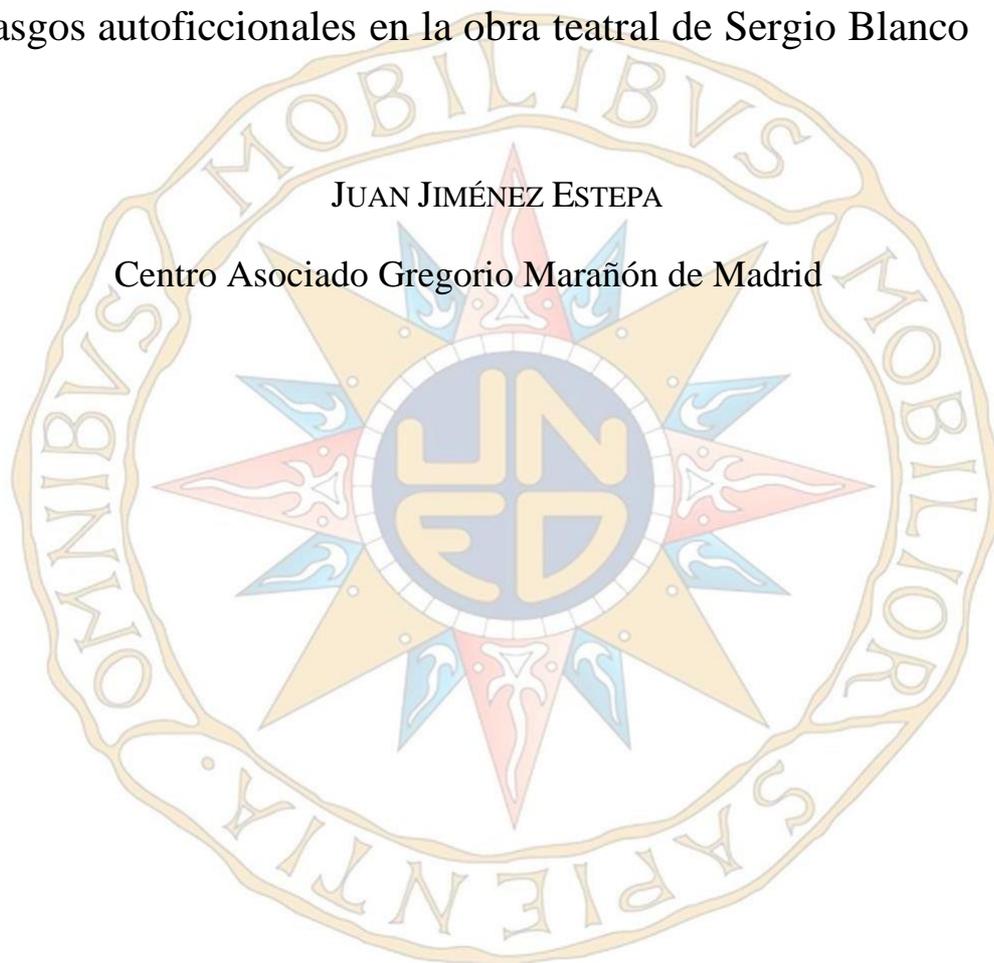




TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Rasgos autoficcionales en la obra teatral de Sergio Blanco



TUTOR ACADÉMICO: Guillermo Laín Corona

LÍNEA DE TFG: Literatura española moderna y contemporánea

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2020-21 - Convocatoria: Junio

RESUMEN DEL TRABAJO

El presente trabajo estudia las obras de teatro de Sergio Blanco en relación con su inclusión en el género de la autoficción. Para ello, se analizan los rasgos autoficcionales más destacados de las mismas, acompañándolos de ejemplos.

A través del recorrido que se realiza en estas páginas se entiende que el trabajo del autor haya tomado relevancia en el panorama teatral actual, gracias al uso de este formato dramático, ya que es su mayor seña de identidad. Sus obras, con un marcado componente metateatral, establecen siempre con el lector/espectador un pacto ambiguo, mezclando verdad autobiográfica e invención. El autor muestra en ellas una identidad poliédrica que, según sus palabras, intenta ir al encuentro del otro, con la intención de alejarse del narcisismo que frecuentemente se le achaca al género.

PALABRAS CLAVE: teatro, autoficción, autobiografía, pacto ambiguo, metateatro, narcisismo, identidad, dramaturgia contemporánea.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	ESTRATEGIAS DE CONFUSIÓN. LA AMBIGÜEDAD EN <i>AUTOFICCIONES</i>	12
2.1.	Identidad nominal entre autor y personaje	13
2.2.	Tipos de ambigüedad	15
3.	EL YO EN <i>AUTOFICCIONES</i> : LA IDENTIDAD EN LO FICTICIO	20
3.1.	El yo elástico y múltiple de Sergio Blanco en su obra	21
3.2.	Autoficción: narcisismo y/o encuentro con el otro	23
4.	EL DESORDEN TEMPORAL Y LA FRAGMENTACIÓN DEL TIEMPO	27
5.	LA METATEATRALIDAD COMO RECURSO	30
6.	CONCLUSIONES	37
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

1. INTRODUCCIÓN

Sergio Blanco, dramaturgo, director teatral y filólogo, nació en Montevideo en 1971¹. Según él mismo reconoce, creció en una familia que influyó en su dedicación a las artes escénicas (*apud* Gago, 2018: s.p.). Es nieto de una bailarina clásica, y su tío, Ángel Maroto, fue uno de los fundadores de la Comedia Nacional de Uruguay. Como anécdota, el autor cuenta que su familia fue la que recibió a Margarita Xirgu al exiliarse y que en su casa se la conocía como la “tía Margarita” (*apud* Gago, 2018: s. p.). Pero quizás fuera su hermana mayor, Roxana, conocida actriz en Uruguay, la que más orientase su vocación:

Cuando ella empezó a estudiar teatro en el Club Banco República, con Nelly Antúnez, me llevaba a las clases a verla. Yo tendría, no sé, 11 años, iba y la miraba a ella, miraba a Nelly dirigiéndola. Pero también hay otra cosa. A Roxana de niña le gustaba mucho jugar, interpretar, y yo era siempre el espectador, la miraba mucho. El director es alguien que mira y que con su mirada organiza una escena. Entonces yo creo que desde ahí se fue formando, de alguna manera, mi ojo de director (*apud* Gago, 2018: s.p.).

Sergio Blanco no tardará en dar muestras de su talento para las tablas. En 1993, con apenas 21 años, ganó el premio Florencio Revelación por la dirección de la obra *Ricardo III* de Shakespeare, y fue becado para cursar estudios de dirección en la Comédie Française. Cumplió así su sueño de vivir en París, ya que, según su propio testimonio, se lleva mal con su lengua materna, el español:

Venir a París era no solo un sueño territorial, sino sobre todo un sueño lingüístico: lo que yo quería era vivir en la lengua francesa. Yo no quiero nada mi lengua materna que es el español. Es una lengua con la cual me llevo muy mal. Desde niño soñaba con exiliarme e irme de esa lengua para venirme a vivir a esta otra lengua que es el francés (*apud* Ballesteros, 2016: s.p.).

Quizás en este sueño podemos empezar a vislumbrar una de las características más importantes de sus mejores obras, como se estudiará precisamente en este trabajo: su pulsión de inventarse nuevos yoes que enmascaren o descubran rasgos de su personalidad.

¹ Todos datos de su vida y obra aportados por el propio autor están tomados del currículum por él elaborado, disponible en su página web personal: <https://www.sergioblancos.fr/p/bio.html> [07/01/2021].

Es allí, en Francia, donde ha radicado su vivienda habitual, llegando a obtener la nacionalidad francesa, aunque pase temporadas fuera de París, y no solo en Uruguay. No solo su labor artística, su actividad académica también le ha llevado a diversos lugares para impartir cursos en instituciones culturales y universidades, en sitios tan dispares como Brasil, Cuba, Burkina Faso, Japón, India, Colombia, Italia, España o México². Ha trabajado para la Universidad Carlos III de Madrid, siendo el director artístico del proyecto europeo Crossing Stages³, cuyo objetivo fue promover la formación internacional en artes escénicas de nuevas generaciones, a través de la cultura común europea.

Si nos centramos en su labor como autor, vemos que su producción dramática abarca casi una veintena de textos que han recibido importantes premios internacionales, como el Premio Nacional de Dramaturgia de Uruguay (2000), por *Die Brückne*; la Mención del Premio Internacional Casa de las Américas de La Habana (2010), por *Barbarie*; o el Awards Off West End de Londres (2017), por *Tebas Land*. La mayoría de estas obras no solo han sido representadas y editadas en Uruguay, sino que también han sido traducidas y llevadas a escenarios de Francia, Inglaterra, Alemania, España, Italia, Grecia, Suiza, Luxemburgo, Japón, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Venezuela, Costa Rica, Bolivia y Perú⁴. De entre sus primeras obras, podemos destacar *45''* (2002) y *Kiev* (2003), que entran a formar parte del repertorio de la Comedia Nacional de Uruguay, estrenándose en su sede, el Teatro Solís, en 2003 y 2007, respectivamente⁵. Curiosamente, a pesar de su amor por el francés, siempre ha escrito en su lengua materna. Como él mismo expresa: “la escritura para mí es un campo de batalla. Llevarme mal con el español es lo que me hace escribir” (*apud* Ballesteros, 2016: s.p.).

Pero si Sergio Blanco ha alcanzado popularidad y se ha convertido en una figura consolidada en el panorama teatral internacional es gracias a la hábil mezcla de ficción y realidad que realiza en su producción a partir de 2008, en “textos que hablan de su vida y de su experiencia, pero que también la ficcionan y crean nuevas vidas y nuevas

² Muestra de ello es el reciente curso que impartió en la Scuola di Teatro Iolanda Gazzero, en Módena, Italia: “Perfezionamiento attoriale. Manifesto/Manifesti: per una poetica dell’azione”. Véase: <https://scuola.emiliaromagnateatro.com/perfezionamento-attoriale-manifestomanifesti/> [11/01/2021].

³ Véase: <https://www.uc3m.es/cultura/proyectos-creacion/crossing-stages> [11/01/2021].

⁴ Sirvan de ejemplos la edición alemana de *Tebas land* y el estreno en Caracas de *La ira de Narciso*. Véase: https://www.textbuehne.eu/werke/showWerk?wid=gk_QuYv y <https://www.el-teatro.com/la-ira-de-narciso-un-thriller-porno-intelectual-en-caracas/> [11/01/2021].

⁵ Véase: <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/182> [11/01/2021].

experiencias” (Gago, 2018: s.p.). Esa característica se convierte en la vertebradora de su producción a partir de ese momento y es destacada en todas las reseñas allí donde se estrenan sus obras. El crítico Mark Ludman (2018: s. p.) decía sobre *Tebas Land* (estrenada y publicada en 2013) a raíz de su representación en el Arcola Theatre: “an exploration of adapting real lives for art and entertainment. It cleverly blurs the line between reality and what we are seeing on stage in a way that is unsettling and leaves you questioning the theatrical experience itself”. Sobre otra de sus obras más celebradas, *La ira de Narciso* (estrenada en 2015, publicada en 2016), decía Fernando Solla (2018: s. p.) que es:

un generoso acto de desnudarse [...], de jugar a mostrarse con total entrega y transparencia, quizá de modificar y falsear una realidad a través de la ficción. La verdad que ocultan las mentiras. La falacia tras la aparente verosimilitud. La necesidad de dar rienda suelta a la imaginación y mostrar el proceso de creación y cómo lo personal e íntimo (incluso anecdótico) entrelaza una idea a otra y una realidad a una ficción y una persona a un personaje.

Las elogiosas palabras que le dedicó Marcos Ordoñez (2018: s. p.) a *El bramido de Dusseldorf* (estrenada en 2017, editada en 2018) a raíz de su estreno en España en el festival *Temporada Alta* incidían en el mismo aspecto:

¿Que también se puede contar lo biográfico desde la ficción pura? Desde luego. Pero Blanco piensa que ficción y realidad se realimentan. A mí me da igual, en términos artísticos, si Blanco fabula la muerte de su padre. Lo que importa es que esa fabulación tenga verdad. Para intentar ceñir su esencia me vienen a la cabeza dos grandes versos. El primero, más conocido, es de Pessoa: “El poeta es un fingidor/ finge tan perfectamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que en verdad siente”.

