

**SERGIO BLANCO**

**AUTOFICCIÓN**

**UNA INGENIERÍA DEL YO**



**PUNTO  
DE VISTA  
EDITORES**

© Sergio Blanco, 2018  
© De esta edición, Punto de Vista Editores, S. L., 2018  
Todos los derechos reservados.

Publicado por Punto de Vista Editores  
info@puntodevistaeditores.com  
www.puntodevistaeditores.com  
@puntodevistaed

Corrección: Gabriela Torregrosa  
Coordinación editorial: Miguel S. Salas  
Fotografía del autor en la solapa: Robert Yabeck  
Fotografía de cubierta: *Esfinge en un mausoleo de Brunswig en el cemente-  
rio de Metairie*. Nueva Orleans, Luisiana (EE. UU.)  
Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-16876-53-2  
IBIC: DSG, ANB  
Depósito legal: M-28061-2018

Impreso en España — *Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com)

# Sumario

Preludio al ensayo	11
I. DEFINICIÓN: CRUCE DE RELATOS Y PACTO DE MENTIRA	19
II. RECORRIDO HISTÓRICO DE LAS ESCRITURAS DEL YO	27
Sócrates y san Pablo: el conocimiento de sí mismo	29
San Agustín: la invención del yo	32
Santa Teresa: el análisis de la persona	35
Montaigne: el universalismo del yo	36
Rousseau y Stendhal: la fragilidad de la memoria	38
Rimbaud y Nietzsche: la otredad desconocida	43
El yo en el siglo xx: el psicoanálisis, sus herederos y las nuevas técnicas narrativas	46
El yo hacia finales del siglo xx: de la personalización a la desubjetivación	47
El yo en el siglo xxi: la resistencia al individualismo exacerbado	50

III. DECÁLOGO DE UN INTENTO DE AUTOFICCIÓN	
Decirme a mí mismo: ¿por qué me autoficciono?	53
1. La conversión	55
2. La traición	58
3. La evocación	65
4. La confesión	69
5. La multiplicación	75
6. La suspensión	80
7. La elevación	83
8. La degradación	87
9. La expiación	94
10. La sanación	99
Epílogo. Inventarme para combatir la soledad y para hacerme querer	101

**Mi arte es una ficción real,  
no es mi vida, pero tampoco es mentira.**

**SOPHIE CALLE**

## PRELUDIO AL ENSAYO

**H**ace algunos años, mi primer ensayo sobre la autoficción empezaba diciendo que me sentía capaz de escribir autoficciones, pero incapacitado para escribir un texto sobre la autoficción. El paso del tiempo ha cambiado esta percepción no solo gracias a las horas de estudio que he dedicado al tema, sino también gracias a una serie de proyectos de investigación en equipo. Hoy me puedo aventurar a escribir sobre el *yo* gracias a todos esos *otros* que han nutrido mi trabajo de búsqueda en talleres, cursos, seminarios, laboratorios y puestas en escena. Desde Madrid hasta Tokio, pasando por México, Teherán, Tilcara, Londres, Punta Arenas, Burkina Faso, Nueva Delhi o Nueva York, el permanente encuentro con creadores, estudiantes, artistas, investigadores y talleristas provenientes de horizontes tan diferentes es lo que ha enriquecido mi trabajo trazando una cartografía fascinante que me ha hecho aventurarme en esos territorios incógnitos del *yo*.

Hannah Arendt afirmaba que la única felicidad está en la capacidad de pensar. Debo confesar que me atrae pensar el pensamiento desde este lugar: un espacio de satisfacción y deleite, por más desestabilizador que pueda ser. Pensar la autoficción me ha ayudado no solo a adentrarme mejor en ella, sino a alcanzar instantes de gran placer. Uno de ellos fue el día en que, en un taller, una joven afgana imaginó de golpe, mientras narraba la destrucción de su jardín en Kabul durante la guerra, que un viento fuerte empezaba a mover los árboles, y entonces concluyó su relato diciendo: «Y entonces comprendí que gracias a los árboles podemos ver el viento». Fue imposible no emocionarse. En una sola frase, aquella joven nos estaba demostrando en carne y hueso que la autoficción nos permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo. Allí donde había habido dolor y destrucción, ella levantaba ahora una imagen de una intensidad poética abrumadora. Y, gracias a esa poesía, esa imagen se desprendía de Kabul y de la joven afgana y podía aterrizar en Vietnam, Montevideo, Lisboa, Bagdad o Bogotá. Esa imagen poética había transformado su pequeña historia personal en una gran historia en donde todos podíamos vernos. No solo la autoficción había transformado el trauma en trama en pocas palabras, sino que también había pasado de la pequeñez de la lágrima a la inmensidad del diluvio. A este tipo de instantes me refiero cuando hablo de haber encontrado momentos de gran placer. Y a esta



misma felicidad es a la que imagino que se refería Hannah Arendt cuando hacía el elogio del pensar.

