

«Sostener la inquietud»: mecanismos dramáticos en las autoficciones de Sergio Blanco

Martín Cedrés Silva

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 28/05/2023

Aceptado: 20/06/2023

Resumen

En el presente artículo nos proponemos realizar un acercamiento inicial a la propuesta autoficcional desarrollada por el dramaturgo Sergio Blanco y explorar cuáles son algunos de los procedimientos dramáticos utilizados en sus obras. Asimismo, pretendemos analizar cómo estos recursos permiten sostener la inquietud de los espectadores durante el transcurso de la pieza.

Palabras clave: Sergio Blanco; teatro uruguayo; autoficción dramática; espectador teatral; sostener la inquietud.

Captivating the Audience: the Dramatic Procedures in the Autofiction of Sergio Blanco

Abstract

The purpose of this article is to approach the autofictional work developed by playwright Sergio Blanco and explore some of the procedures used in his plays. We also intend to analyze how these resources allow to keep the spectators' interest through the play .

Keywords: Sergio Blanco; Uruguayan drama; dramatic autofiction; theatre spectators; capture the interest.

Punto de partida: el espectador

A diferencia de otros lenguajes artísticos, el teatro es una experiencia irremplazable que une a sujetos completamente anónimos en un momento concreto y en una locación determinada. En el convivio es donde nos encontramos junto a otros, somos el conjunto de ojos anónimos que damos legitimidad a la performance actoral. Como menciona Eugenio Barba: «La materia prima del teatro no es el actor, el espacio, el texto, sino la atención, la mirada, el escuchar, el pensamiento del espectador. El teatro es el arte del espectador» (2022, p. 73). Por este motivo, es importante que este se mantenga atento, es decir, que el espectador sea «inducido a posar su atención en el suceso escénico [...] allí sucede algo que excede lo corriente. Nadie es convocado a mirar lo habitual y reiterado» (Pricco, 2015, p. 54).

Para que los espectadores sintamos la provocación y el deseo de mirar, escuchar y participar, necesitamos que la propuesta transgreda

algún preliminar o supuesto, [que] interpele la percepción del auditorio mediante la alteración de una forma o de un ritmo a través de la aparición de una promesa o inminencia de violación de algún patrón, de alguna simetría o monotonía, de algún equilibrio en riesgo de ser quebrantado (Pricco, 2015, p. 54).

«Sostener la inquietud» del espectador (Pricco, 2015) es una de las bases fundamentales del teatro. Por esta noción, entendemos que el hecho escénico es «como un artefacto de seducción que, en tanto ficción performática, está “condenado” a mantener el convivio creando permanentemente promesas de expectación en el público» (2015, p. 21). El dispositivo escénico y el despliegue actoral

basa su eventual eficacia en sostener la inquietud del espectador en el conocimiento y en el cumplimiento de las leyes y tendencias perceptivas, tanto culturales como biológicas, inscriptas en una retórica escénica: los comportamientos somáticos en el «aquí y ahora» capaces de provocar en otros empatía e interés (Prisco, p. 22).

Frente a esta premisa, al equipo creador de este tipo de propuestas se le impone la necesidad de desarrollar una serie de mecanismos que sostengan dicha inquietud y habiliten a una atención permanente de los espectadores.

En el contexto actual, la puesta en escena de un espectáculo teatral se enfrenta al desafío de que el espectador contemporáneo tiene una atención dispersa, el *multitasking* es uno de los grandes problemas de hoy en día. Con esta actividad nos referimos a una percepción fragmentada y dispersa, producto de la superposición de actividades. Como menciona Byung Chul Han en su texto *La sociedad del cansancio*, el sujeto de rendimiento actual, producto del «aumento de la carga de trabajo, requiere una particular técnica de administración del tiempo y la atención, que a su vez repercute en la estructura de esta última» (2017, p. 33). Por otra parte, el espectador de teatro presenta una visión parasitada por el mundo de las pantallas. A diario estamos invadidos por un sinfín de estímulos provenientes de distintos dispositivos tecnológicos que condicionan nuestra forma de ver.

