228)—, sino que reflexiona sobre la propia naturaleza de la obra, la cual, como se mencionó antes, se presenta como un relato (y no como un soliloquio, un monólogo ni un unipersonal). En esta misma línea, se puede citar la escena 8, donde el protagonista escribe y corrige supuestamente en tiempo real los agradecimientos con los que iniciará la conferencia que dará en la universidad escenas más adelante.

No obstante, sin duda, el momento más extremo y de mayor riesgo de estos juegos autorreferenciales y metateatrales se encuentra en la escena 21, donde el protagonista, mientras corre por los bosques de Tívoli, relata el instante en que se gesta en él la idea de escribir la obra y narra, a grandes rasgos, los principales hechos de la trama a riesgo de llegar al momento de la escena que estamos leyendo (o viendo), es decir, donde cuenta cómo se gesta en él la idea de escribir la obra, con lo cual aparece el peligro de dejar atrapado el relato en un bucle infinito (o, continuando con la metáfora especular, en una dinámica sin fin de espejos que reflejan espejos):

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 inmigrantes naufragando en las puertas de Europa, 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 construir la escena del crimen. (2018d, pág. 249)

Sin embargo, este pasaje, lejos de ser un alarde de técnica o un momento que pretende despertar el asombro del receptor, es una clave para decodificar la pieza, en tanto en él están presentes los dos vectores que atraviesan todo el texto. Así, por un lado, el fragmento enumera

puntos centrales de la fábula relatada, pero, además, pone de relieve, de manera performativa, que la obra es también una obra sobre el proceso de escritura (de la misma obra, para ser más exactos). De hecho, la pieza no solo contiene, en las escenas 12, 17 y 31, fragmentos literales de la conferencia sobre el mito de Narciso como metáfora de la creación artística, que bien se puede considerar como una poética de Sergio Blanco, sino que la propia obra responde a los principios enunciados en dicho ensayo y, por tanto, ella misma es una performance de estos. Por ello, en tanto es una obra que se problematiza a sí misma constantemente, dicho momento abismal no es un capricho, sino todo lo contrario: es absolutamente necesario para redondear la propuesta, la cual, a decir de José-Luis García Barrientos en su estudio sobre la pieza, es:

No la de simplificar sino la de complicar el juego. No la de reducir el esencial desdoblamiento teatral, sino, por el contrario, la de reduplicarlo hasta el mareo que hace borrosos los límites entre los niveles de realidad y de ficción. (...) 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. (2016)

Y esta exploración de los límites entre la ficción y la realidad llega a su momento de mayor tensión en el desenlace del texto, que resulta paradójico (si es que no imposible) para las pretensiones autoficcionales de la obra: la muerte del autor relatada en escena.⁷ Así, proyectando el efecto de este evento sobre el texto en su conjunto, se podría pensar que la obra se ha presentado falsa o tramposamente como una autoficción, puesto que, dado que Sergio Blanco, el autor, no ha muerto, este acontecimiento desautorizaría el componente factual del relato y lo convertiría en una pura ficción. Sin embargo, por el contrario, sostengo que es más apropiado leer este hecho como una reafirmación de la poética autoficcional de la pieza.

De hecho, en este desenlace, se plasman los principios que Blanco plantea en su conferencia sobre la mirada poética y que son las bases de su poética autoficcional: el juego confuso del yo y la alteridad, la transformación de algo en otra cosa como consecuencia de la mirada del artista y la resistencia a la muerte por medio de la obra de arte. Así, con respecto a lo primero, lo que está en disputa en todo momento es la propia identidad del texto, en la medida en que, por la definición del género