Kassandra (estrenada en 2010, publicada en 2011) es la primera obra en la que da muestras, si bien leves, de esta tendencia. Precisamente, la chispa que encendió en nuestro autor el deseo de investigar y conducir su escritura dramática hacia textos que mezclan datos y sucesos autobiográficos con otros salidos de su imaginación prendió gracias a un comentario de José Luis García Barrientos acerca de esta obra. A propósito de ello, Blanco contó en una ponencia en el Institut del Teatre de Barcelona que:

la pregunta sobre cómo representarse a uno mismo o si es posible representarse a uno mismo, para mí es un interrogante que se activó cuando yo empecé a investigar y a trabajar en este género de la autoficción, al cual entré sin saberlo. Entré sin saber que estaba haciendo autoficción hasta que un día alguien me dijo: “Esto que estás haciendo

es autoficción”. Vino alguien y nombró lo que yo estaba haciendo. Fue un teórico, un maestro, José Luis García Barrientos, que es un referente (*apud* Batle i Jorda y Blanco, 2019: s. p.).

A partir de entonces, de manera diáfana, la escritura de Sergio Blanco se basa en el yo, pero en un yo complejo, de múltiples caras, que siempre hace sospechar, a los lectores o espectadores de sus obras, que transita entre la verdad autobiográfica y la mentira ficcional. Se instala, por tanto, en el espacio creativo que queda entre lo ficticio y lo factual, en el intersticio en el que se oponen y se distinguen (Alberca, 2007: 48). Ese lugar en el que se confunde y mezcla la historia con la fábula: en el que confluyen “lo vivido, lo contado, lo soñado, lo recordado” (Ortiz de Gondra e Iglesias, 2019: 220).

Aunque se puedan encontrar señales identitarias del género en las múltiples escrituras del yo que se han dado a lo largo de la historia de la literatura, como defiende el propio Blanco (2018: 13), el término *autoficción* nació gracias al escritor y filósofo Julien Serge Doubrovsky. Ha sido usado principalmente en la narrativa, hasta hace algunos años en la que el término se acuñó también para la producción teatral. A continuación, se reproducen algunas de las palabras que aparecen en la contraportada del libro *Fils* de Doubrovsky, porque marcan un rumbo que muchos escritores han tomado —que ya tomaron, de hecho, anteriormente— y porque servirán para entender aspectos que se tratarán en el presente trabajo:

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes [...], lejanos [...], y también problemas cotidianos, avatares de la profesión [...] ¿Autobiografía? No. [...] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción. Haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje. Reencuentro, hilo de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura del antes y del después de la literatura, concreto, como se dice en música (*apud* Alberca, 2007: 146).

Doubrovsky, a pesar de apoyarse en su memoria y en sus recuerdos, niega que se esté ante una autobiografía y se apoya en la aparente paradoja que supone hacer una ficción de “hechos estrictamente reales”. Presenta su libro como una superación de la escritura autobiográfica. En esta, el autor declaraba explícitamente que narrador y personaje eran coincidentes, estableciendo un *pacto autobiográfico* con el lector (Lejeune, 1994: 70), el cual, en su recepción de la obra, tomaba por cierto aquello que leía. Para poder hablar con propiedad de autobiografía, aparte de su apoyo en lo factual y no en lo ficticio, el autor

debe comprometerse con el lector y pedirle su confianza para que crea lo que se le cuenta (Alberca, 2007: 66-67).

Sin embargo, en la autoficción se entra en un terreno pantanoso, en el que el receptor no puede dar por cierto nada, aunque sospecha que una gran parte —o pequeña— pueda serlo. El yo autoficticio puede parecer a veces el yo comprometido de las autobiografías, pero se muestra de manera incompleta e imaginaria, explotando la ambigüedad que esto puede provocar respecto a lo que cuenta (Alberca, 2007: 205). Por tanto, el autor debe de pactar otro tipo de compromiso con el lector, *un pacto ambiguo*, como lo llama Manuel Alberca (2007). El lector debe estar dispuesto a experimentar el placer de moverse entre el límite del *pacto autobiográfico*, que constituye un pacto con la verdad, y *el pacto ficcional*, que es un pacto con la invención, como el que encontraría en una novela.

Por supuesto, toda obra ficcional puede estar inspirada en hechos vividos. Incluso puede narrar algunos de ellos con exactitud, pero lo que define a un texto literario como una autoficción es justamente la intencionalidad del autor al escribirlo, la manifestación explícita de estar escribiendo sobre sí mismo mezclando verdad e invención. Además, como se viene apuntando, es también la relación que se crea con el receptor. En palabras de Alberca (2007: 161): “Se le puede considerar un género literario en tanto en cuanto constituye una pauta interpretativa para los lectores y una clave creativa para los autores”.

Como se ha comentado anteriormente, la autoficción, a partir de *Fils*, de Doubrovsky, fue un género que encontró amplia repercusión en la narrativa de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Tanto es así, que el propio Manuel Alberca, que publicó su estudio *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la ficción* en 2007, declaraba años después que le empezaba a cansar la autoficción (Alberca, 2014: 149), argumentando que el género había devenido “en una receta adocenada que usa el escritor para diseñar artificiosas incertidumbres [...] o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal” (Alberca, 2014: 159).

Pero, si esto puede achacarse a la narrativa, cuando está resultando más fecunda la tendencia en el teatro es, justamente, en los primeros veinte años del siglo XXI, constituyendo un campo de investigación creativa por parte de distintos autores. Se podrían poner como ejemplos en nuestro país a dramaturgos como Ortiz de Gondra, con *Los Gondra* (estrenada y publicada en 2018), Antonio Rojano con *La ciudad oscura* (estrenada y publicada en 2015) o Lola Blasco con *Siglo mío, Bestia mía* (estrenada en 2020, publicada en 2015) (Jódar, 2019: 268), todas ellas estrenadas en el CDN.

El teatro ha llegado más tarde a la autoficción, de hecho en un momento en el cual ya está un poco de capa caída como género en la novela [...]. Sin embargo, creo que en el teatro estamos explorando caminos inéditos que pueden servir para renovar nuestros modos de narrar sobre un escenario (Ortiz de Gondra e Iglesias, 2019: 224).

En el teatro, el uso de la autoficción resuelve lo que para García Barrientos es una aporía insalvable, la del teatro autobiográfico, ya que el teatro no puede eludir su carácter de ficción. Según García Barrientos (2014: 130), cualquier realidad se convierte en ficticia al manifestarse en un escenario, más aún si se produce un desdoblamiento entre autor y actor que representa al personaje. Esto ocurre porque en el arte teatral existe un doble pacto teatral, “la *simulación* del actor y la *denegación* del público”: el actor simula ser otro y el público simula creerle, lo cual implica que todos los elementos constitutivos del teatro se desdoblan: personajes, espacio, tiempo y público se convierten en ficticios (García Barrientos, 2014: 130). Por supuesto, el teatro, más allá de intentar encajar dentro de los límites difusos, por su carácter híbrido, del término *autoficción*, ha usado la autorreferencia como motor creativo en multitud de ocasiones desde finales del siglo pasado. Así lo han hecho voces como la de Sarah Kane en Reino Unido o Angelica Liddel en España, por solo nombrar dos autoras destacadas. Estas autoras son ejemplos de dramaturgias que exponen el universo personal del autor, abordando temas relacionados con el yo, para lo cual presentan “referencias individuales y subjetivas, ancladas en la sociedad presente” (López, 2019: 253). Es difícil no ver a la propia Sarah Kane en *4:48. Psicosis*, monólogo descarnado en el que están tan presente los efectos de la depresión, gracias a los “breves pero recurrentes comentarios autorreferenciales deslizados en el texto, los cuales proporcionan algunas claves de lectura” (Blanco, 2012: s.p.). La aparición en el texto del suicidio como solución estremece porque sabemos que la propia autora murió de esa manera poco después de escribirlo. En el caso de Angelica Liddel se puede afirmar que el discurso del yo está presente en todas sus obras (Monti, 2019: 531). La propia autora decía que en su teatro “el personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo como acto de resistencia frente a la desaparición del hombre” (*apud* Monti, 2019: 535).

Sergio Blanco recoge la ya existente tradición narrativa y teatral autoficcional para jugar con ella, en sus textos, con gran pericia y, sobre todo, con mucho interés por expresar los recursos que le proporciona, como se verá en este trabajo. Además, destaca la inteligencia con la que se apropia del término para convertirlo en marca de su teatro.

No era un término muy utilizado en el ámbito teatral, como se puede comprobar por las palabras de uno de nuestros más importantes críticos teatrales: Marcos Ordoñez. En su reseña, anteriormente referida, sobre *El bramido de Dusseldorf*: “Entra de lleno en el género ahora bautizado como *autoficción*, tan viejo como el mundo” (Ordoñez, 2019: s.p.). Nótese el énfasis que hace Ordoñez en el *ahora*. Por otra parte, hay que tener en cuenta que, en narrativa, gran parte del éxito de la autoficción fue el acierto del neologismo, que incluso sorprendió a Doubrovsky, que no pretendía crear un género (Alberca, 2014: 153):

Es preciso reconocer que el neologismo fue un acierto, pues tiene el atractivo y el poder sugerente de una buena marca o de un logo comercial. En parte el éxito de la autoficción se debe al neologismo, que ha sido decisivo para su difusión y en definitiva para que el producto se haya vendido tan bien.

Blanco, consciente o no del poder de llamar la atención transfiriendo un término de un género a otro, convierte de manera manifiesta la palabra *autoficción* en logo de su teatro, aun cuando las características de la escritura autoficcional estén presentes en tantas otras obras de otros tantos autores, en mayor o menor medida. Y lo hace de diversas maneras. Es difícil encontrar entrevista al autor, en cualquier medio, en la que no se hable sobre la autoficción, y las características que Blanco le atribuye. De hecho, la primera pregunta que le hacen al autor suele versar sobre el tema: “¿De dónde nace su pulsión autoficcional?” (de la Torre-Espinosa, 2020: s.p.), “¿Por qué se pone uno a hacer autoficción?” (Vicente, 2017: s.p.), “‘El Bramido de Dusseldorf’ es una autoficción, un género que has estudiado en profundidad ¿Qué te atrae de esta forma de crear las historias?” (Zeballos, 2017: s.p.). Por otra parte, ha publicado sus seis primeras obras autoficcionales bajo el título genérico *Autoficciones* (2018), en la editorial Punto de Vista Editores. Estas obras son *Kassandra*, *Tebas Land*, *Ostia* (estrenada y publicada en 2015), *La ira de Narciso*, *El bramido de Dusseldorf* y *Cartografía de una desaparición* (estrenada y publicada en 2018). En todas ellas, como veremos en nuestro trabajo, insertas en sus diálogos, hay referencias metateatrales que constituyen comentarios teóricos sobre las características de la autoficción aplicadas a las propias obras. Incluso, como apunta el propio Blanco (2018b: s.p.), “se puede decir que son piezas que teorizan sobre el arte poética de relatarse a sí mismo y hacerse ficción”. Además, el autor ha escrito un ensayo en el que articula las características de su forma de escribir, tras un repaso previo a las escrituras del yo, que, desde la antigüedad, a su parecer, han usado recursos

autoficcionales: *Autoficción: una ingeniería del yo* (2018). Por último, en 2008, Blanco dirigió una investigación escénica en el Instituto Nacional de Artes Escénicas de Uruguay cuyo tema era “La autoficción: decirse en escena”⁶. A partir de entonces, imparte seminarios de dramaturgia para directores, intérpretes y dramaturgos, bajo el mismo título que dicha investigación. En España, por ejemplo, los ha realizado en la Fundación SGAE (Valencia, 2019)⁷, Teatro de la Abadía (Madrid, 2018)⁸, en la Sala Beckett (Barcelona, 2019)⁹ y en el CDN (Madrid, 2021)¹⁰. En ellos, como objetivo, el autor propone:

Por un lado, se planteará una aproximación de corte esencialmente teórico que consistirá en la exposición, el análisis y la discusión de diferentes conceptos —y la presentación sistemática de las correspondientes fuentes bibliográficas—, para poder favorecer de este modo, un espacio constante de reflexión y estudio. Paralelamente, esta aproximación teórica será acompañada constantemente de una dinámica práctica que propondrá a los participantes un trabajo de “laboratorio” en torno a la ejecución escénica de una posible autoficción a partir de los preceptos teóricos abordados, para poder favorecer, así, un espacio de producción.