Dentro de las propuestas que ofrece el sistema teatral uruguayo, consideramos que el dramaturgo Sergio Blanco ha sido un creador atento a este tipo de necesidades para que su propuesta sea eficiente a los espectadores actuales. Por medio de sus autoficciones teatrales, invita a los espectadores a dejarse seducir por la propuesta, los mantiene inquietos y los induce a querer saber más.

En este trabajo se abordarán los mecanismos presentes en las puestas en escena de Sergio Blanco y qué sucede en el espectador, que lo mantienen atento durante toda la función.

La erótica autoficcional y la génesis de la vacilación en el espectador

En 1977, Serge Doubrovsky crea un neologismo para definir a su novela *Fils*; esta nomenclatura será clave para establecer un elemento más en el debate en torno a las escrituras del yo. Este autor francés define a la autoficción como «ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales» (Casas, 2012, p. 9). A partir de esta tesis, se establece una brecha con respecto a la autobiografía, concepto más hermético, sobre cuyo estatuto ficcional se ha debatido mucho.

Lo que Doubrovsky crea resulta útil para establecer categorizaciones de determinadas obras que se alejaban de la autobiografía, pero mantenían aún su relación con un «yo», referente real, en su composición. Como menciona Ana Casas, a partir de esta definición, el autor francés «apuesta por la existencia de un género mestizo en el que [...] el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje» (2012, p. 9).



Figura 1. Sergio Blanco

Se puede observar en la autoficción una influencia de las corrientes psicoanalíticas, ya que estas sistematizaron «la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado» (Casas, 2012, p. 14). Esta visión ha permitido la percepción del sujeto como una multiplicidad de «yoes» y no como una identidad única.

La autoficción siempre se ha estudiado con base en los textos narrativos, los que parecen haber cerrado todo posible debate. En las últimas décadas, muchos teóricos han ido un poco más allá, investigando acerca de las posibilidades que otorga la autoficción en otras expresiones artísticas como el teatro. Los estudios de José Luis García Barrientos y Ana Casas han otorgado elementos interesantes para analizar el fenómeno teatral en relación con los procedimientos autoficcionales.

Para García Barrientos (2017), el teatro presenta algunos elementos favorables para el desarrollo de la autoficción, estos son: por un lado, el modo de imitación inmediato, es decir que se presentan ante los ojos del auditorio todos los hechos sin ningún tipo de mediación. Por otra parte, el teatro presenta la particularidad de que solo puede ser ficcional ya que se está representando, asumiendo otro espacio, uno que va a representar la realidad.

La autoficción establece un diálogo permanente entre lo real y lo ficticio, esto se puede aplicar a la perfección al teatro, ya que desde su conformación como género se funda esa dicotomía de forma natural. Existe una duplicidad natural entre realidad y ficción, por ejemplo, el actor es real pero el personaje que interpreta no, este último pertenece al terreno de la ficción. A su vez, el espacio donde surge el acontecimiento teatral es real, pero en la obra se figurará otro espacio, de carácter ficticio.

Según Ana Casas (2017), la escritura autoficcional otorga mayor libertad al autor a la hora de hablar de sí mismo, ya que no tendrá por qué autocensurarse y podrá experimentar literariamente sobre su vida, jugar a ser otros y uno al mismo tiempo.

Por último, Casas determina algunos aspectos característicos de la autoficción, estos son: el desorden cronológico, el fragmentarismo, la multiplicación de voces y la tendencia a la reflexividad y el metadiscurso.

Dentro del fenómeno de la autoficción dramática, es preciso destacar la labor que ha desempeñado Sergio Blanco, dramaturgo franco-uruguayo que explora las posibilidades que le brinda este subgénero.

Con anterioridad hemos realizado algunas aproximaciones a una noción teórica nueva para la comprensión de la recepción de la dramaturgia de este autor, la del espectador vacilante (Cedrés, 2020). Entendemos que el espectador implícito de las autoficciones de Sergio Blanco vacila en el estatuto de los acontecimientos presentados.