al que se adscribe, su estatuto ontológico está en permanente suspenso, y el desenlace de la pieza no hace sino ahondar ese estado de crisis. Con relación a lo segundo, el desenlace encierra un doble acto de transfiguración: a nivel de la fábula, Sergio Blanco se convierte en cenizas, lo cual, más que una clausura de la historia, parece constituir un guiño al mito del ave fénix y su promesa de una futura resurrección; a nivel del texto, el desenlace aparentemente transforma lo que se tenía por una autoficción en una ficción, aunque, como se explicará en un instante, más bien, de forma contradictoria, reafirma la esencia autoficcional de la obra. Con relación a lo tercero, si se asume que todo autor alcanza (o aspira a alcanzar) la inmortalidad por medio de su creación, dicho empeño se concreta en esta historia por medio de su propia aniquilación: el autor vencerá la degradación producto del paso del tiempo a través del relato de aquello que precisamente lo hace más vulnerable a este efecto.

De esa manera, el desenlace, por un lado, sintetiza y redondea la concreción de los principios de la poética del autor y, por otro, en dicho ejercicio, pone de relieve un rasgo constante en toda la obra: su carácter eminentemente paradójico. Precisamente ese rasgo, permanente en todo el texto y radicalizado en el final, es lo que reafirma el carácter que define a la pieza como una autoficción, en tanto la cualidad fundamental de la autoficción no sería tanto la ambigüedad, como se tiende a creer, sino la contradicción:

La figura clave en la autoficción no sería a mi modo de ver la ambigüedad —que tiende a perpetuar la oposición binaria realidad/ficción en cuanto disyuntiva entre lo factual y lo ficcional—, sino la contradicción y la paradoja, o incluso el anacoluto: el imposible lógico que implica la convergencia en la figura del yo narrador de la doble condición de autor empírico y personaje de ficción. Este cortocircuito lógico y textual suele conllevar una redefinición de la relación entre realidad y ficción, que más que como una oposición lineal tiende a darse como un bucle infinito. (Prieto, 2019, págs. 229-230)

4. REFLEXIONES FINALES

Centrar el análisis en las estrategias de construcción de la ambigüedad de la pieza nos puede conducir a una discusión, demasiado dependiente

del referente e imposible de resolver (fuera de su dudosa productividad para la comprensión de la obra), sobre el carácter factual o ficcional de cada evento narrado, mientras que enfocarlo en las contradicciones y aporías del texto llama la atención, más bien, sobre los procedimientos de composición de la obra y permite reflexionar acerca del sentido que la ejecución de estos va construyendo. Dicho estudio, como se ha mostrado, revela, por un lado, que los juegos de espejos, inspirados en el mito de Narciso, son tanto un eje central de la trama como el mecanismo de composición fundamental del texto, y, por otro, que la paradoja es la figura poética de mayor relevancia tanto en los eventos de la fábula como en el plano de la forma del relato. En ese sentido, incorporar la muerte del autor en el relato resulta no solo coherente con sus premisas compositivas, sino una apuesta por llevar al límite los principios que lo inspiran y le dan forma. De esa manera, por medio de este recurso, el texto cuenta pero también ejecuta performativamente la esencia y sentido de todo emprendimiento autoficcional según Sergio Blanco, cifrado, como se ha sostenido en estas páginas, en la alegoría del mito de Narciso: se interroga a sí mismo (por medio de su carácter metateatral), se encuentra con su otro yo en dicha indagación (en este caso, con su revés: la ficción) y, por medio de este intercambio de miradas con el otro, se descubre a sí mismo (es decir, se reafirma en la esencia de su poética autoficcional).

5. OBRAS CITADAS

- Abuín, A. (2011). Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angélica Liddell's Theater of Passion. *Thamyris/Intersecting*, (24), 151-172. https://doi.org/10.1163%2F9789401200257_010
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Balme, C. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017%2F-cbo9780511817021.002>
- Barbosa, A. (2012). El arquetipo mítico de Narciso en la cultura posmoderna. *Iventio*, 8 (15), 75-83.
- Battle, C. (2020). *El drama intempestivo. Hacia una escritura dramática contemporánea*. Paso de Gato.