Resulta evidente, tras lo expuesto, que Sergio Blanco usa, como creador, docente y teórico, la autoficción acaso como estrategia comercial y de éxito de público. Sea o no con este propósito, lo cierto es que, desde hace años, la autoficción es el motor que alienta sus creaciones, constituyendo su espina dorsal, y también el reclamo que usa para que el público y el lector se acerquen a ellas. Reutiliza un neologismo gastado —como ya se ha señalado— en la narrativa y lo reactiva en el teatro. Este hecho le ayuda a alcanzar mayor popularidad e, incluso, a constituirse como una clara influencia. Autores de nuestro país, como Borja Ortiz de Gondra y Pablo Iglesias Simón asumen claramente que las estrategias de escritura de nuestro autor han sido decisivas en sus creaciones:

BORJA.-Y ahí hablamos de las famosas estrategias de la autoficción que definió Sergio Blanco.

PABLO.- Un autor que a los dos nos fascina.

BORJA.- Fuimos juntos a ver Ostia.

PABLO.- Y le copiamos descaradamente este formato. (Ortiz de Gondra e Iglesias, 2019: 219).

⁶ Veáse el vídeo que documenta el proyecto: https://www.youtube.com/watch?v=o6_VXEu1-Hw [11/01/2021].

⁷ Veáse: http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Taller.aspx?i=1198&s=4 [11/01/2021].

⁸ Veáse: <https://www.teatroabadia.com/es/taller/615/la-autoficcion.-decirse-en-escena/> [11/01/2021].

⁹ Veáse: <https://www.salabeckett.cat/es/curs/autoficcion-decirse-escena-2/> [11/01/2021].

¹⁰ Veáse: <http://dramatico.es/transversales/profesionales/> [11/01/2021].

Por supuesto, el trabajo de Blanco no hubiera trascendido si detrás de la *marca* no hubiera un producto teatral cuidado y trabajado, lo que le ha hecho decir a José Luis García Barrientos:

Por sabido que pueda resultar, me importa decir antes que considero a Sergio Blanco uno de los cuatro o cinco dramaturgos mayores de la lengua española en la actualidad. Su obra es [...] de una hondura, un rigor, una intensidad y una inteligencia literalmente excepcionales en estos tiempos de ligerezas [...] Sergio Blanco es tan original y tan moderno (de verdad) que parece antiguo (de los de verdad) (2013: s. p.)

García Barrientos alaba la pericia y el uso que hace nuestro autor de los elementos autoficcionales. De *Tebas Land*, por ejemplo, entre otras aseveraciones, comenta que “es un pozo sin fondo para ahondar en el concepto de la autoficción dramática” (2013: s.p.).

A la luz de esta trayectoria de Blanco en relación con la autoficción, a continuación se van a analizar una serie de rasgos concretos y cómo se plasman en las obras que componen *Autoficciones*.

2. ESTRATEGIAS DE CONFUSIÓN. LA AMBIGÜEDAD EN AUTOFICCIONES

Ya se ha hablado en la introducción de la inclusión de este género dentro de los difusos límites entre lo factual y lo ficticio. Una de las claves de lectura a las que se enfrentará el receptor de la obra será el intento de discernir qué es verdad autobiográfica y qué forma parte de la invención. Ese es el juego que el autor propone. Y Blanco se adentra en él de manera consciente y premeditada desde *Tebas Land*. Todas sus obras juegan a fabular desde la verdad; la autobiografía es la que nutre la ficción. Una autobiografía en la que el autor se desnuda impudicamente, “ajeno a la corrección o incorrección de las palabras o comportamientos” que dice o ejecuta su “alter-ego” (López, 2019: 254). Se intentará dilucidar, tarea harto complicada, qué de verdad y de mentira hay en sus obras y cómo Blanco confunde y se antoja ambiguo en el terreno por el que nos va conduciendo en sus propuestas dramáticas. Para ello, se hablará de la identidad nominal, o la sugerencia de la misma, que unen autor y protagonista de sus piezas, para proseguir analizando ejemplos que nos ayuden a comprender las formas y grados de ambigüedad presentes en sus escritos, siguiendo las pautas que proporciona Alberca (2007: 171-181).

2.1. Identidad nominal entre autor y personaje

La autoficción teatral parte con frecuencia de la homonimia del autor y el personaje. Lejeune, en su canónico estudio *El pacto autobiográfico*, argumentaba que si el nombre propio del autor coincidía con el del personaje llevaba a pensar que tras ese personaje se hallaba la persona que escribía y su realidad. Dicho nombre podía ser el nombre propio o bien tratarse de un apodo o un seudónimo (Lejeune, 1994: 186). Al hilo de ello, estas palabras de Javier Ignacio Alarcón resultan esclarecedoras (2014: 110):

El vínculo que une los dos extremos de la línea, la ficción y la realidad del autor, no tiene que ser exclusivamente un nombre, asociado a un individuo concreto: los pseudónimos, los guiños biográficos y los elementos paratextuales, entre otras estrategias, sirven también para mantener la ambigüedad del texto autoficcional y hacerle creer al lector que la obra en cuestión es, de una u otra manera, autobiográfica.

Efectivamente, en la obra de Blanco, el nombre no es el vínculo exclusivo que se produce, pero sí uno de ellos. Ahora bien, su nombre aparece de distintas maneras. *Kassandra*, la primera obra que aparece en el volumen de *Autoficciones*, constituye un caso aparte. Esta es un largo monólogo del personaje homónimo de la mitología clásica, al que el autor convierte en un travesti migrante perdido en otra tierra que en un torpe inglés intenta contarnos su historia. Lo que probablemente llevó a Jose Luis García Barrientos a considerarlo autoficcional (*apud* Batle i Jordá y Blanco, 2019: s. p.) es la condición de su protagonista como “alguien que decide intervenir sobre su cuerpo para ficcionar su relato” (Blanco, 2018b: s.p.), pero en este caso no encontramos nada que sugiera de manera clara que puede haber algo de Sergio Blanco en dicho personaje. Es más, el propio Sergio Blanco, pese a incluirlo en el volumen, duda de su pertenencia al género: “la autoficción tiene unos principios técnicos que la definen como tal y si aplicamos estos principios *Kassandra* no es autoficción” (*apud* Batle i Jordá y Blanco, 2019: s. p.).

En cambio, en *Tebas Land*, su nombre es S, la inicial de Sergio. Además, ayuda a creer que se está ante su propio nombre la profesión del personaje: dramaturgo. De hecho, se lo presenta también con su edad, la que tenía aproximadamente en el momento de creación de la obra: “S, dramaturgo, treinta y nueve años” (Blanco, 2018a: 53).

En *Ostia* los personajes son El Hermano y La Hermana. Ese “hermano” genérico podría llevar a pensar que no habla de sí mismo, si no estuviera acompañado de multitud

de guiños autobiográficos. Como señala Alberca (2007: 238), en la autoficción se pueden encontrar dos modalidades de presentar la identidad del autor y el protagonista: “la que consagra el nombre y la que se ratifica de manera tácita”. En esta obra nos encontramos con la segunda. Ya en la primera acotación se nos dice: “las únicas personas que podrán leer *Ostia* serán la actriz Roxana Blanco y el dramaturgo Sergio Blanco” (Blanco, 2018a: 159). Se volverá a incidir en este aspecto en el último punto del trabajo, ya que forma parte del uso especial de los recursos metateatrales que hallamos en esta obra. Lo importante ahora es destacar su finalidad: crear la sospecha, nada más empezar el texto, de que autor y personaje son el mismo. Vemos, por tanto, que, en esas dos primeras obras conscientemente autoficcionales, el autor no ha optado por la homonimia.

Sí lo hace en la siguiente —*La ira de Narciso*—, pero jugando a confundir en la presentación de los personajes, pues en esta leemos que son Sergio Blanco y Gabriel Calderón. Por lo tanto, el receptor podría imaginar una obra con dos caracteres distintos. Sin embargo, en su prólogo, se lee:

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 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 (Blanco, 2018a: 227).

A partir de ahí, se descubre que la obra es un largo monólogo que escribió Sergio Blanco para que él, Gabriel Calderón, lo interpretara. Efectivamente, los dos son personajes de la obra, pero no de la manera imaginable en un principio. El actor no oculta su condición de intermediario entre el personaje y el público. A su vez, el autor se ha nombrado a sí mismo como Sergio Blanco por primera vez en una obra tras ser S en *Tebas Land* y El Hermano en *Ostia*. No se puede dejar de comentar cómo la cita anterior, que conduce a pensar que uno se encuentra con un texto donde está presente lo real, nos remite a la constitución forzosamente ficticia del hecho teatral. Es más, el último enunciado parece una paráfrasis del que Borges pronunció acerca del arte dramático: “La profesión del actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle” (*apud* García Barrientos, 2014: 130).

En su siguiente autoficción —*El bramido de Dusseldorf*— combina la denominación del personaje como El Hijo, al igual que en *Ostia* fue El Hermano, con la

posterior presentación en boca de otro personaje con el nombre del autor: “Yo les voy a presentar el personaje del hijo, de Sergio Blanco...” (Blanco, 2018a: 288). Al estar ambas obras vertebradas alrededor de relaciones familiares, la primera fraternal y la segunda paternofilial, se entiende que el dramaturgo ha querido priorizar dicha relación en el nombre del personaje también, llamando a los personajes con el nombre común — “hermano”, “hijo” —, en vez de con su nombre propio.

Por último, en *Cartografía de una desaparición*, largo monólogo estructurado, como *El bramido de Dusseldorf*, en fragmentos numerados a modo de capítulos, se nos presenta al personaje en la primera acotación: “En el escenario vemos un escritorio en donde se encontrará instalado Sergio Blanco” (Blanco, 2018a: 553).

Observamos, por tanto, que, de una forma u otra, el autor indica siempre que, en todas sus obras, *este que veis en escena soy yo*, para después confundir con sus historias y mezclar sucesos autobiográficos con otros inventados.

2.2. Tipos de ambigüedad

Manuel Alberca (2007: 175-181) habla de un tipo de ambigüedad paratextual y otra textual. La primera se produce cuando se indica, en cualquier espacio paratextual, que puede ir desde la portada o la contraportada a las entrevistas promocionales, que nos encontramos ante una ficción, sin señalar que contiene elementos autobiográficos. Será después, como lectores, cuando al adentrarnos en la obra nos demos cuenta de ello. Ya sabemos, por lo visto hasta ahora, que no es el caso en nuestro autor. Sergio Blanco deja claro que nos encontraremos, como analizamos en la introducción, por diversos medios paratextuales, con obras autoficcionales. En cierta manera, lo que Alberca define como ambigüedad paratextual es una ocultación inicial de la ambigüedad que encontraremos en el texto, una postergación del pacto ambiguo que se establecerá con el lector una vez se haya iniciado la lectura y empiece a advertir el juego que le están proponiendo. Blanco empieza a jugar desde el principio y lo interesante en su obra es intentar determinar lo que Alberca denominó “ambigüedad textual”, para lo cual estableció:

- tres clases diferentes de hechos, personajes o informaciones para describir este tipo de ambigüedad narrativa: 1. Unos hechos, personajes y datos, que son inequívocamente autobiográficos y reales [...], que se puedan refrendar de manera efectiva fuera del texto.
2. Otros, que parecen inventados o reales [...] y, pero su clasificación parece prácticamente

insoluble para el lector. 3. Por último, una clase de hechos o personajes inequívocamente ficticios... (2007: 177-178).

Según se combinen en el texto dichos tres tipos de elementos, la autoficción será más o menos ambigua, ya que unos proporcionan fácilmente claves para reconocer qué hay de verdad y qué de mentira, y otros fuerzan la confusión de manera premeditada, creando multitud de dudas en el autor. Esto último es lo que más ocurre en las obras teatrales que conforman *Autoficciones* de Sergio Blanco y lo verificaremos con unos cuantos ejemplos sacados de las mismas. Hay que tener en cuenta que, para proceder a este tipo de análisis, el lector/espectador debe poseer ciertos datos biográficos mínimos del autor (Alberca, 2007: 178), y eso no siempre ocurre, por lo que probablemente pueda considerar que casi todos se encuentren en la segunda categoría anteriormente nombrada. Pero, aun en un proceso de investigación como el que estamos llevando a cabo, se comprueba que, efectivamente, es muy difícil discernir qué hechos son ciertos y cuáles no.