El término vacilar proviene del latín *vacillare*, que significa «menearse de lado a lado, más o menos como hace un cojo con su bastón» (RAE: “vacilar”). Esta palabra da cuenta de una falta de seguridad a la hora de tomar una decisión, por lo tanto, quien vacila se mece entre las opciones ofrecidas.

Este estado proporcionará al espectador una serie de dudas acerca de qué acontecimientos corresponden a la realidad, es decir, qué acontecimientos efectivamente sucedieron en la vida del autor y cuáles corresponden al terreno de la ficción, pertenecientes a invenciones propias de la facultad artística.

Se puede observar en esta engañifa teatral determinado erotismo, provocado por la propia vacilación, ya que el dramaturgo opta por descubrir y ocultar los hechos a su gusto. En ese *striptease*, el espectador se ve seducido; frente a sus ojos se presenta «un cuerpo que se descubre, pero que al mismo tiempo se encubre» (De la Torre, 2016, p. 8).

El estado vacilante va a activar una erótica que resulta muy atractiva para el desarrollo de las piezas dramáticas. En conversación con el dramaturgo, este realiza algunas apreciaciones sobre este punto: «A diferencia del discurso pornográfico, que se agota en cuestión de minutos, lo erótico no termina nunca, es eterno. En lo erótico se duda, se va hacia adelante, hacia atrás, se está todo el tiempo balanceando» (comunicación personal, 2020). Esta erótica descrita por Sergio Blanco se conecta con los aportes realizados por Octavio Paz, donde destaca que la imaginación

atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes [...] más allá de ti, más allá de mí queremos ver algo. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo más (1993, p. 47).

Ese algo más que destaca el poeta mexicano es lo que mantiene la atención del espectador de forma continua y es lo que genera que el sujeto quiera siempre ir un poco más allá de los límites de la recepción pasiva del objeto estético. Quien observa las autoficciones de Sergio Blanco se ve atrapado por las redes del subgénero, se deja seducir por los diferentes mecanismos que lo llevan a vacilar. La vacilación, lejos de producir temor o inquietud, genera placer. El espectador disfruta de lo que ve, se muestra activo, abandona su lugar de receptor pasivo para entregarse al juego autoficcional.



Figura 2. Dispositivo escénico de *Zoo*. Fotografía: Masiar Pasquali

Mecanismos de la autoficción para alimentar la vacilación del espectador

Antes de puntualizar sobre los mecanismos utilizados por Sergio Blanco para generar la vacilación en el espectador, es necesario detenerse nuevamente en la importancia de la recepción teatral.

Jesús María Lasagabaster, siguiendo los aportes realizados por la teoría de la recepción literaria, menciona que existe un carácter intencional en las obras literarias y que este consiste en «estructuras esquemáticas indeterminadas que solo son concretadas por el lector en el proceso de lectura» (1991, p. 1). Estas estructuras indeterminadas, en el caso del teatro, requieren de un lector/espectador activo que las complete con el fin de continuar con la comprensión cabal de la fábula.

Lasagabaster menciona la necesidad de este tipo de espectadores ya que el fenómeno teatral es

esencialmente abierto —en el sentido que le da al término Umberto Eco—, en cuanto objeto estético; la apertura en el texto teatral es máxima porque no existe, como en la novela, esa especie de «voz cantante» del narrador [...]. De aquí que la recepción del teatro por parte del espectador suponga una mayor implicación de este en la acción teatral y un trabajo de reconstrucción mayor normalmente que el que exige la lectura de los textos narrativos (1991, p. 1).

A partir de la expectación, se producen a nivel interno una serie de operaciones que se encargarán de unir los badenes producidos, anexar la información necesaria y desechar aquellos datos nimios para la actividad primaria de comprender.