- Blanco, S. (2015). Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real. *Ars e³ Humanitas*, IX (1), 14-19. <https://doi.org/10.4312%2Fars.9.1.14-19>
- Blanco, S. (8 de octubre de 2017). *Mirada sensible y contemporaneidad* [Conferencia]. Mercado de Industrias Creativas Argentinas, Ministerio de Cultura, Buenos Aires, Argentina. <https://bit.ly/3vFaUhp>
- Blanco, S. (2018a). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2018b). Prólogo. Yo no soy yo. En S. Blanco, *Autoficciones* (págs. 9-16). Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2018c). Tebas Land. En S. Blanco, *Autoficciones* (págs. 43-147). Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2018d). La ira de Narciso. En S. Blanco, *Autoficciones* (págs. 219-274). Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2018e). El bramido de Düsseldorf. En S. Blanco, *Autoficciones* (págs. 275-341). Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2020). Cuando pases sobre mi tumba. En S. Blanco, *Tráfico. Cuando pases sobre mi tumba* (págs. 95-201). Punto de Vista Editores.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 9-42). Arco Libros.
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (págs. 7-21). Iberoamericana/Veruert. <https://doi.org/10.31819%2F9783954878154-001>
- Casas, A. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*, LXXX (159), 67-87. <https://doi.org/10.3989%2Frevliteratura.2018.01.003>
- De la Torre, M. (2017). La autoficción española como símbolo de la hipermodernidad: teatro y cine documental. En L. Alburquerque-García, J. García Barrientos y R. Álvarez Escudero (Eds.), *Escritura y teoría en la actualidad* (págs. 529-537). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Diaconu, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, (30), 35-52. <https://doi.org/10.19053%2F01218530.n30.2017.6964>

- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- García Barrientos, J. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (págs. 127-146). Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819%2F9783954878154-007>
- García Barrientos, J. (2 de noviembre de 2016). *Presentación del libro La ira de Narciso* [Ponencia]. Presentación del libro *La ira de Narciso*, de Sergio Blanco, y lectura dramatizada de fragmentos de la obra a cargo del actor y director de teatro Gabriel Calderón, Casa de América, Madrid, España. <https://bit.ly/3iRV1kV>
- García Barrientos, J. (2017). *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Ediciones Complutense.
- González Melo, A. (2020a). Prólogo. En S. Blanco. *Ficciones* (págs. 9-27). Arola.
- González Melo, A. (2020b). Prólogo. En S. Blanco. *Tráfico. Cuando pase sobre mi tumba* (págs. 9-38). Punto de Vista Editores.
- Pausanias (2014). *Description of Greece*. Harvard University Press.
- Prieto, J. (2019). Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XI.V (90), 219-242. <https://doi.org/10.32870%2Fcys.v0i21.583>
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo.
- Reisz, S. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, XL (1), 73-98.
- Sarrazac, J. (2013). Introducción. Crisis del drama. En J. Sarrazac (Ed.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (págs. 21-34). Paso de Gato.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento*, III (1), 91-108. <https://doi.org/10.37536%2Fpreh.2015.3.1.972>
- Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (págs. 59-79). Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819%2F9783954875931-004>

Toro, V. (2010). La auto(r)ficción en el drama. En V. Toro, S. Schlikers y A. Luengo (Eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (págs. 229-250). Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819%2F9783964561701-013>