No obstante, hay hechos y datos que sí se muestran sin ningún tipo de duda como reales. Dejando una vez más de lado a *Kassandra*, el protagonista de todas las piezas es dramaturgo, su profesión como escritor se manifiesta siempre de manera explícita y se hace hincapié en ella, y en ocasiones lleva asociada otros datos reales. En el prólogo de *La ira de Narciso*, nada más empezar la pieza, se lee: “estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos” (Blanco, 2018a: 227). Dicho texto lo está escribiendo para Gabriel Calderón, que es el actor para el que fue escrito dicho monólogo y que lo llevó a escena¹¹. Esta misma obra se desarrolla durante la estancia en Liubliana del protagonista, en la que debía dar una serie de conferencias sobre el mito de Narciso. Este es un dato que se puede entender como real si se atiende a la dedicatoria que precede a la obra: “Durante el mes de mayo de 2014 me encontré dando una conferencia sobre el mito de Narciso en la universidad de Liubliana en Eslovenia...” (Blanco, 2018a: 221). Y se puede corroborar en las palabras que pronunció Sergio Blanco en la presentación¹² en Casa de América de la edición del texto en la editorial Artezblai, en la que habló de esa semana en la que lo acompañaban Sonsoles Herreros¹³ y

¹¹ En el dossier de la obra podemos leer: “Escrita en 2014 para ser representada por el dramaturgo, director y actor uruguayo Gabriel Calderón”. Véase:

http://euroscena.es/descargas/La_Ira_de_Narciso_dossier.pdf

¹² Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=P3p9U83P8cQ&t=1780s> [12/01/2021]

¹³ Sonsoles Herreros es directora del Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid y directora del proyecto Crossing Stages, en el que participó Sergio Blanco. Véase:

Jose Luis Barrientos. Según sus propias palabras, ellos “quizás son los más autorizados para decir qué es verdad y qué no es verdad de esta ‘ira de Narciso’”, dando a entender que aún hay más verdad dentro del argumento de la obra¹⁴.

En *Cartografía de una desaparición*, nada más comenzar también, el protagonista comenta que ha recibido un encargo para escribir un panegírico sobre el poeta Joan Brossa (Blanco, 2018a: 355). Dicho encargo se lo ha realizado Xabier Albertí, director del Teatro Nacional de Cataluña, que es una persona real, que detenta dicho cargo desde 2013¹⁵. Y, de la misma manera, en *Tebas Land*, S, personaje principal, nos cuenta que el teatro San Martín de Buenos Aires le encargó un proyecto de escritura, siendo la investigación y el proceso de dicho montaje el armazón argumental de la propia obra. Efectivamente, muchas de las veces en las que se habla de la obra en medios digitales o promocionales se nos dice que fue una obra diseñada específicamente para ser representada en dicho teatro¹⁶.

Si uno se detiene un momento en *El bramido de Dusseldorf* y se ha leído alguna entrevista concedida por el autor, descubre que la escritura de esta obra fue provocada por un suceso concreto:

Recibí un correo de una madre a la que se le había suicidado un hijo ligado a un texto mío. Había visto “La ira de Narciso” en Montevideo y cuando la obra fue de gira a Santiago de Chile le compró una entrada a los padres para que la vieran y él mientras tanto se colgó de un árbol. La madre quería leer la obra para saber si había algún mensaje oculto allí (*apud*. Martín, 2018: s.p.)

El suceso no solo le provocó dolor al autor (*apud* Martín, 2018: s.p.), sino que también formó parte de la misma obra en una escena en la que el protagonista, *alter-ego* del autor, recibe la vista de Lenka, la madre de Vinko, el joven muerto:

EL HIJO.- Quisiera pedirle disculpas, Lenka.

LENKA.- No vine para eso.

EL HIJO.- Pero yo necesito pedirle disculpas. A veces me siento responsable de la muerte de Vinko.

LENKA.- Eso es fruto de su amor propio (Blanco, 2018a: 337-338).

https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/en/TextoDosColumnas/1371268316652/Sonsoles_Herreros_%7C_Directora_general_de_Crossing_Stages [12/01/2021].

¹⁴ Podemos ver la presentación del libro en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=P3p9U83P8cQ> [12/01/2021].

¹⁵ Véase: <https://www.tnc.cat/es/director-artistico-xavier-alberti> [12/01/2021].

¹⁶ Véase: http://euroscena.es/descargas/TEBAS%20LAND_dossier.pdf [12/01/2021].

No podemos saber si los sentimientos que muestra como personaje son reales o no, pero es obvio que el suceso les proporciona unas circunstancias previas perfectas a los caracteres para que el momento cobre interés y dé lugar a un fuerte conflicto dramático.

Estos son algunos ejemplos que se inscribirían en la primera categoría establecida por Alberca, o sea, la de los datos o sucesos autobiográficos reales. Si pasamos a la categoría opuesta, la de aquello que es decididamente falso, nos encontramos rápidamente con algunos datos. No son muchos, pero Blanco deja claro algunos para que algún elemento ficcional destaque y nos haga saber que estamos ante una autoficción y no una autobiografía. Por ejemplo, a pesar de que resulta muy creíble dentro de la trama, el autor declaró acerca de *Tebas Land* que la escribió sin haber pisado nunca un centro penitenciario (*apud* Batle i Jordá y Blanco, 2019: s. p.). A veces se puede descubrir la mentira con la simple lectura del texto: en *La ira de Narciso* el autor ficciona su propia muerte, ya que la obra termina con la cruel tortura y asesinato del personaje principal —el propio Sergio Blanco— a manos de un joven con el que mantiene una serie de encuentros sexuales a lo largo de la obra. No podría haber elegido otro hecho más inequívocamente irreal, sin duda:

Cada vez se veía menos. Todo se iba enturbiando. Pero igual alcanzaba a ver cómo me cortaba el otro brazo y me lo desprendía. Y después también alcancé a ver cómo empezaba a cortar una de mis piernas. Poco a poco todo fue como apagándose. En un momento sentí un vómito fuerte de sangre y, unos segundos después, cuando sentí que empezaba a cortar una de mis ingles, algo se detuvo para siempre (Blanco, 2018a: 269).

Esta referencia a su propia muerte hace pensar en la muerte de su padre, cuya enfermedad y defunción nos es contada en *El bramido de Dusseldorf*. La veracidad de la misma se podría dudar, pero se intuye como falsa si conocemos su obra anterior —*Ostia*—, en la que el padre es un desaparecido de la dictadura uruguaya: “Pero yo estoy seguro que a él también lo taparon con papel de diario. [...] Tiene que haber habido un momento en el que estuvo muerto y tendido en algún lugar. En algún cuartel. En algún patio” (Blanco, 2018a: 210). De la misma manera, en *Cartografía de una desaparición* el personaje-autor declara ser “hijo de un desaparecido” (Blanco, 2018a: 375). Pero ni su muerte ni su desaparición son ciertas: “Mi padre nació en el año 39, como dice la obra, pero está vivo y bien de salud en su casa de Montevideo”¹⁷. A propósito de ello y corroborando lo dicho

¹⁷ Véase la reseña anónima de *La Vanguardia*, el 16 de noviembre de 2018: <https://www.lavanguardia.com/vida/20181116/452972999141/el-uruguayo-sergio-blanco-afrenta-la-muerte-del-padre-en-temporada-alta.html> [15/01/2

anteriormente sobre lo que es claramente ficcional en sus piezas, Blanco (2018b: s.p.) escribe: “al ser una información evidentemente falsa me ayuda a dejar claro el carácter *fabulador* del relato”. Por otra parte, también aporta algo muy revelador:

la evidencia de la mentira es tan grande que termina protegiéndonos para todo el resto de la narración. Una mentira de estas dimensiones es notoriamente preventiva: si un autor es capaz de fabular —es decir, jugar— con un dato de este tipo, eso quiere decir que es capaz de fabular con todo lo demás.

Vemos, por tanto, y en palabras del propio autor, que la intencionalidad de incluir este tipo de mentiras incide en la ambigüedad y en las estrategias de confusión en su obra. Porque la mayoría de los datos, hechos y sucesos en ellas entran dentro de la segunda categoría establecida por Alberca: no podemos estar seguros de dónde está la verdad en los textos y hasta dónde llega la capacidad de fabulación del autor. Por ejemplo, pese a que sea obvio que ningún joven lo mató, no sabemos si el autor, en su estancia en Liubliana, mantuvo relaciones con un joven que conoció allí, como tampoco sabemos si son reales o ficticias la multitud de recuerdos que comparte con el personaje de su hermana en *Ostia*. Y, pese a que sepamos que su padre no murió ni estuvo internado en un hospital en Düsseldorf, podemos dudar de que el autor haya estado allí, en esa ciudad, realmente, por alguna de las tres razones se aducen en *El bramido de Düsseldorf*, de las que se hablará en el siguiente apartado para analizar la multiplicidad del yo. En todo caso, para averiguar cuánto hay de ficción en la mayoría de los hechos contados en sus obras, se tendría que entrevistar al autor y preguntarle a conciencia por cada una de sus piezas, tarea a la que probablemente no estaría dispuesto a acceder, pues la confusión forma parte importante de la potencia dramática de sus propuestas. Hay que tener en cuenta que Blanco manifiesta una preocupación por construir mentiras verosímiles, y esa verosimilitud hace que sea irresoluble para el lector la cuestión de su veracidad: “Yo, al menos, me preocupo mucho para que lo que hago sea verosímil y que funcione en el relato. Si es verdadero o es falso no importa, pero la mentira tiene que funcionar ahí, en ese momento” (*apud* Batle i Jordá y Blanco, 2019: s. p.).

Sergio Blanco no renuncia a la ambigüedad ni siquiera cuando teoriza sobre la autoficción en su propia obra, en su libro *Autoficción. Una autobiografía del yo*. En él, analizando rasgos autoficcionales en su trabajo, deja sin definir las razones que conducen a los personajes que le sirven de *alter-ego* a comportarse como lo hacen, ofreciendo

ciertas sugerencias, pero no las respuestas concluyentes que probablemente podría ofrecer:

Es muy posible que el supuesto altruismo de S. en *Tebas Land* no sea más que la confesión de un cinismo disfrazado de falso humanismo, al igual que es probable que la sexualidad desenfadada de Sergio en *La ira de Narciso* no desvele más que una impotencia feroz y que la erudición celebrada en *El bramido de Düsseldorf* no sea más que una forma de disimular la ignorancia de un saber juzgado inalcanzable por el Señor Blanco (Blanco, 2018b, s.p.).

Todo lo expuesto en este apartado sirve para aseverar el compromiso del autor con el pacto ambiguo que establece con el lector y espectador. A continuación, se comentará otro aspecto muy interesante y definitorio de su obra en relación con el género: el yo como materia prima en sus piezas teatrales.

3. EL YO EN *AUTOFICCIONES*: LA IDENTIDAD EN LO FICTICIO

Unamuno, uno de los grandes autores de la literatura española, que en buena parte de su obra procede a autoinventarse, tenía el convencimiento de que no era “posible el conocimiento directo de sí mismo, sino objetivándose en otro, en una criatura de ficción” (*apud* Alberca, 2007: 208). Esta es una de las claves que se deben manejar para saber por qué Sergio Blanco sintió una atracción tan fuerte por el género. Previamente, y sin detenerse en ello, hay que destacar cómo, según Molero de la Iglesia, en el arte, en los últimos tiempos, la aparición del sujeto referencial está ligada a la representación de la subjetividad en el arte postmoderno (*apud* Jódar Peinado, 2019: 265). Este sujeto referencial es un sujeto múltiple en su individualidad, un *sujeto elástico*, apropiándonos del término que Lejeune usaba para hablar de la manera en la que el yo escapa de su encierro con el uso de la tercera persona (Lejeune, 1994: 110). Elasticidad que lo dota de numerosas capas como personaje y que lo hace ennoblecerse, degradarse y sanarse, en palabras del propio Blanco (2018b: s.p.). Se analizará ese yo múltiple con algunos ejemplos tomados de sus obras, para después pasar a comentar el denodado esfuerzo con el que Blanco se intenta alejar de la acusación que planea sobre todo autor que practica este tipo de escritura del yo: el narcisismo.