Siempre concebí el pensar como un mecanismo de autodesestabilización y de autocuestionamiento permanente: pensar es siempre pensar contra uno mismo, de alguna manera se trata de un ejercicio por medio del cual atentamos contra el pensamiento establecido. Todos estos años he podido pensar la auto-ficción en la medida en que iba estableciendo estrategias *autoofensivas*. Y es esto lo que me ha permitido avanzar —incluso muchas veces hacia atrás—. El título de este ensayo rinde homenaje a este mecanismo de autoataque permanente, ya que la palabra *ingeniería* significa máquina o artificio de guerra para atacar y defenderse. El término *ingeniería* es bastante reciente, data de 1325, proviene del inglés *engin'er*, que es quien construye u opera una *engine*, es decir, una máquina militar o un dispositivo mecánico utilizado en contien-das militares, una catapulta, por ejemplo. *Una ingeniería del yo*, además de proponer el acceso a la industria interna de las posibles y múltiples fabricaciones del yo, propone también una mecánica de trabajo: establecer un dispositivo bélico contra uno mismo, y sobre todo contra nuestros prejuicios.

Lo que voy a intentar transmitir en este texto es, por lo tanto, el fruto de estas reflexiones de autoataque, y lo haré siempre bajo la consigna del ensayo, es decir, como un intento, una prueba, un tanteo, un experimento, una tentativa. Todas estas ideas y apuntes

sobre la autoficción no serán entonces más que una tentativa por aproximarme a lo que puede ser una *escritura del yo*. Y esta tentativa será posiblemente errada porque no estará basada en verdades científicas que, respondiendo a máximas de claridad y precisión, buscan un conocimiento erudito lo más sólido y objetivo posible, sino que, por el contrario, estará basada en especulaciones oscuras, confusas y caóticas que han ido surgiendo de experiencias inminentemente subjetivas.

Este texto no será más que un verdadero *ensayo*: un lugar de dudas, cuestionamientos e interrogantes. Un lugar hecho para osar textualmente, es decir, para arriesgarse y aventurarse por medio de una palabra que es posible que niegue verdades y que afirme mentiras, porque, como toda palabra de ensayo, es una palabra que al mismo tiempo sabe y no sabe, y al mismo tiempo que habilita el conocimiento, también lo suspende. Créanme que esta palabra de *tentativa* será una palabra que, al mismo tiempo que padece su saber, goza de su ignorancia.

Roland Barthes dijo una vez: «El profesor no tiene aquí otra actividad más que la de investigar y hablar[.] Diré más: la de soñar en voz alta su investigación...». Eso es lo que intentaré hacer.

En un primer momento, voy a aproximarme a una definición del término *autoficción*; en un segundo momento, haré un rápido y vertiginoso recorrido histórico desde la Antigüedad hasta nuestros días sobre lo que yo designo como las *escrituras del yo* y, por

último, voy a intentar hacer una presentación de mi propia experiencia, es decir, una exposición de lo que designaré con el nombre de *mi escritura del yo*.

**DEFINICIÓN: CRUCE DE RELATOS Y PACTO DE MENTIRA**

**E**l término *autoficción* es un neologismo acuñado en los años 70 por Serge Doubrovsky para designar su novela *Fils*. El término, que está compuesto del prefijo *auto-* (de o por sí mismo) y de *ficción* (falso, mentira, invención), se refiere a un género literario que se define por la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales. Serge Doubrovsky dice: «La autoficción es una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales». Es importante destacar que, si bien el término es acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, el concepto existía desde mucho antes. Lo que va a hacer Doubrovsky al inventarle un término a este género, es decir, al bautizarlo, es empezar a organizar un pensamiento que pueda problematizar y teorizar esta práctica literaria. Como explicita Manuel Alberca, uno de los principales estudiosos del tema: «hasta que Doubrovsky no lo formuló, no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles e inclasificables por su forma contradictoria».