Las piezas dramáticas de Sergio Blanco se imprimen bajo la esfera del teatro contemporáneo. Se observa en este tipo de teatro un especial interés por la fragmentación y la restitución en los hechos presentados. Carles Batlle i Jordá (2015) menciona que esta forma de presentar los hechos en la escena se opone al principio de la construcción dramática clásica, que ordena progresivamente los hechos para que todo vaya en dirección al desenlace sin sobresaltos. La fragmentación, en cambio, «induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista y la heterogeneidad» (p. 1). Es a partir de la fragmentación que se solicita la colaboración de un espectador activo para poder restituir el orden de los hechos. A partir de la separación de los fragmentos en el drama contemporáneo, Batlle menciona que se genera una «constelación de espacios vacíos». Se espera que el lector colabore activamente en la recepción del texto, en la restitución y reordenación de estos espacios de indeterminación» (2015, p. 1).

Este tipo de espectador se conecta con la noción aportada por Jacques Rancière de «espectador emancipado», es decir, aquel sujeto frente a cuyos ojos se coloca «un enigma del cual él debe buscar el sentido» (2008, p. 12).

Como ya mencionamos con anterioridad, para la expectación de las piezas autoficcionales de Sergio Blanco no alcanza con la emancipación del espectador, sino que es necesaria la vacilación de este. Para esta empresa, el receptor será sometido a una serie de mecanismos, dentro de estos se encuentran: el juego autoficcional y la utilización de los dispositivos tecnológicos para la presentación de los hechos (García Barrientos, 2017, p. 216).

En la puesta en escena de las piezas teatrales, Blanco dispone ante el espectador una multiplicidad de estímulos audiovisuales y sonoros que colaboran en la consecución de la vacilación.

María Ángeles Grande menciona que «el uso de lo tecnológico supone una nueva manera de reformular el sentido de la representación a través de estrategias intermediales, es decir, de la yuxtaposición o el uso combinado de medios y acción escénica» (2020, p. 30). A partir de este mecanismo, el espectador se ve bombardeado por una serie de imágenes y videos que colaboran en la representación de la pieza.

Este mecanismo no es una disposición de imágenes meramente decorativas, sino que son elementos necesarios para obtener un resultado favorable en la empresa autoficcional. Los elementos proyectados confirman o refutan aquello que en el discurso se presentó como perteneciente al mundo de lo real, es decir, aquello que fue presentado como verdadero.

Consultado por la utilización de las pantallas en sus obras, Sergio Blanco menciona:

El ojo que viene a ver mis espectáculos es un ojo que está formateado por muchos sistemas ligados a las pantallas [...] es un ojo que está parasitado por esos estímulos. Yo tengo que hacer lo

que llamo «tomar la temperatura del ojo». El espectador de mis obras es un ojo muy exigente (comunicación personal, 2020).

A su vez, estas proyecciones se conectan con otras ramas del arte como el cine, la pintura, la música. En las diferentes piezas teatrales del autor podemos encontrar fragmentos del cine de Pier Paolo Pasolini o el de Fritz Lang, también el cine de Disney; canciones de Camilo Sesto, de Roberto Carlos o de Dyango. En ocasiones se oyen algunas piezas de Bach y Haendel; aparecen referencias a autores clásicos como Sófocles, Proust, Balzac, Mary Shelley, Bücher, Goethe, entre otros. Podemos observar en esta propuesta una gran variedad de referencias artísticas que recuerdan al mecanismo de referencias artísticas ya explorado por las vanguardias históricas. Esta propuesta habilita un funcionamiento similar al de las «ventanas emergentes» que proporciona la navegación web.