6. NOTAS.

- ¹ Como muestra de este motivo recurrente en su producción teatral, se pueden mencionar las autoficciones «Tebas Land», estrenada en 2013, donde la tensión entre visión y ceguera ocupa un lugar central en la configuración del conflicto dramático desde la propia fuente de inspiración de la pieza (a saber, el mito de Edipo); «Ostia», estrenada en 2015, que presenta un contrapunto de perspectivas entre los personajes sobre determinados eventos de su pasado; «La ira de Narciso», estrenada también en 2015, cuyo juego de reflejos y niveles de realidad será objeto de discusión de este artículo; o el dispositivo escénico que sostiene a sus conferencias autoficcionales, el cual se basa en la combinación de la performance autoficcional con la disertación académica a partir de la proyección de un conjunto de fotografías o pinturas («Las flores del mal o la celebración de la violencia», estrenada en 2017, a partir del cuadro «Sansón cegado por los filisteos» de Rembrandt intervenido por el artista visual Miguel Grompone; «Memento mori», estrenada en 2019, a partir de fotografías de Matilde Campodónico; y «Divina invención o la celebración del amor», estrenada en 2020, a partir de pinturas de Francis Bacon). Adicionalmente, Blanco ha dedicado dos trabajos académicos a la mirada: las conferencias «Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real», publicada como artículo en 2015, y «Mirada sensible y contemporaneidad», presentada en 2017 en el Mercado de Industrias Culturales Argentinas.

- ² La teoría sobre las relaciones entre el arte y la mirada se encuentra ampliamente desarrollada en Blanco (2017), donde se establece una oposición entre la mirada panóptica y la mirada sensible. Para definir la primera, se inspira en las reflexiones de Michel Foucault (2004) acerca de la lógica de vigilancia y control que subyace al modelo arquitectónico de las prisiones. Para definir la segunda, parte de la concepción de la estética como «distribución de lo sensible» formulada por Jacques Rancière (2014). Esta sería precisamente la mirada de los artistas y se caracterizaría por buscar más preguntas que respuestas y por atreverse a mirar y desvelar aquello que nadie quiere ver o, en todo caso, por hacerlo a través de un lugar por donde nadie se ha atrevido a mirar.
- ³ Para un desarrollo más amplio de esta concepción del teatro como arte de la mirada, véanse Blanco (2017 y 2019).
- ⁴ Para un estado de la cuestión de los estudios sobre la autoficción en el ámbito hispánico, véase Casas (2012 y 2014). De especial utilidad para aproximarse al género, además del clásico estudio de Alberca (2007), resultan también las revisiones más recientes sobre el tema realizadas por Reisz (2016), Diaconu (2017) y Prieto (2019). Para discusiones específicas sobre el género autoficcional y sus posibilidades en el teatro, véanse Toro (2010), Abuín (2011), Tossi (2015 y 2017), De la Torre (2017), Casas (2018) y García Barrientos (2014 y 2017). Los trabajos de este último autor, junto con los prólogos de González Melo (2020a y 2020b), constituyen materiales fundamentales para acercarse a la dramaturgia de Sergio Blanco.
- ⁵ En otros textos teatrales, Blanco ha introducido también definiciones de su poética autoficcional pero con menor desarrollo. Así, por ejemplo, en «Cuando pases sobre mi tumba», el personaje de Yo afirma: «Escribo obras de teatro. Obras como esta. Las llamo autoficciones. (...) Son obras en donde mezclo datos reales de mi vida con datos que voy inventando» (2020, pág. 123). En ese mismo sentido se debe entender la explicación del personaje de S. a Martín en «Tebas Land» cuando el primero afirma que, en la autoficción, todo está presente, pero «como corrido un poco de lugar» (2018c, pág. 76).
- ⁶ Para una reflexión más desarrollada del propio autor sobre su poética, véanse Blanco (2018a, págs. 21-25 y 109-111 y 2018b, págs. 12-16).

- ⁷ Cabe señalar que la autoficción «Cuando pases sobre mi tumba», estrenada en 2016, relata el proceso de suicidio asistido del personaje que representa al álgter ego de Sergio Blanco, pero, en dicho texto, el protagonista se sitúa, desde el inicio, en la imposible circunstancia de enunciación de ya estar muerto. De hecho, afirma: «en *La ira de Narciso* [morí], pero terminar descuartizado no fue una buena idea. Por eso justamente escribí esta obra, porque me dieron ganas de encontrar otra forma de morir. Otra forma de terminarme» (2020, págs. 108-109).