Mi pieza *El bramido de Düsseldorf* se abre con una *Captatio* en la cual uno de los personajes propone la mejor definición que hasta el momento se me ha ocurrido de la autoficción:

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

De este intento de definición que creo que es generoso, amable y esclarecedor, como debe ser todo lo que figura en una *Captatio*, se desprenden tres aspectos fundamentales de la autoficción.

El primer aspecto es esta noción de intersección, de encrucijada, de confluencia entre lo real y lo que no lo es. De hecho, en los últimos años me he acostumbrado a definir rápidamente la autoficción como el *cruce* entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo

tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» a un mismo tiempo. Esto último es lo que hace que la autoficción proponga cuestionarse todo el tiempo sobre el vínculo entre lo que es verdadero y lo que es falso, es decir, el famoso tema de la frontera entre lo real y lo no real que siempre ha habitado el mundo del arte desde Sócrates hasta nuestros días. 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. Con las palabras lúcidas y filosas que siempre lo caracterizaron, el dramaturgo británico Harold Pinter arriesgó una vez la siguiente idea: «No hay distinción firme entre lo real y lo irreal; ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, sino que puede ser ambas: verdadera y falsa». A su manera, estaba definiendo la autoficción.

El segundo aspecto que se desprende de esta definición es lo que he designado con el nombre de *pacto de mentira* y que es lo que separa y aleja la autoficción de la autobiografía. Esta fórmula de *pacto de mentira* es algo que he inventado como respuesta a la noción del *pacto de verdad* del cual habla el mayor estudioso de la autobiografía, Philippe Lejeune, quien en 1975 afirma en su célebre libro *El pacto autobiográfico* que en toda autobiografía debe haber un *pacto de verdad* que el autor establece entre él y su lector. Fue estudiando este pacto de verdad como una tarde se me ocurrió pensar que

finalmente en la autoficción, por oposición a la autobiografía, hay un *pacto de mentira*. Es en este sentido que 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. Si hay algo que es cautivador en la aventura autoficcional es ese desprendimiento de la realidad, de la veracidad y de la exactitud, ya que, allí donde una autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y descertifica. Experiencia suprema de lo *ilegítimo*, es eso la autoficción y, por eso mismo, es un territorio tentador en donde no hay ni ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia *amoral*.

El tercer aspecto que resalta esta definición, al confesar la necesidad de ser querido por los demás, es la urgencia que tiene toda autoficción por encontrar al otro o a los otros. Y este no es un detalle menor: la autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo, como erradamente suele creerse, sino que es, por el contrario, un camino de apertura a los demás. Si bien la empresa autoficcional surge de un yo, de una vivencia en *primera persona*, de una experiencia personal —dolor profundo o felicidad suprema—, siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un *otro*. De esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el *uno* y el *otro*, entre el yo y la *alteridad*. En esta búsqueda



del amor del otro, es claro que el objetivo de la producción autoficcional no es enclaustrarse o recluirse en sí mismo, sino, por el contrario, ir hacia *otro*: intentar alcanzar en un movimiento de apertura *ese otro que no soy yo*.

Me interesa seguir ahora con una ligera presentación histórica de las diferentes *escrituras del yo* que atraviesan la literatura desde la Antigüedad hasta nuestros días, y que nos va a permitir encontrar toda una serie de textos que, pese a preceder en varios siglos la aparición del neologismo *autoficción*, utilizan a todas luces recursos autoficcionales.

## II

### RECORRIDO HISTÓRICO DE LAS ESCRITURAS DEL YO

## SÓCRATES Y SAN PABLO: EL CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO

**E**ste juego ambiguo, difuso y equívoco del yo en tanto que *materia prima* de trabajo deriva y es heredero de una poderosa corriente literaria que propone como desafío estético partir del conocimiento de sí y de una vivencia propia. Y esta corriente, que va a atravesar toda la historia poética de Occidente, fue fundada por dos grandes pensamientos: el socrático y el paulista.

Por un lado, en la célebre frase de Sócrates (470 a. C.-399 a. C.): «Conócete a ti mismo», podemos encontrar el origen de toda esta corriente que va a utilizar el yo como materia prima de trabajo. Es indudable que esta frase va a ser fundadora del pensamiento occidental que reivindica el discernimiento de sí como un medio imprescindible para comprender la existencia misma. Este aforismo griego de «conócete a ti mismo» —γνώθι σεαυτόν, en griego clásico, y transliterado como *gnóthi seautón*—, inscrito, según Pausanias, en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, de alguna manera invitaba al peregrino que se acercaba al oráculo a activar una

mirada introspectiva sobre su vida. Y en varios de sus diálogos Sócrates lo utiliza para incitar a sus discípulos a aventurarse en el descubrimiento de *sí mismos*, que para él equivale a alcanzar la *sofrosine* —σωφροσύνη—, es decir, el equilibrio, la moderación, la discreción, el autocontrol y la sabiduría: ¿qué nos puede interesar más en este mundo que conocernos a nosotros mismos?