3.1. El yo elástico y múltiple de Sergio Blanco en su obra

Las características del yo de las autoficciones son distintas a la del “yo comprometido” de las autobiografías y más aún del “yo desconectado” de las novelas. El autor crea un personaje imaginario (Alberca, 2017: 205) basado en un ser real. La dosis de imaginación y las direcciones a las que lo conduzca dicha imaginación potencia una imagen del autor que se puede expandir mostrando distintos rasgos. Todos los yoes caben en el yo autoficcional: “No renuncia a nada, está abierto a todas clases de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas” (Alberca, 2017: 208). Esa apertura está provocada, en parte, porque el yo amplía las posibilidades de mirarse a sí mismo desde lugares y tiempos que se han producido, o que se pueden producir, en el pasado, en el presente o en el futuro (Ortiz de Gondra e Iglesias, 2019: 221). Y, además, favorece que el autor pueda componer un personaje lleno de zonas oscuras que proporcionan una imagen de sí mismo que de no tener la capa protectora de la ficción probablemente no se atrevería a usar. En las propias palabras del autor (2018: s.p.): “la autoficción favorece que lo indecible pueda ser decible y permite que aquello que estaba relegado al silencio pueda encontrar un espacio de dicción”. Así, en *La ira de Narciso* se nos presenta como un personaje que juega con el peligro en pos de conseguir la satisfacción sexual: “El rito siempre era el mismo. Cada uno podía consumir lo que quisiera y hacer lo que tuviera ganas y con quien tuviera ganas” (Blanco, 2018a: 266). En *Ostia*, por poner otro ejemplo, el personaje llega a insinuar la posibilidad de incesto con su hermana, tema ciertamente tabú:

...Se siguen besando cada vez más. Y siempre mirando alrededor e ellos como si se estuvieran escondiendo. Como si eso fuera a escondidas. Como si estuviera prohibido. Y entonces no sé por qué pero pienso en nosotros. Así. De pronto. En nosotros dos. En que ellos podrían haber sido hermanos. En que nosotros dos podríamos ser ellos [...] ¿cuándo se comienza a cometer realmente un incesto? (Blanco, 2018a: 180).

A propósito de este tema el autor declaró: “Lo incestuoso no solo pasa por el deseo sexual de los hermanos, sino también por el deseo de estar con esa persona, de compartir con ella, de proyectar un futuro con ella” (*apud* Tedesco, 2016: s.p.).

Junto a temas de este tipo, el autor también expone sin pudor rasgos positivos en sus personajes, como deja claro cuando teoriza sobre la elevación de sí mismo que se da en sus autoficciones (Blanco, 2018b: s.p.). Así, en varias obras otros personajes alaban

sus dotes como escritor (Blanco, 2018b: s.p.). Lo podemos ver en *El bramido de Düsseldorf*:

PRODUCTORA EJECUTIVA.- Su texto de Narciso... ¿Cómo era el nombre exacto?

EL HIJO.- La ira de Narciso.

PRODUCTORA EJECUTIVA.- Eso. Su texto La ira de Narciso me pareció estupendo. Un texto... perfecto.

EL HIJO.- Muchas gracias (Blanco, 2018a: 307).

Esto mismo se ve en *Tebas Land*: “S.- Bien. Y decime, ¿por qué respondiste al llamado para este casting? / FEDERICO.- Bueno, me gustan mucho las cosas que usted escribe” (Blanco, 2018a: 68). También resalta de sus personajes “sus atributos sexuales y eróticos, que lo llevan a desempeñar toda una serie de performances sexuales extraordinarias y exitosas”. En *El bramido de Düsseldorf* el personaje, desde el comienzo, va a enorgullecerse del éxito de sus encuentros sexuales, que lo llevan a practicar sexo de forma desenfadada y extensa: “Lo hice pasar y ahí mismo empezamos a hacerlo. Nos desvestimos y lo hicimos durante toda la tarde. Acabamos y recomenzamos varias veces” (Blanco, 2018: s.p.).

Un claro ejemplo de la multiplicidad del yo en la obra de Blanco también lo encontramos en el hecho de que en *El bramido de Düsseldorf* se expongan tres razones distintas de su estancia en esa ciudad, muy distintas entre sí, y que muestran características de la personalidad del protagonista, sin que nunca sepamos cuál de ellas es la verdadera o si acaso son todas:

El padre está muriendo y el hijo está en Düsseldorf —un personaje que allí se llama Señor Blanco— y no sabemos por qué está. No sabemos si el Señor Blanco está porque está escribiendo sobre Peter Kürten, que es un asesino en serie. No sabemos si está porque está trabajando para una productora pornográfica y está escribiendo guiones para la industria porno. O no sabemos si está porque en su camino de conversión al judaísmo se va a circuncidar a la sinagoga de Düsseldorf. Nunca sabemos por qué está. Y las tres posibilidades pueden funcionar. ¿Es posible? Sí, es posible (*apud* Batle i Jorda y Blanco 2019: s. p.).

Hemos de destacar que, como señala el propio dramaturgo, a veces parece estar escribiendo en sus sucesivas obras distintos capítulos autoficcionales de su propia biografía: “Me gusta la idea de pensar que todas mis obras son una misma obra. Muchas veces pienso que, en definitiva, estoy escribiendo el mismo texto” (*apud* De la Torre-Espinosa: 2020, s.p.). La expansión, la elasticidad de su persona a través de los rasgos

que presenta se nos antoja aún mayor debido a esto. Aquí solo se ha dado una pequeña muestra de ellos, pero se podrían aportar muchos más, no solo analizando los comportamientos de sus *alter-egos*, sino analizando en profundidad aquello que dicen o le dicen otros personajes. Mediante esa expansión creativa, a nivel personal, el autor indaga y descubre la multiplicidad de su identidad y realiza una indagación en la misma, es decir, realiza el camino al conocimiento que señalaba Unamuno. Según el propio Blanco (2016: s.p.):

Esta experiencia de ir descubriendo diferentes *yo* que se van reproduciendo y traicionando a medida que la ficción los va alterando y multiplicando, me enfrenta a la idea de que el *yo* no existe sino que lo que existe es una multiplicación infinita de *yo*s. [...] Y no solamente somos varios *yo*s, sino que todos ellos son muy distintos y con diferentes grados de egotismo, como decía Paul Valéry: “*hay algunos yo que son más yo que otros*”. [...] De alguna manera mis autoficciones son una forma de preguntarme quiénes son estos *yo*s. Por eso he afirmado varias veces que la pregunta no sería entonces ¿*quién soy?* sino ¿*quiénes soy?*

Alberca (2007: 281) abunda en la idea con las siguientes palabras:

El héroe de la autoficción [...] hace de la fragmentación y la falta de unidad del sujeto un motivo contradictorio de estímulo al autoconocimiento y la necesidad de construirse un mito personal, un suplemento de ficción o viático que le ayude a transitar por el desierto del ser.

Esa “necesidad de construirse un mito personal” puede ser entendida como un deseo narcisista. En este tema ahondaremos en el contenido del siguiente apartado de nuestro trabajo.

3.2. Autoficción: narcisismo y/o encuentro con el otro

En este apartado se verá cómo se posiciona el autor frente a la consideración de la autoficción como un tipo de escritura narcisista. Este posicionamiento se da tanto dentro de sus propias obras como en sus escritos teóricos. Es interesante estudiarlo porque ayuda a entender las razones por las que dice escribir desde la ficcionalización de sí mismo. Esa acusación de narcisismo aparece frecuentemente asociada a la autoficción entre la crítica

periodística teatral. Así comenta Liz Perales, por poner un ejemplo, el reciente espectáculo *Yo soy el que soy*¹⁸:

Antes hacía referencia a que el auto sacramental ha vuelto al teatro, pero si en la contrarreforma los autores-propagandistas se esmeraban por discursar alegóricamente por medio de elaborados artificios, y así estimular la imaginación del espectador, aquí solo hay YO. Ocurre con algunas de las piezas asociadas a corrientes teatrales como la llamada “autoficción” o la del teatro-documento que tanto abundan en estos días y que sin un propósito artístico que las sostenga caen en aburrido ejercicio narcisista si no en otra cosa (Perales, 2021: s.p.).

Este tipo de opinión adversa también ha sido disparada sobre el trabajo de Blanco en alguna reseña:

La autoficción de corte irónico es toda una industria repleta de beneficios: puedes decir y hacer lo que quieras con la excusa de que pudo ser así o no, los actores no tienen que transformarse enteramente en personajes (a veces, nada) y, si recurres a la narración, te ahorras espacios, tiempos, cuadros y composiciones. Eso sin tener en cuenta que vivimos en la redundante existencia de los autoficcioneadores múltiples que desean agónicamente gritarte, *selfie* mediante, que ellos son diferentes y que merecen la fama eterna y tu atención, y tu amor. ¡Qué romántico! *El bramido de Düsseldorf* es un engaño (Monje, 2018: s.p.).

Sergio Blanco, conocedor de que la autoficción y, por lo tanto, su obra pueden llegar a ser objeto de este tipo de críticas, insiste en defenderse de ellas, argumentando que escribe sobre sí mismo para comprenderse y así comprender a los demás, nunca con una intención de promocionar su yo (Blanco, 2018b: s.p.). Este argumento lo plasma en sus textos. En *Ostia* se ve muy claramente tanto la posible acusación de narcisismo de la que puede ser objeto como la defensa del autor, que pasa por decir que ese supuesto narcisismo es “humildad” y “honestidad”:

LA HERMANA.- [...] No le veo el interés.

EL HERMANO.- ¿El interés de qué?

LA HERMANA.- De escribir sobre sí. De exponerse. De exponernos.

EL HERMANO.- Escribir sobre uno es una forma de escribir también sobre los demás.

LA HERMANA.- Me parece un exceso de vanidad.

EL HERMANO.- Sin embargo es todo lo contrario. ¿Te acordás de aquello que decía Godard? Aquello de que para hablar de los otros hay que tener la humildad y la honestidad de hablar de uno mismo.

¹⁸ Para más información del espectáculo véase: <https://teatrokamikaze.com/programa/yo-soy-el-que-soy/#introduccion> [22/01/2021].

LA HERMANA.- Puede ser pero a mí me resulta un acto puramente vanidoso. Como si no te hubiera alcanzado con Tebas Land (Blanco, 2018a: 204).

En la *captatio* de la pieza *El bramido de Düsseldorf*, en la que se presentan los actores al público, podemos leer sobre el personaje de Sergio Blanco:

En varias de sus conferencias 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 mí mismo, sino porque quiero que me quieran”. Bueno, para terminar mi presentación, quiero contarles algo en común que tiene el personaje de Sergio conmigo, es que Sergio también trabajó en África en una misión humanitaria y que también como yo, fue testigo de la barbarie. Sergio dice que fue ahí en donde tuvo su primera crisis de fe, en donde dejó de creer en la humanidad y en donde empezó a trabajar en la autoficción (Blanco, 2018a: 288).

Por tanto, parece importante para el autor dejar claro que no hace autoficción por narcisismo. En su estudio teórico, *Autoficción: una ingeniería del yo*, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, hace hincapié en contradecirlo y aseverar que escribe autoficción “para encontrar al otro o los otros” e “intentar encontrar en ese movimiento de apertura a ese otro que no soy yo” (Blanco, 2018b: s.p.). Para lograrlo, comienza la obra haciendo un repaso de las escrituras del yo, argumentando que, por ejemplo, Stendhal se autocontaba por un deseo profundo de conocerse a sí mismo por medio de un examen de conciencia. Y que Montaigne examinaba a la humanidad entera a través del examen de su yo interior. También defiende, sin citar ejemplos en sus obras, que San Agustín en sus *Confesiones* no realiza un “encierro ególatra”, sino que contiene al otro, aduce que un “yo que se confiesa en una narración es siempre una revelación de ‘otredad’, un trayecto que nos lleva al prójimo” (Blanco, 2018b: s.p.). Tampoco se olvida de comentar la famosa frase de Arthur Rimbaud “Je est un autre”. Aunque reconoce que al final del siglo pasado las escrituras del yo —y dentro de ellas, la autoficción—, víctimas de una sociedad consumista e individualista, cayeron en un encierro ególatra, en el que el yo pasa de sujeto a ser objeto, y la visión subjetiva que podría aportar este tipo de escritura se convierte en reflejo de dicha sociedad, termina proclamando que la vuelta de la autoficción cumple una función esclarecedora de la existencia que lleva a comprender que “el yo siempre lleva al otro” (Blanco, 2018b: s.p.). Nuestro autor no acompaña sus reflexiones de ejemplos que demuestren aquello que defiende, por lo que solo se puede acoger este recorrido con cierta tibieza. Además, como muy bien señaló Lejeune (1994: 280-282), es ilusorio pretender trazar un recorrido por un género como el autobiográfico, en el que el autor se comunica con su receptor en sincronía, para analizarlo a través de la

recepción que se produce a lo largo del tiempo, cuando esa sincronía desaparece. Tampoco podemos olvidar el cambio que se produce en cada época respecto a lo que significan los conceptos de *autor* o el *yo*. Aun así, a Blanco el recorrido le sirve como prólogo para explicar su propia escritura y como camino en el que se incide en una visión de la autoficción que él mismo llama “proyecto político de un ‘yo emancipado’ que busca desesperadamente a los demás” (Blanco, 2018b: s.p.).