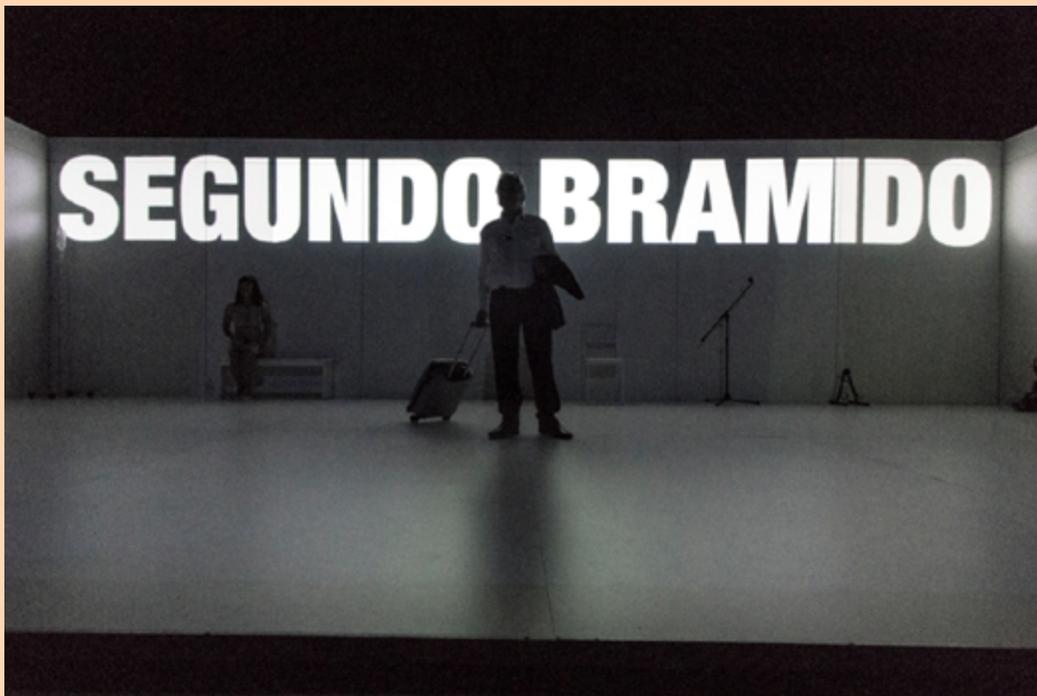


Figura 3. Dispositivo escénico de *El bramido de Düsseldorf*. Fotografía: Nairí Aharonián

La aparición de otras referencias artísticas lleva a que el espectador se desvíe por momentos de la fábula, que dirija su atención a la proyección en las pantallas, que en otras circunstancias chequee la fuente a la que se está aludiendo, o simplemente que contemple dichas conexiones sin desviar su foco de atención.

Como menciona María Ángeles Grande, este tipo de dinámicas genera que la

atención del espectador no esté orquestada, sino que fluctúa de manera volátil; como en una composición plástica transita de un estímulo a otro, de manera que se invita al espectador a construir su propio relato en cada momento, teniendo que optar incesantemente entre las acciones (2020, p. 33).

Esta suerte de «estética del link» propuesta por Sergio Blanco manifiesta una necesidad de «abrir ventanas», refleja una contaminación del mundo interconectado en el que vivimos. El dramaturgo aprovecha dicho ejercicio de la navegación para su propuesta dramaturgica y logra que el espectador se mantenga activo de forma sostenida en el tiempo. Así, «el espectador se convierte en observador activo, participante, cocreador, jugador, usuario o incluso planear» (Grande, 2020, p. 49).

Este tipo de mecanismo no solo se observa en la puesta en escena, también se puede identificar en la dramaturgia; tal es el caso de la obra *Tráfico*, en la que la escena se encuentra despojada de pantallas propicias para el *linkeo* y es el personaje de Alex quien, en su monólogo, realiza dicha apertura de «nuevas pantallas», logrando así el mismo efecto.

Es interesante destacar que las propuestas de este dramaturgo parecen no tener un cierre, en este afán de apertura constante de nuevas tramas, de la concatenación y el uso de la técnica del palimpsesto que genera una suerte de historia de nunca acabar. La propuesta en sí se sostiene en esta estrategia del *linkeo* pero no presenta cierres, lo que colabora aún más en la elaboración de la vacilación. El hecho de que ninguna de las líneas argumentales tenga un fin aumenta el germen de la duda, por ende, la vacilación.

Además de dudar, el espectador disfruta y se deja seducir por los estímulos presentados por la dramaturgia, ya que la estética utilizada colinda con los dispositivos electrónicos que maneja a diario.