En esta invitación al conocimiento introspectivo del ser, es decir, a una aproximación reflexiva —y anímica— del sujeto que somos, es en donde podemos ubicar el comienzo, el germen, el origen de todo emprendimiento autoficcional, que no es más que una búsqueda de uno mismo: un *examen del yo*. Varios siglos más tarde, Stendhal lo confirma de forma bien clara y nítida en su libro *Vida de Henry Brulard*, donde el autor, después de advertir al lector que va a dedicarse a autonarrarse y autorrelatarse, explica lo siguiente: «Voy a cumplir cincuenta años, ya es hora de conocerme. ¿Quién fui? ¿Quién soy? [...] Mis Confesiones [...] tendré el placer de escribirlas, y de hacer un profundo examen de conciencia». Más de dos mil años después de este extraordinario aforismo griego que va a marcar a fuego toda la cultura occidental, Stendhal confirma que en su impulso de autocontarse reside un deseo profundo de poder conocerse a sí mismo por medio de un examen de conciencia.

Por otro lado, algunos siglos después de Sócrates, nos encontramos con el pensamiento de san Pablo (9 d. C.-67 d. C.), quien va a consolidar esta necesidad imperiosa de aproximarse a un yo que hay que tratar

de comprender debido a su extrema complejidad. Del mismo modo que Sócrates funda la importancia del conocimiento del yo, san Pablo va a fundar la noción de la complejidad de ese yo que hay que desentrañar. El yo en el pensamiento paulista es algo sutil, complicado y menos dogmático de lo que se creía en el mundo antiguo, como atestigua su famosa afirmación en la *Epístola a los gálatas* (3:28): «No hay más judío, ni griego, ni hombre, ni mujer, ni esclavo, ni hombre libre». En esta frase, es clarísimo el nacimiento del *sujeto moderno* en toda su complejidad, es decir, un yo que va a existir por su identidad (por su *ser*) y ya no por su pertenencia, y que por lo tanto va a haber que explorar. En cierta forma, san Pablo es quien inventa el *yo moderno* como entidad equívoca y ambigua que hay que intentar dilucidar.

A partir de estos dos pensamientos, se va a habilitar la exploración, la especulación y el examen de un yo ininteligible que nos permitan comprendernos no solamente a nosotros mismos, sino también el mundo que nos rodea, es decir, al *otro*: descubriéndome yo, también podré dar con el *otro*. En el pensamiento socrático y paulista, se origina uno de los pilares de la autoficción: comprender la conducta humana, la moral individual y el pensamiento de uno mismo es lo que nos permite comprender a los demás ya que todos pertenecemos a la misma naturaleza humana. En adelante, y siguiendo esta invitación socrática y paulista a utilizar el yo como forma de comprensión de la experiencia humana, una serie de escritores se inscribirá en esta línea de la *exploración del yo*.

San Agustín (354-430 d. C.), que reflexionó sobre el precepto delfico durante toda su existencia, va a tomar la sentencia del «conócete a ti mismo» y va a cristianizarla en *De la verdadera religión*: «No quieras derramarte fuera; entra dentro de ti mismo, porque en el interior del hombre reside la verdad», inaugurando así el llamado «socratismo cristiano» del que habla Gilson. No olvidemos que san Agustín era un gran lector del mejor Platón, que transitó durante siglos por el Mediterráneo gracias a pensadores como el filósofo griego neoplatónico Plotino (204 - 270 d. C.), que transmitió la verdadera idea de Platón. Y tampoco olvidemos que san Agustín también era un gran lector de san Pablo, cuya lectura va a ser determinante para su conversión en 386, cuando la voz de un niño en el jardín de Milán le dice: «¡Toma y lee! ¡Toma y lee!», y san Agustín tomará al azar el capítulo XIII de la *Epístola a los romanos* y leerá el pasaje donde san Pablo invita a abandonar todos los deseos exhortando: «Vístete de Jesucristo».