Tras este paseo por las escrituras del yo, en el estudio teórico de su obra, el autor realiza su “decálogo de un intento de autoficción”, en cuyo comienzo expone:

Lo primero que quisiera destacar es que mi empresa autoficcional se inscribe en esta línea que defiende la narración del yo como forma de dar con el 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: s.p.).

Incluso cuando el autor explica cómo en sus autoficciones se dedica a atribuirse rasgos positivos, no tarda en alejarlos de un supuesto narcisismo, diciendo que no responden a un “exceso de amor propio”, sino que denotan “una necesidad de ser enmendado”:

Es muy posible que el supuesto altruismo de S. en Tebas Land no sea más que la confesión de un cinismo disfrazado de falso humanismo, al igual que es probable que la sexualidad desenfadada de Sergio en La ira de Narciso no desvele más que una impotencia feroz y que la erudición celebrada en El bramido de Düsseldorf no sea más que una forma de disimular la ignorancia de un saber juzgado inalcanzable por el Señor Blanco (Blanco, 2018b: s.p.).

Sirva todo lo anteriormente expuesto para mostrar la postura del dramaturgo frente al motor que le mueve a crear, aunque nos falten ejemplos claros en sus textos de ese movimiento autoficcional hacia el encuentro del otro. Parece defender que sus escritos se alejan de la vanagloria personal para posicionarse a favor del género que practica, realizando una justificación que puede dar la impresión que cree necesaria ante una crítica que se ha convertido en habitual.

4. EL DESORDEN TEMPORAL Y LA FRAGMENTACIÓN DEL TIEMPO

Según Ana Casas, una característica importante de las autoficciones es la presentación de los sucesos en “(des)orden cronológico, caracterizado por la heterogeneidad y el fragmentarismo” (*apud* García Barrientos, 2014: 139). Esta característica trae a la memoria las palabras de Lejeune (1994: 241) sobre los escritos autobiográficos, a raíz de su estudio de *Le mots* (1963) de Sartre, en las que transmitía que todo relato en el que se respete un orden se halla regido por los principios de la causalidad. Si lo que se quiere contar es más complejo, se suele recurrir a la reconstrucción del pasado gracias a fragmentos que se presentan desordenados:

De ahí, la relativa indiferencia ante el orden anecdótico de sucesión de los diferentes acontecimientos que manifiestan los problemas y las soluciones provisionales dentro de una misma sincronía [...] lo único irreversible, o irreductible, es la libertad y la angustia: resurgen de forma indefinida en todas partes, todo parece ser regido por la fatalidad y esa fatalidad no entiende de cronologías ni orden (Lejeune, 1994: 244).

Esta presentación de los acontecimientos de manera desordenada no se suele dar de manera general en la obra de Sergio Blanco, salvo excepciones que se comentarán más adelante, pero es una de las características más importantes de *Ostia*, y por ello resulta imprescindible añadirla en este trabajo. Alrededor del concepto de tiempo, el autor declaró:

Estoy convencido de que el tiempo no es lo que la sociedad burguesa creó como forma de domesticar y de gestionar las comunidades humanas. El tiempo, en realidad, es una noción muy nueva. El tiempo no existe, como diría Borges, o San Agustín, que dice que lo que creemos que es ayer, hoy y mañana, son solo tiempo presente. El presente del pasado es el recuerdo, el presente del presente es lo que estoy mirando y el presente del futuro es la espera. Maravilloso. Y Borges dice que el tiempo presente no existe porque ya pasó y el pasado no es. Estas ideas las está confirmando la ciencia, que cada vez huye más del positivismo. Estamos hechos de tiempo, pero tenemos la capacidad de construir el tiempo, de manipularlo como queremos (*apud* Vicente, 2017: s.p.).

En *Ostia* existe una presentación desordenada de los recuerdos, en un deambular por la memoria de los dos personajes por un pasado en el que no importa el tiempo, sino el paseo por los distintos sucesos, en los que ni siquiera se puede dar por cierto el momento en el que aconteció lo sucedido:

LA HERMANA.- Estamos en 1980.
EL HERMANO.- No.
LA HERMANA.- Sí. Fue ese año.
EL HERMANO.- No. No es 1980 (Blanco, 2018a: 167).

Incluso el personaje masculino, trasunto de nuestro autor, niega la importancia de la ubicación exacta del recuerdo:

LA HERMANA.- Y entonces, ¿en qué año estamos?
EL HERMANO.- No importa.
LA HERMANA.- Sí quiero saber en qué año estamos.
EL HERMANO.- ¿Para qué?” (Blanco, 2018a: 167).

Paralelo al tiempo, el espacio en el que suceden los hechos tampoco importa:

LA HERMANA.- ¿En Ostia?
HERMANO.- No.
LA HERMANA.- ¿En dónde?
EL HERMANO.- No importa (Blanco, 2018a: 171).

Gracias a esa nebulosa temporal y espacial que impregna toda la obra los personajes están “acá y en otro año” y pueden estar en el año que quieran (Blanco, 2018a: 194), todo forma parte del presente, como decía el autor en la entrevista de la que procede el extracto anterior. Y esto provoca que los personajes vuelvan adelante y atrás de manera desordenada. Referencias a la infancia aparecen entremezcladas con otros recuerdos de épocas posteriores. De esa manera, la obra comienza con el recuerdo infantil de un cuerpo que aparece ahogado en la playa (Blanco, 2018a: 162), seguida de la vuelta a casa y las reacciones que el suceso provoca (Blanco, 2018a: 166) para luego pasar por otros momentos de la vida adulta y volver a la infancia recordando el verano en el que escuchaban música en la heladería del balneario donde veraneaban (Blanco, 2018a: 182). La infancia, durante la pieza, sigue siendo un lugar recurrente, y se observa cuando nombran la operación de su madre en el año 1983 (Blanco, 2018a: 196) o cuando la hermana se burla del hermano diciéndole que sus padres le ocultaron que era adoptado (Blanco, 2018a: 206). Respecto al tema del tiempo en *Ostia*, el autor declaró:

Ostia, de alguna manera, propone el fin de la causalidad narrativa del tiempo en el intento del sujeto por tratar de rememorar y de rememorar. De esta forma, *Ostia* es un testimonio de la confusión del tiempo: una reivindicación del desorden como alternativa al orden. O

mejor aún: el desorden como una única posibilidad de orden y progreso. Asistimos así a una supresión de la historia misma: “no hay ninguna historia”, insiste el personaje del hermano (Blanco, 2018b: s.p.).

Por otra parte, en *Kassandra*, obra que es difícil encuadrar en la etiqueta de la autoficción, por las razones aludidas anteriormente, también encontramos a su protagonista instalada en un no-tiempo en el que conversa con los espectadores desde el presente, pero contando su pasado, encallado en la Grecia clásica, cientos de años atrás. Así, vemos como, por ejemplo, inicia la obra vendiendo cigarrillos (“Marlboro... You want?... Three dollars... It’s ok?... No... Ok” [Blanco, 2018a: 27]), pero pronto comienzan a tomar protagonismo los recuerdos de la protagonista respecto a su padre Príamo y su madre Hécuba: “Priam is my father... The king of Troy... [...] And Hekabe is my mother... The queen... I love very, very much! (Blanco, 2018a: 28). A partir de ahí, en su macarrónico inglés, *Kassandra*, su protagonista, desgrana de manera entrecortada su vida anterior, basada en la mitología griega, y su presente lleno de dificultades.

En relación con las demás obras de *Autoficciones*, tanto en *El bramido de Dusseldorf* como en *La ira de Narciso* y *Cartografía de una desaparición*, el personaje-narrador introduce al receptor en una historia ya pasada y la cuenta desde el presente. Como se dijo antes, en dicho pasado, pese a la lógica fragmentación que se produce para elaborar mediante momentos determinados el fluir de la acción dramática, no encontramos desorden temporal, más allá de los saltos que se producen entre el presente del acto de creación de la obra y el pasado de la historia en sí. En *Tebas Land*, en la que encontramos la misma construcción dramática que en las tres anteriores, sí se produce una importante analepsis. Esta tiene lugar ya avanzada la obra, en el Tercer Cuarto. En ella, Martín (el chico fraticida), a la par que Federico (el joven actor que ensaya para llevar a escena la historia de Martín) describe, de manera profusa, cómo cometió el asesinato que le ha llevado a la cárcel (Blanco, 2018a: 118-119):

Fue un domingo. De madrugada. Bien temprano. Yo entro. Abro la puerta. [...] Yo ahí le contesto que si quiere leche que se la vaya a buscar. Sos una puta, me dice. No le contesto. ¿Me oíste?, me pregunta. [...] Y ahí le doy un segundo golpe. Tac. En el mismo lugar. Siempre en el mismo lugar. En el cuello. [...] Se lo clavo bien profundo para que no hable más. Para que no puedas hablar más. Estás matando a tu propio padre, fue lo último que le escuché decir.

Esta analepsis, que ayuda a clarificar la personalidad del parricida, es comentada posteriormente por Federico y S, sirviendo asimismo para ahondar en el proceso de creación de la obra que S está elaborando, tanto a un nivel actoral como dramático, lo que sirve de introducción al último apartado del trabajo, la metateatralidad en la autoficción:

FEDERICO.- Nunca lo hubiera imaginado. Utilizar un libro.

S.- Es un espanto. No sé. Además esa manera de reutilizar el objeto libro. Es muy fuerte. Ahora que lo pienso, quizás es por eso mismo que lo mató con un tenedor. No lo apuñaló con un cuchillo. Lo hizo con un objeto que no tiene la finalidad de cortar. De alguna manera recurrió al mismo principio que recurría su padre cuando lo torturó. La reutilización de un objeto. ¿Las fotos del tenedor las viste? (Blanco, 2018a: 127).

5. LA METATEATRALIDAD COMO RECURSO

La autoficciones de Blanco hacen uso de la metateatralidad de manera persistente. Como bien dice Jódar Peinado (2016: 5), gracias a ella, la

visión doble o dislocada que se produce en la audiencia al hacérselos evidentes los mecanismos de la construcción teatral es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad; esta es la experiencia metadramática, en palabras de Richard Hornby, fin último del metateatro.

El uso de la metateatralidad, por tanto, resulta muy acorde con el trabajo del autor, que cuestiona los límites entre lo verdadero y lo inventado en todas sus obras, como hemos visto a lo largo del trabajo. Autoficción y metateatro comparten estrategias y propósitos, ya que ambos pretenden hablar de la distancia entre la realidad y ficción (Jódar Peinado, 2019: 266). El recurso le sirve a Blanco, más allá del juego que establece respecto a su propia identidad encima de un escenario, para hacer un cuestionamiento más general sobre la vida, el teatro y el arte. En sus propias palabras, hablar de autoficción no es más “que una forma de mezclar el mundo, el teatro y la estructura dramática” (*apud* Batle i Jorda y Blanco, 2019: s. p.).

El carácter metateatral de sus textos se pone de manifiesto desde un principio, ya que Blanco se coloca a sí mismo como protagonista, en su condición de dramaturgo. Así, el teatro siempre se convierte en uno de los temas principales de sus obras, algo habitual en el género dramático autorreferencial:

El hecho de que los protagonistas [...] sean autoras, autores, actrices y actores provoca que el teatro se convierta en el propio tema de la pieza [...] Aparte de las disquisiciones sobre la distancia autobiográfica y la difuminación del límite realidad/ficción [...], los personajes realizan reflexiones específicas acerca de la creación teatral, de la función del teatro, de la concepción del arte interpretativo, así como del mundo del teatro y sus problemas (Jódar Peinado, 2019: 273).

Por tanto, el autor realiza un teatro dentro del teatro y sobre el teatro en todas las obras insertas en *Autoficciones*, a excepción, de nuevo, de *Kassandra*. Apuesta por ello fuertemente desde *Tebas Land*, como señala García Barrientos (2013: s.p.):

Pero es la promiscuidad entre realidad y ficción el recurso central, permanente, aunque sabiamente armonizado a lo largo de la pieza. Y no recurriendo directamente a la vía performática, más tosca en mi opinión, sino a la multiplicación de niveles dramáticos “hacia dentro”, que toca la médula misma del teatro (de su convención representativa), o sea, al metateatro.

Dicha obra tiene, efectivamente, como tema principal, la creación dramaturgica y puesta en escena de una pieza teatral presuntamente basada en un hecho real y un parricida existente. La intención inicial de su protagonista, S, es que el mismo parricida sea el actor de la obra, diluyendo los límites de la ficción y de la representación lo máximo posible. Con ello, incide en la estrategia de confusión en la que se sustenta la autoficción, ya que S quiere mezclar la ficción teatral con la realidad, insertando en ella la persona que vivió los hechos:

Cuando les expliqué que mi interés era trabajar con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida, lo primero que decidimos con el teatro San Martín fue iniciar todos los trámites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena. Para mí, esta presencia verdadera y real no es un detalle del proyecto sino es algo fundamental ya que desde su inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi *performática* sin que haya necesariamente una representación (Blanco, 2018a: 57).