Algunas consideraciones finales

Quien asiste en calidad de espectador a las obras de Sergio Blanco se convierte en el verdadero protagonista de la pieza. A partir de que ingresa al recinto teatral, será el eslabón principal para el desarrollo de la autoficción teatral. Allí surgirá la vacilación, sentirá una placentera incomodidad. Frente a lo que, ante sus ojos, se desnudan una serie de hechos que lo seducirán para ir un poco más allá de la admiración.

No solo estará observando, también realizará conexiones, establecerá hipótesis, descartará algunas afirmaciones y se cuestionará sus propias certezas. A partir de la exposición de una vida ajena podrá revisar sus propias fortunas y sus propias flaquezas.

En más de una oportunidad, a la autoficción se la ha tildado de ser una escritura ególatra y que tiene como único fin el regodeo personal, la exposición exacerbada y el culto al narcisismo. Esta postura es incorrecta y parcializada. Sergio Blanco, en su texto *Autoficción, una ingeniería del yo* (2018a), expone que la incursión en este subgénero aparece como un mecanismo de resistencia al

individualismo totalizador que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente. Una palabra ajena a los mercados, los misiles y las modas. Una palabra que se busca y que busca (p. 40).

La escritura autoficcional aparece como una forma de mostrarse como individualidad en medio de una masa uniforme. Lejos de surgir como un culto a uno mismo, se vuelve como un instrumento de lucha y de resistencia. En ese camino se produce el encuentro con otros individuos, que reciben el producto artístico y se identifican con lo presentado. Desde este punto, el dramaturgo menciona:

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 (2018 a, p. 55).

En la autoexploración, el sujeto se introduce en sus luces y sus sombras, se enfrenta a sus miedos más profundos y a sus fantasmas. El dramaturgo no está solo, se encuentra acompañado por un sujeto que lo observa, un otro que es un semejante que sufre y que también padece los mismos tormentos y carga con los mismos fantasmas.

A partir del convivio teatral, el yo autoficcional se funde con las alteridades, seduce e hipnotiza a otros que se dejan llevar por lo expuesto. En el juego de exposición y ocultamiento se produce una unidad, una fusión de otredades.

La vida expuesta en la escena es un poco de lo que le pasa a ese otro que mira. Como dice Lenka, uno de sus personajes de *El bramido de Düsseldorf*: «Señor Blanco, finalmente, lo que le pasa a usted nos pasa a todos. De alguna manera estamos todos tan solos que ninguno va a necesitar frotarse contra ninguna flor» (Blanco, 2018b, p. 111).

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (2022). *La canoa de papel*. Buenos Aires: interZona Editora.
- Blanco, S. (2018a). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Blanco, S. (2018b). *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista Editores.

- Batlle i Jordá, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. *Pausa*, 37, 1-10. <https://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>
- Casas, A. (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En A. Casas (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. (pp. 9-42). Madrid: Arco Libros.
- Casas, A. (2017). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de literatura*, 80(159), 67-87. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/440>
- Cedrés, M. (2020). «El espectador vacilante en la puesta en escena de *La ira de Narciso* de Sergio Blanco». En Koss, M. N. (ed. y comp.), *Actas. II Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del espectador teatral*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCTG/JESPEC-II/paper/viewFile/5376/3164>
- Chul Han, B. (2017). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- De la Torre, M. (2016). El yo siempre es una sinécdoque innegable del mundo. *Las Puertas del Drama*, 53. <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/entrevista-a-sergio-blanco/#footnote-1>
- García Barrientos, J. L. (2017). *Drama y narración: teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Grande, M. (2020). El espectador digital y el teatro diseminado. *Bulletin of Spanish Studies*, 97(1), 1-23. https://www.researchgate.net/publication/340631622_El_espectador_digital_y_el_teatro_diseminado
- Lasagabaster, J. M. (1991). La comunicación teatral a la luz de la Estética de la Recepción. *Pausa*, 7, 20-27. https://www.revistapausa.cat/1991_07_04/
- Paz, O. (1993). «Un más allá erótico: Sade». En O. Paz, *Ideas y costumbres II: usos y símbolos*. (pp. 17-27). Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud: teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos, Universidad de Rosario.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.