Para san Agustín, influenciado por el pensamiento socrático y paulista, el deber del ser humano es entrar *introspectivamente* en sí mismo para alcanzar lo que él va a designar *la patria divina*: se trata de un viaje del exterior al interior, porque es en el fondo de uno mismo donde habita Dios. Este proceso de *introspección* hace que el hombre descienda al fondo de sí y, al descubrir la guerra que libran la carne y el espíritu, tome conciencia

de su fragilidad carnal —la parábola del hijo pródigo ilustra bien este ejemplo de regreso a uno mismo como forma de regresar a Dios, que está en el interior—. De esta manera, san Agustín inventa la introspección aguda y el examen de conciencia, como lo atestigua el pasaje del robo de las peras en el libro II, donde inaugura el principio de que hablar de sí es relatar también las faltas y los pecados.

Este proceso de introspección que va a marcar toda la obra literaria de san Agustín va a ir acompañado de un proceso de *retrospección*, es decir, de un viaje al pasado. De esta forma, el examen de conciencia que propone san Agustín se hará siempre a partir de una visita a unas vivencias pretéritas: un tiempo pasado cuya suma de episodios puede acercarnos a nuestro ser. La memoria es para san Agustín un territorio que puede revivirse por medio de la palabra, y eso es lo que busca al autorrelatarse.

En sus *Confesiones* (398 d. C.), san Agustín pone en marcha esta empresa introspectiva y retrospectiva e implanta una escritura literaria en primera persona: el yo va a pasar de simple pronombre personal a ser no solo un personaje, sino el protagonista de todo su relato. Es posible afirmar que el héroe de las *Confesiones* es un yo que decide confesarse ante Dios a partir de sus experiencias vividas. Como bien señala Dominique Salin al definir la especificidad literaria de san Agustín: «Es el extraordinario inventor de un género literario que es la autobiografía: la literatura de sí. Es el primer hombre que en la cultura occidental va a decir “yo” durante trescientas páginas y

que va a poner sus tripas sobre la mesa con una claridad, una franqueza y una honestidad extraordinarias».

Por medio de un doble viaje —movimiento hacia sí mismo y desplazamiento hacia el pasado—, san Agustín propone un relato en primera persona que, sin embargo, no es un encierro ególatra en uno mismo, sino todo lo contrario. En todo el pensamiento de san Agustín el yo contiene de alguna manera al *otro* y, por eso mismo, toda introspección y retrospección de un yo que se confiesa en una narración es siempre una revelación de *otredad*: un trayecto que nos lleva al prójimo. Si hay que «amar al prójimo como a sí mismo», hay que empezar por conocerse a sí mismo, ya que nadie puede amar al otro como a sí si se ignora a sí mismo. Es indudable que los debates teológicos sobre la Santa Trinidad que san Agustín llevará a cabo en *De la Trinidad* lo ayudarán a comprender que la persona es un conjunto de identidades y que el yo se compone también de otros, contribuyendo así a desarrollar su teoría de que el yo, en su variedad constitutiva, también contiene al *tú*. Toda esta teología cristiana defensora de la Santa Trinidad será la que legitime la noción de que el discurso del uno puede contener a los otros produciendo la *descentralización y fragmentación del yo narrativo*.

Se puede decir que con san Agustín hay una invención de la introspección aguda por medio de un examen de conciencia, una invención de la retrospección por medio de un retorno al pasado y una invención del yo *narrativo*, es decir, una invención de la literatura en primera persona que se confiesa a otro.



Santa Teresa de Jesús (1515-1582) no solo va a leer las *Confesiones* de san Agustín, sino que va a ser este libro el que la ayude a regresar a las oraciones y los rezos incitándola en gran parte a su conversión. Es evidente que el pensamiento agustiniano va a influir en ella, y no solo en su formación teológica y filosófica, sino también en su producción literaria. El impacto de la lectura de san Agustín es notorio en toda su obra. Sus célebres *Exclamaciones del alma a su Dios*, redactadas alrededor de 1559, se emparentan de forma clara con los *Soliloquios* de san Agustín. Pero lo que más va a influir en su escritura literaria es la idea agustiniana de tomar el *yo* como modelo de teorización filosófica y teológica para hacer que su experiencia vital sea la que alimente su relato.