La imposibilidad de que Martín, el recluso, pueda ser el propio actor en la obra provoca un interesante acercamiento no solo a la creación dramaturgica, sino también a la creación actoral que debe acometer Federico, el chico elegido para interpretarlo. El desdoblamiento teatral —actor/personaje—, que impide que la realidad no sea más que una ilusión en escena, se manifiesta en varios diálogos. Por una parte, vemos cómo Martín, el parricida, quiere entender el mecanismo teatral que pretendía llevar a cabo el

autor, como resalta García Barrientos (2013: s.p.) poniendo este mismo fragmento de ejemplo:

S.- A ver... Voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse., es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

MARTÍN.- Pero entonces no voy a ser yo.

S.- Bueno...No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos.

MARTÍN.- ¿Por eso querías que yo fuera el que actuara en el teatro?

S.- Claro (Blanco, 2018a: 74).

Nótese cómo, a través de la explicación de S sobre el trabajo del actor, se muestra también la base de la creación autoficcional: el actor creará su personaje en base a una persona que existe de la misma manera que la autoficción genera sus historias partiendo de la autobiografía.

También, por otra parte, a través de Federico, el actor, se muestra el proceso de preparación del personaje, con sus preguntas y preocupaciones, en distintas escenas. Es muy significativo que S no propicie que se conozcan el actor y la persona en la que se basa el personaje que ha de interpretar y quiera que se mantengan a distancia:

S.- Para mí es algo tan obvio. Es como la base de todo nuestro trabajo. Como que todo está ahí, ¿no?

FEDERICO.- ¿En esa distancia?

[...]

S.- De hecho para mí esa distancia es la que hace justamente que el arte siempre sea mejor que la realidad.

FEDERICO.-Eso no lo sé...

S.- Yo estoy convencido que sí.

FEDERICO.- ¿Sí?

S.- Sí. Absolutamente. No sé (Blanco, 2018a: 82).

Esta conversación muestra perfectamente la íntima relación que mantiene la autoficción con el arte, ya que, según Blanco (2018b: s.p.), “la autoficción, al cruzar la verdad y la mentira fundiéndolas en un solo relato, toca la raíz epistemológica del arte: el asunto de la convivencia entre lo real y lo que no lo es, el tema del mundo y su representación”.

En su siguiente obra, uno de los aspectos metadramáticos más interesantes que presenta es la condición que el propio autor impone para su representación, en la primera acotación: “Las únicas personas que podrán leer *Ostia* serán la actriz Roxana Blanco y el

dramaturgo Sergio Blanco” (Blanco, 2018a: 159). Esa indicación no se queda en el papel, como ha hecho explícito en entrevistas: “como escribano he prohibido que la haga nadie hasta 50 años después de mi muerte, que es cuando ya se pierden los derechos y pertenece a la propiedad pública” (*apud* Herrero, 2017: s.p.). En el propio texto de la obra también habla de las razones que lo impulsan a imponer esta condición:

EL HERMANO.- [...] La idea es que las únicas dos personas que podemos leerlo seamos nosotros y nadie más. No sé. Me gusta la idea de que sea un texto que el día que nosotros desaparezcamos también desaparezca. Algo así como si se tratara de un texto tan efímero y mortal como nosotros dos. Un texto que también pueda morir con nosotros. Un texto que solo pueda existir mientras nuestros dos cuerpos puedan estar aquí y ahora (Blanco, 2018a: 217).

Se observa que, a través de esta condición, Sergio Blanco puede incidir en la ambigüedad de la función. Hace más verosímil lo que cuenta acercándolo a lo autobiográfico con la coincidencia entre los intérpretes y sus personajes, y la relación que une a ambos, para luego poner en duda en el texto la verdad de sus recuerdos. Para lograr una mayor ilusión de realidad propone también, en esta primera acotación, que “el texto deberá ser leído y en ningún momento podrá ser actuado” (Blanco, 2018a: 159). Blanco intenta evitar que el espectador tenga la sensación de estar frente a actores que fingen.

Como en su anterior obra, el componente metateatral aparece en sus diálogos, estando presente la idea de que el metateatro sirve como recurso privilegiado para fundir cuestiones inherentes a la autoficción, como es el cuestionamiento de la identidad a través del acto creativo de decirse e inventarse. Ese “ser y no ser al mismo tiempo”. Incluso, yendo más allá, se asoma también a ellos el héroe de la autoficción, que Alberca (2007: 281) encuadraba dentro del neonarcisismo moderno, al que “un suplemento de ficción” le ayuda a “transitar por el desierto del ser”:

LA HERMANA.- Entonces esta no soy yo...

EL HERMANO.- Y este tampoco soy yo. Solo somos el resultado de algunas palabras ordenadas en el papel.

LA HERMANA.- Entonces nada es nada.

EL HERMANO.- Por eso el riesgo. Y el peligro. Por eso también el dolor.

LA HERMANA.- ¿Qué dolor?

EL HERMANO.- Al mismo tiempo que nos vamos reinventando también nos vamos disolviendo. Despojándonos de nuestra identidad. Mientras nos vamos contando nos vamos desintegrando. Mientras nos vamos diciendo nos vamos suicidando en el texto.

LA HERMANA. Ser y no ser al mismo tiempo (Blanco, 2018a: 206).

En su siguiente obra, *La ira de Narciso*, se produce una interesante equiparación de la manipulación de la verdad que se realiza con el género autoficcional con la que se puede producir en un texto teatral al llevarlo a escena. Como señala García Barrientos (2014: 144) la reflexión teatral puede llegar a “arrojar alguna luz también sobre la autoficción propiamente dicha”. Así, Gabriel Calderón, el actor que interpreta al personaje de Sergio Blanco, cuenta cómo, al recibir el texto del autor, piensa en firmarlo, lo retoca e incluso le cambia el título:

En un momento pensé en firmarlo yo. Que podía cambiar el nombre. Sacar Sergio Blanco y firmar Gabriel Calderón. La idea me tentaba.

[...]

Entonces me senté en el escritorio y me puse a retocarlo. Cambié algunos datos, agregué bastantes cosas, puse mi nombre Gabriel Calderón varias veces y, después de hacer toda una serie de modificaciones lo volví a introducir en la valija.

[...]

Era mucho mejor titular este texto *La ira de Narciso*. [...] Sergio había logrado ser un Narciso que se mataba a sí mismo en su propio texto. Como buen apasionado que era con el asunto de la autoficción, había logrado ir hasta el fondo de su lógica, había logrado suicidarse en el texto. *La caricia del mamut* era un bello título, pero *La ira de Narciso* era la forma más justa de designar lo que era la escritura de su propia muerte (Blanco, 2018a: 272-273).

De nuevo, en *El bramido de Düsseldorf*, el espectador es consciente en todo momento de que está viendo una pieza de metateatro. La historia de El Hijo que cuida a El Padre antes de morir siempre es contada teniendo presente que lo que se muestra es la obra de teatro resultante de dicha experiencia. Una vez más, se hace referencia al proceso de escritura teniendo en cuenta las distintas facetas del arte teatral. Así, por ejemplo, el personaje principal se plantea la longitud de los parlamentos que escribe, ya que su padre habrá de ser interpretado por un actor mayor: “No es fácil escribir un texto para una persona mayor. Uno tiene que pensar todo el tiempo en parlamentos cortos y que sean fáciles de retener” (Blanco, 2018a: 292). Y la calidad del texto es puesta en entredicho por los propios personajes:

EL PADRE.- Este diálogo parece de una obra de cuarta. Solo te falta escribir que la única forma de quererte que tuve fue dándote plata.

EL HIJO.- Y fue así.

EL PADRE.- Te estás transformando en un mal dramaturgo (Blanco, 2018a: 294).

En estos dos ejemplos se advierte que Blanco no siempre usa el metateatro para hablar de la autoficción, sino también para profundizar más en los personajes y en la historia: en el primer caso para reforzar la vejez del padre enfermo y en el segundo para subrayar el rechazo que siente el personaje hacia el reproche del hijo, relacionado con el dinero. El juego metadramático, por tanto, no distrae de la acción, sino que profundiza en ella. Al final de la obra, en la *recapitulatio*, se produce el encuentro con la madre cuyo hijo se suicidó tras la visión de la obra anterior de Blanco, al que ya se ha aludido anteriormente. En ella, gracias al recurso que se analiza en este apartado, se produce una fuerte simbiosis, por su potencia dramática, entre lo verdadero y lo inventado. También se produce un engarce entre las distintas obras del autor, la que estamos leyendo y las dos anteriores, creándose así una sensación de unidad en su trabajo, lo que nos recuerda la idea, compartida por el propio dramaturgo, de que todas sus obras, en cierta manera, son una sola larga autoficción:

EL HIJO.- Eso mismo digo en un texto mío que se llama *Ostia*.

LENKA.- Lo sé. Se imagina que no he leído todas sus obras.

[...]

LENKA.- [...] Pienso llevar las cenizas de Vinko conmigo. Las voy a esparcir en el Danubio. Su obra *La ira de Narciso* termina con sus cenizas viajando de Europa a América. Ahora el camino va a ser al revés. [...] ¿Cómo se va a llamar su próximo texto?

EL HIJO.- ¿Este?

LENKA.- Sí.

EL HIJO.- *El bramido de Düsseldorf* (Blanco, 2018a: 337-339).

La última obra que encontramos en el volumen *Autoficciones, Cartografía de una desaparición*, tiene como tema la escritura de un panegírico que Xabier Albertí le ha encargado a Blanco para su lectura. Al igual que en *Ostia*, el autor señala en la primera acotación que “el texto nunca podrá ser actuado” (Blanco, 2018a: 253), probablemente con similares intenciones a las que ya hemos analizamos. Encontramos constantes referencias que son más metaliterarias que metateatrales, quizás debido al carácter de la pieza misma: un encargo que tiene como fin un discurso panegírico y no una obra teatral. Así, nos encontramos un texto trufado de reflexiones y menciones a la obra de Brossa: “Brossa busca la materialidad de las letras, le interesa el trazo del fonema. Por el dibujo

del signo. No le interesa tanto el significado como el significante” (Blanco, 2018a: 357); “... después de subrayar distintos versos, empiezo a extraerlos de los poemas ya armar un decálogo compuesto solamente de frases suyas” (Blanco, 2018a: 368); “la imaginación desbordante de Brossa es una de las primeras cosas a las que uno se enfrenta cuando empieza a trabajar con su obra” (Blanco, 2018a: 381), etc. También sobre su vida: “Brossa responde ‘poeta’ cuando se va a hacer su carnet de identidad, y el policía habiendo entendido ‘paleta’, pone ‘albañil’ en su documento” (Blanco, 2018a: 369). Todas esas reflexiones ayudan, nuevamente, a acercarnos a la parte basada en la realidad del texto. La obra de Brossa existe y el lector puede acudir a ella para comprobar si sus opiniones coinciden con las del protagonista de la pieza. Por otra parte, la propia creación literaria del poeta catalán ocupa líneas que se relacionan con la escritura autoficcional. Llama especialmente la atención la inclusión, en un fragmento, de un poema de Brossa, cuyos versos remiten al “Je est un autre” de Rimbaud:

La fiebre me sigue subiendo. Me tiro en la cama y leo a Brossa en voz alta:

“Yo mismo soy otro.
Me nombráis y me nombro
Y todo ello se convierte en una razón real [...]” (Blanco, 2018a: 371).

También aparece una cita de Montaigne, que, como vimos, para Blanco, constituye un autor importante dentro de las escrituras del yo (Blanco, 2018b: s.p.): “Una tarde leo la frase de Montaigne y entonces decido incluirla en mi panegírico. La frase es estupenda. Dice así: ‘Si el mundo se queja de que yo hablo de mí, yo me quejo de que no piensen sobre sí’” (Blanco, 2018a: 373).

No faltan en *Cartografía de una desaparición* referencias a la obra teatral de Blanco (“Me han invitado para asistir al estreno de Tebas Land y con motivo de la publicación del texto” [Blanco, 2018a: 379]) y menciones al motor que le incita a crear, repetido en entrevistas y en su obra teórica: “No es fácil decirlo y al mismo tiempo es tan simple: no escribo sobre mí porque me quiera, sino porque quiero que me quieran” (Blanco, 2018a: 384).