En su extraordinario *Libro de la vida*, santa Teresa propone —como sugiere el propio título— que sus vivencias sean la base de todas sus reflexiones y meditaciones. Todo el relato se va a construir a partir de sus propias experiencias, haciendo que el libro sea un reflejo de su personalidad y de su experiencia humana y sobrenatural. Si bien este libro es un documento histórico que describe el clima social, cultural y religioso de la Castilla de ese entonces, es sobre todo un texto que ahonda en el clima interno del alma de la autora. En sus páginas, además de narrar los acontecimientos mundanos, como la primera fundación del convento de San José de Ávila, también va a relatar sus experiencias espirituales. Muy a menudo, santa Teresa convierte su relato en una

oración y nos enseña a orar, ya que lo que finalmente busca narrar en *El libro de la vida* es su itinerario espiritual: su encuentro profundo con Dios.

Un dato fundamental, que santa Teresa deja bien claro ya desde el prólogo, es que consideraría incompleto su autorrelato si este excluyese sus faltas. En cierta medida, la autora, siguiendo la línea de san Agustín, propone un examen de conciencia del cual no excluye el lado oscuro y menos agradable de la personalidad, como precisa en su prólogo: «Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que por muy menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida». De esta forma, santa Teresa concibe el autorrelato no como una promoción de sí, sino como un verdadero y auténtico estudio y análisis de la persona.

#### MONTAIGNE: EL UNIVERSALISMO DEL YO

En la misma época, pero en Francia, Montaigne (1533-1592) va a prologar sus célebres *Ensayos* con la siguiente sentencia: «Yo soy yo mismo la materia de mi libro». En esta frase, Montaigne funda, sin ninguna ingenuidad, la posibilidad de filosofar sobre la existencia y el mundo a partir de las propias vivencias, es decir, a partir de un *yo*. Pero lo más interesante de esta frase es que, al presentar el *yo* como *materia* —es decir, como un cuerpo o elemento—, lo concibe como un soporte sobre el cual es posible operar, es decir, como un verdadero material de trabajo.

Gran lector de san Agustín, y en particular de *La ciudad de Dios*, lo que propone Montaigne en toda su obra es hablar del ser humano en general a partir de su propia experiencia particular, como lo atestigua su famosa frase: «Cada hombre lleva en sí la forma entera de la humana condición». Además de ser el padre de este nuevo género literario que es el ensayo, puede decirse que Montaigne es también el padre del *universalismo del yo*, es decir, de esta noción de que lo *particular* tiene la capacidad de contener lo *general*. En cada uno de sus relatos, está claro que Montaigne busca pintarse a sí mismo —que es a quien conocemos mejor o peor—, pero con el objetivo de escrutar el *alma* de los mortales y poder así desvelar la naturaleza humana.

En este movimiento *universalista* de ir hacia sí mismo para poder ir hacia el otro, Montaigne deja bien claro que esta exploración del yo no es un encierro vanidoso, sino un camino para alcanzar al otro: en el examen del yo interior, puedo examinar a la humanidad entera. La gran diferencia con san Agustín reside en que el estudio del yo interior no tiene como objetivo dar con la idea de Dios, sino con la idea de lo humano. Por medio de esta concepción *universalista* del yo, Montaigne inaugura el humanismo renacentista, para el que toda persona encierra en sí misma lo individual y lo universal, considerando a los seres humanos como un gran archipiélago. Unos años más tarde, en 1624, el poeta John Donne en su «Meditación XVII» de *Devotions Upon Emergent Occasions* va a ilustrar este pensamiento *universalista* en los

célebres versos: «Ninguna persona es una isla. La muerte de cualquiera me disminuye porque estoy ligado a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas: doblan por ti».

Todo este pensamiento renacentista que hace de la persona un ser capaz de albergar en sí a toda la humanidad va a ser esencial para allanar el camino de la autoficción en tanto que *relato de sí* capaz de contener el relato de todos los demás, preparando así el terreno para que en 1855 Walt Whitman en su *Canto a mí mismo* pueda decir: «Me celebro y me canto a mí mismo. Y todo lo que yo diga ahora de mí lo digo de ti, porque lo que yo tengo lo tienes tú y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también». Y preparando el camino también para que en 1964 Sartre pueda terminar *Las palabras* así: «Un hombre hecho de todos los hombres y que vale lo que valen todos y lo que vale cualquiera de ellos».

Es innegable que la autoficción se va a inspirar y a apoyar en toda esta filosofía universal renacentista que reconoce en uno al todo y que Montaigne va a desarrollar de forma ejemplar en todos sus ensayos.

#### ROUSSEAU Y STENDHAL: LA FRAGILIDAD DE LA MEMORIA

En 1782, Rousseau en sus *Confesiones* —ya no ante un Dios, como en el caso de san Agustín, sino ante un auditorio laico— formula claramente que en dicha obra va a hablar de sí mismo, convencido de que su texto «podrá servir como comparación para el estudio de los

hombres». Rousseau señala esta posibilidad ambigua que supone encontrar siempre en el *yo* al *otro*, demostrando que finalmente toda escritura de uno mismo puede contener a un *otro*. A diferencia de san Agustín, la exploración del *yo* interior no es un intento por dar con la patria divina, sino con el otro, que en adelante será mi igual. En los albores de la Revolución francesa, que no solo va a cortarle la cabeza a la monarquía, sino también, y sobre todo, a Dios, el individuo ya no está subordinado a una teología, sino a una serie de contratos cívicos. Las *Confesiones* de Rousseau se presentan como un emprendimiento laico, cívico y temporal alejado del modelo religioso y cristiano, para seguir un camino que consistirá en la formación de la personalidad.

Esta voluntad casi que política de contribuir por medio de su texto a la construcción y edificación de la persona es lo que hace que su relato nunca caiga en una introspección individualista y estéril centrada en el *yoísmo*. Por el contrario, la narración de la vida personal tenderá a transformarse en una reflexión permanente sobre el ser humano. Rousseau se propone durante todo su texto que la interrogante «¿quién soy?» dé lugar a una interrogante mayor: «¿quién o qué es el ser humano?», logrando de esta forma expandir la singularidad del *yo*.

Además de esta universalización del *yo*, otro de los aspectos esenciales de la empresa de Rousseau es la manera en que va a problematizar el famoso *pacto de verdad* que él mismo se propone alcanzar al intentar decirse y narrarse. En un raptó extraordinario

de lucidez, una de sus confesiones mayores será afirmar que, al narrar episodios pasados, «hay lagunas y vacíos que solo pued[e] llenar con la ayuda de relatos confusos». Sin lugar a dudas, Rousseau es el primero en reconocer que, a raíz de estos vacíos nemotécnicos —memoriales—, la mente del autor hace que se relativice la verdad, e incluso que por momentos se termine por dejarla atrás: el tiempo de la interioridad no se corresponde con el tiempo real. Al reconocer que la escritura del recuerdo procede por elipsis, analepsias o prolepsis, Rousseau está asumiendo que toda *escritura del yo* termina por alterar el tiempo a su voluntad, es decir, *creando e inventando* un nuevo tiempo: «Si he tenido que emplear algunos ornamentos, no fue más que para llenar un vacío ocasionado por mi defecto de memoria; he podido suponer verdadero lo que sabía que podía haberlo sido, jamás lo que sabía que era falso».

De esta forma, Rousseau asume con total franqueza la necesidad de ornamentar —imaginar, conjeturar, fantasear— ahí donde hay huecos. Y esta confidencia de invitar a la *ilusión* a formar parte del relato será no solo su mayor confesión, sino que va a habilitar la introducción de la *invención*, abriendo así la puerta a la autoficción. Al declarar que en sus relatos ha supuesto verdadero lo que «podía haberlo sido, jamás lo que era falso», Rousseau está dejando claro un dato fundamental para toda empresa autoficcional: la importancia de que toda invención se aproxime siempre a la realidad. Insistir en que todo ornamento corresponda a lo que «podía haber sido» es

insistir en la importancia de la verosimilitud. Rousseau nos invita a desprendernos de lo real y a inventar relatos posibles, pero cuidando la credibilidad.

Unos años más tarde, en 1835, Stendhal en *Vida de Henry Brulard*, su libro sobre su vida pasada, va a comparar la empresa autobiográfica con un fresco en donde pedazos «bien conservados» van a convivir con «grandes espacios donde solo se ve el ladrillo de la pared». Y esta imagen, próxima a la imagen de la laguna de Rousseau, viene a confirmar una vez más la dificultad que se nos presenta a todos a la hora de abordar y reconstruir el pasado. Para Stendhal, al igual que sucedía con Rousseau, la ambición de narrar el pasado respetando la autenticidad de los acontecimientos se enfrenta a un obstáculo mayor que es la fragilidad de la memoria. En su texto anterior, *Recuerdos de egotismo* (1832), también centrado en su vida, Stendhal ya evocaba esta dificultad para desenterrar el pasado. Utilizo voluntariamente el término *desenterrar* porque veo en el emprendimiento de Stendhal un trabajo casi que arqueológico para recuperar el pasado. De hecho, no creo que sea pura coincidencia que, durante esos años en que se dedica a escribir estos dos textos autorreferenciales, Stendhal, quien en ese momento era cónsul en Civitavecchia, puerto al norte de Roma, participase también en varias excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por su amigo Donato Bucci.