Tras este repaso por algunos de los rasgos metateatrales que encontramos en las obras del autor, es importante señalar el peligro que dichos rasgos podrían representar, según Ortiz de Gondra:

Antes hemos hablado de los peligros de la autoficción y también creo que otro puede ser el regodearnos excesivamente en los mecanismos metateatrales [...]. En cualquier caso para no caer en todas estas trampas no hay que perder de vista nunca la voluntad de comunicar, esa necesidad de conectar con el público que va a ve el espectáculo (*apud* Ortiz de Gondra e Iglesias, 2019: 219).

Todos los ejemplos de recursos metateatrales que se han comentado ayudan, a veces, a hacer explícitos los mecanismos autoficcionales que utiliza en su escritura, y, también, a crear confusión, estableciendo “una confrontación acerca [...] del grado de identificación autobiográfica” (Jódar Peinado, 2019: 272). No pierden de vista al receptor, no son crípticos pese a ser herramientas para crear ambigüedad. Además, hacen conocer más de los personajes o del propio argumento de las historias. Por tanto, tienen una finalidad y no se pueden considerar simples *regodeos lúdicos*. Es más, García Barrientos (2013: s.p.) los considera parte responsable de la grandeza de su obra, cuando comenta, acerca de *Tebas Land*, que aunque la postmodernidad ha abusado del metateatro, “cuando se utiliza con el rigor y la inteligencia de Blanco y sus intérpretes parece recién inventado, rebosante de fuerza y de verdad, como si Pirandello (y otros) no hubiera(n) existido”.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo se ha visto cómo las creaciones de Sergio Blanco se agrupan con toda la razón bajo el título *Autoficciones*. El autor desarrolla su teatro de manera consciente e intencionada en un género que a él mismo le gusta definir como un “pacto de mentira” (Blanco, 2018a: 13), en contraposición al pacto autobiográfico del que habla Lejeune (1994: 64):

En este sentido me gusta afirmar que la autoficción de alguna manera es el lado oscuro —u oculto— de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento (Blanco, 2018a: 13).

Blanco establece ese pacto con la mentira ofreciéndose plenamente al “carácter ficticio del yo” y aunque hable de su propia existencia “no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneo como ficticio y real” (Alberca, 2007: 33). Para ello se entrega plenamente a elaborar sus historias sin dejar de confundir al lector/espectador y siendo ambiguo respecto a lo

verdadero y lo falso que hay en estas. Y, a través de esta confusión, conforma una identidad múltiple, a lo largo de sus distintas obras, que pueden tomarse como un todo único. Sus distintos yo es se van construyendo en sus escritos; Blanco parece querer hacer suyo “el yo me escribo, luego existo” de Doubrovsky (*apud* Alberca, 2007: 147):

Es por medio de la autoficción como voy así inventándome una nueva vida: un nuevo relato. La escritura autoficcional es de alguna manera un proyecto vital que poco a poco voy siguiendo y al que voy obedeciendo. Es por ello que mis personajes no son una copia de mí, sino que, por el contrario, soy yo quien empiezo a ser una copia de ellos: no son ellos quienes se parecen a mí, sino que soy yo quien trato de parecerme a ellos cada vez más (Blanco, 2018b: s.p.).

Esto se ve también expuesto directamente en sus obras. Así ocurre en *Ostia*, es este diálogo, en el que, por otra parte, deja claro el carácter inasible de la verdad:

EL HERMANO.- [...] Mientras nos vamos contando de a poco nos vamos inventando. Construyendo...

LA HERMANA.- Entonces nada es verdad.

EL HERMANO.- No. Nada. O casi nada. La escritura va transformando todo en una ficción.

LA HERMANA.- Nada de lo que estamos recordando fue entonces es verdad.

EL HERMANO.- A veces sí, a veces no (Blanco, 2018a: 205).

Ese cuestionamiento incesante de la verdad y la identidad entronca con el escepticismo posmoderno que desconfía de la objetividad y unidad del sujeto (Alberca, 2007: 38-39), pero parece servir al autor para intentar encontrarse y encontrar a los otros, como se ha visto que manifiesta repetidas veces. Así, Blanco huye del narcisismo y su escritura parece contener un acto de fe en el ser humano y en su capacidad de construirse a sí mismo, usando la ficción como herramienta:

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 nosotros mismos a nosotros mismos. Eso es lo que intento, y la autoficción es la única forma que he encontrado de poder hacerlo: es ella quien poco a poco me va inventando (Blanco, 2018a: s.p.).

En este trabajo se advierte que Blanco ha sabido aplicar en sus piezas la teoría existente alrededor de un género que no tenía nada de nuevo cuando él lo empezó a practicar. Probablemente su bagaje académico y su capacidad investigadora lo ayudó. En

todas sus obras vemos reflejados rasgos que han caracterizado y han sido profusamente estudiados respecto al género, aplicados principalmente a la narrativa. Como también hemos señalado, esos rasgos forman parte de los diálogos, frecuentemente metadiscursivos. Esto podía haber provocado que sus obras tuvieran mucho de manifiestos teóricos de escaso interés para la puesta en escena. Pero sus textos tienen éxito y son estrenados en numerosos países. El dramaturgo y director es un hombre de teatro desde temprana edad, y como tal, los ha intentado componer de manera que puedan conectar con el público (Blanco, 2018b: s.p.). Los rasgos autoficcionales se muestran armonizados a lo largo de sus piezas (García Barrientos, 2013: s.p.). Así, sus explicaciones metateatrales sobre los mecanismos de la autoficción ayudan a que los espectadores que no sean conocedores del juego que se les propone puedan entrar en él y no sentir rechazo ante el mismo. De esta manera, consigue que el placer de introducirse en un mundo imaginario tenga el añadido de la fuerza de la sensación de que ciertos hechos puedan ser ciertos (Alberca, 2007: 293), incluso cotejados con la realidad, tras terminar la función.

Habrá que esperar un tiempo para saber si la autoficción sigue siendo un campo fértil y fecundo en materia teatral, como parece ocurrir actualmente. O si, como opina Alberca respecto al género en la narrativa, tiene algo de éxito de moda y termina cansando, cumpliendo lo que dice el refrán castellano: “lo poco gusta y lo mucho cansa” (Alberca, 2017: 156). Por ahora, Sergio Blanco no parece creer que la fórmula esté agotada y sigue apostando por ella en nuevas producciones —*Cuando pases sobre mi tumba*¹⁹ (estrenada en 2019, publicada en 2020) —. En el recorrido que se ha realizado por las obras incluidas en el volumen *Autoficciones* se comprueba que herramientas y capacidad para jugar con ellas no le faltan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN, J. I. (2014). “Una autoficción sin identidad”. En *El yo simulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.), 107-125. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

¹⁹ Léase la siguiente entrevista para comprobar como la obra se adscribe en el género de la autoficción: <https://www.pagina12.com.ar/244613-una-obra-escrita-con-sangre> [20/02/2021]

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ___ (2017). “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.), 149-168. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- BALLESTEROS, S. (2016). “Sergio Blanco: ‘Soy yo quien empiezo a ser una copia de mis personajes alter ego?’”. *El Ibérico*, 14 de noviembre, s.p . Disponible en línea: <https://www.eliberico.com/sergio-blanco-soy-yo-quien-empiezo-a-ser-una-copia-de-mis-personajes-alter-ego/> [26/12/2020].
- BATLE I JORDA, C. y BLANCO, S. (2019). “‘Ser y no ser al mismo tiempo’. Una conversa amb Sergio Blanco”. (*Pausa.*) *Quaderm de Teatre Contemporani*, 9. Disponible en línea: <https://www.revistapausa.cat/ser-y-no-ser-al-mismo-tiempo-xerrada-amb-sergio-blanco/> [03/01/2021].
- BLANCO, M. (2012). “La hibridación genérico-discursiva en ‘4.48. Psychosis’ de Sarah Kane”. Ponencia en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27919> [11/01/2021].
- BLANCO, S. (2016). “La autoficción. Una ingeniería del yo”. *Revista Temporales*, 12 de marzo, s.p. Disponible en: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> [19/01/2021]
- ___ (2018a). *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- ___ (2018b). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores. Ed. Kindle (s.p.).
- DE LA TORRE-ESPINOSA, M. (2020). “El yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo”. *El Kiosko Teatral. Las Puertas del Drama* 53, s.p. Disponible en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/entrevista-a-sergio-blanco/> [11/01/2021].
- GAGO, S. (2018). “Sergio Blanco: La sociedad no tiene que domesticar al artista”. *El País*, 18 de enero, s. p. Disponible en línea: <https://www.elpais.com.uy/domingo/sociedad-domesticar-artista.html> [23/12/2020].
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2013). “Autoficción y teatro. ‘Tebas Land’ de Sergio Blanco”. Ponencia en el IX Coloquio Internacional de Teatro “Lenguajes escénicos en el nuevo milenio”. Disponible en línea:

- https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Garci_Aa_Barrientos_Jose_A_Luis_A_utoficcio_An_y_teatro_Tebas_Land.0.pdf [04/01/21].
- _____(2014). “Paradojas de la autoficción dramática”. En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.), 127-146. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- HERRERO, J. “‘Ostia’: amor de hermano”. *La Razón*, 21 de julio, s.p. Disponible en línea: <https://www.larazon.es/cultura/ostia--amor-de-hermano-FC17266838/> [20/02/2021]
- JÓDAR PEINADO, P. (2016). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral dirigida por Emilio de Miguel Martínez. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128346/DLEH_J%c3%b3darPeinadoMP_Metateatroespa%c3%b1ol.pdf?sequence=1&isAllowed=y [19/02/2021].
- _____(2019). “Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 263-278. Madrid: Visor Libros.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2019). “Rastros autobiográficos en la escritura dramática autorreferencial”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 249-263. Madrid: Visor Libros.
- LUDMON, M. (2016). “Thebes land, Arcola Theatre”. *Britishtheatre.com*, 7 de diciembre, s.p. Disponible en línea: <https://britishtheatre.com/review-thebes-land-arcola-theatre/> [07/12/2020].
- MARTÍN, J. (2017). “El uruguayo Sergio Blanco estrena la ‘autoficción’ ‘El bramido de Dusseldorf’”. *La vanguardia*, 24 de noviembre, s.p. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20181124/453119829877/el-uruguayo-sergio-blanco-estrena-la-autoficcio-el-bramido-de-dusseldorf.html> [15/01/2021].
- MONJE, A. E. (2018). “El bramido de Dusseldorf”. *Kritilo*. Disponible en: <https://kritilo.com/2018/11/24/el-bramido-de-dusseldorf/> [25/01/2021]

- MONTI, S. (2019). “Máscara, persona y personaje en el teatro de Angelica Lidell”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 529-542. Madrid: Visor Libros.
- ORDOÑEZ, M. (2018). “La verdad también se inventa”. *El País*, 23 de noviembre, s.p. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2018/11/20/babelia/1542709969_908389.html [23/12/2020].
- ORTIZ DE GONDRA, B. y IGLESIAS, P. (2019) “Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 215-230. Madrid: Visor Libros.
- PERALES, L. (2021) “Aquí hay mucho yo”. *El cultural*, 22 de enero, s.p. Disponible en línea: <https://elcultural.com/aqui-hay-mucho-yo> [25/01/2021].
- SOLLA, F. (2018). “Cuando creer no requiere ningún esfuerzo”. En *Platea*, 12 de octubre, s.p. Disponible en línea: <http://enplatea.com/?p=18623> [07/01/2021].
- TEDESCO, B. (2016). “Los hermanos Blanco entre las ruinas del recuerdo”. *El Observador*, 1 de febrero, s. p. Disponible en línea: <https://www.observador.com.uy/nota/los-hermanos-blanco-entre-las-ruinas-del-recuerdo-201621500> [22/01/2021].
- VICENTE, A. (2017). “Sergio Blanco: ‘el creador debe conocer lo que está pasando en su época’”. *Revista Godot*, 29 de diciembre, s.p. Disponible en línea: <http://www.revistagodot.com/sergio-blanco-el-creador-debe-conocer-lo-que-esta-pasando-en-su-epoca/> [11/01/2021].
- ZEBALLOS, L. (2017). “Entrevista con el dramaturgo Sergio Blanco: ‘Escribo sobre mí para que me quieran’”. *Montevideo.com.uy*, 5 de agosto, s.p. Disponible en línea: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-con-el-dramaturgo-Sergio-Blanco--Escribo-sobre-mi-porque-quiero-que-me-quieran--uc350904> [10/01/2021].