Para Stendhal, además de la debilidad nemotécnica, va a existir otro obstáculo mayor: la *subjetividad* del autor.

Por eso mismo va a insistir en sus escritos en que la restitución perfecta del pasado es imposible ya que siempre se va a tratar de una verdad limitada y sujeta a la subjetividad de cada uno. Subjetividad que hará que, a la hora de revivir el pasado, a los datos reales se vaya superponiendo toda una serie de datos modelados y alterados por los sentimientos. En su afán de honestidad, en *Vida de Henry Brulard* advierte: «Aclaro de nuevo que no pretendo pintar las cosas tal como son, sino el efecto que ellas tienen en mí».

Hablar del pasado de uno mismo va a ser para Stendhal una empresa confusa, imprecisa e indefinida puesto que lo vivido, además de ser alterado por la fragilidad de la memoria, será también, y sobre todo, transformado por una percepción que depende siempre de una subjetividad. Y desde el momento en que Stendhal ampara al autor que se narra a sí en esta percepción subjetiva de la experiencia, le está confiriendo el derecho a transformar lo vivido y, por tanto, el derecho a mentir tranquilamente. Una muestra clara de esto último es el comienzo de *Vida de Henry Brulard*, donde, unas páginas después de presentarse como coronel de un regimiento de coraceros que participó en la batalla de Wagram, Stendhal va a retractarse diciendo: «No, mi lector, nunca fui soldado en Wagram», habilitando así desde el primer capítulo de su texto el derecho a la mentira, es decir: a ficcionalizar su vida.

Tanto Rousseau como Stendhal van a hacer un aporte mayor a la noción de la autoficción: la autenticidad del



relato autorreferencial va a residir no tanto en la veracidad de lo que cuentan, sino en la toma de conciencia de esta imposibilidad de alcanzar una posible verdad. Me gusta seguir esta lógica, ir un poco más lejos y proponer el desafío de reivindicar la laguna y el ladrillo, es decir, tener la capacidad no solo de reconocer estos vacíos, sino también de crearlos. Por tanto, autoficcional podría ser la capacidad de provocar vacíos que nos obliguen a confundir realidad y ficción, obligándonos así a inventar y a ficcionalizar.

#### RIMBAUD Y NIETZSCHE: LA OTREDAD DESCONOCIDA

En 1871, el poeta Arthur Rimbaud —gran lector de las epístolas de san Pablo— va a formular su famosa declaración: «Je est un autre», y por medio de esta frase que supone la idea de que el *yo* contiene a un *otro* va a instalar, ahora sí para siempre, en el paisaje occidental la idea —tan querida a la empresa autoficcional— de que hablar de *mí* es forzosamente hablar de ese *otro*. Esta breve expresión que sorprende por su capacidad de síntesis no es un poema, como erradamente suele creerse, sino que es una fórmula que el poeta desliza en una carta dirigida a Georges Izambard —quien fuera su antiguo profesor en el colegio de Charleville— y en la cual Rimbaud va a desarrollar una crítica radical de la poesía occidental y a defender la emergencia de una nueva razón. Va a ser en esta famosa *Lettre du voyant* donde con solo cuatro palabras —*yo es otro*— el poeta

francés, en las proximidades del siglo xx, va a establecer con una lucidez admirable la certeza de que el yo es contenedor de otredad.

Al trabajar con esta frase en un taller sobre autoficción que dicté con el dramaturgo argentino Gonzalo Marull en la ciudad de Tilcara, al norte de Argentina, una alumna de origen maya nos explicó que en su cultura el saludo utilizado seguía esta lógica rimbaudiana ya que las frases que se intercambiaban dos personas cuando se encontraban eran las siguientes: «In Lak'ech» («Yo soy otro tú»), que sería la frase pronunciada por quien inicia el saludo, y «Hala Ken» («Tú eres otro yo»), que sería lo que la otra persona le responde. Hasta el día de hoy, cuando recuerdo con Gonzalo este episodio, nos emociona constatar esta hermosa coincidencia entre dos culturas supuestamente tan lejanas y ajenas, como si fuera una confirmación más de la universalidad del yo en lo que respecta a su necesidad —casi imperiosa— de un tú.

Pero esta frase «Yo es otro» impacta no solo porque, inscribiéndose en la continuidad del humanismo europeo, afirma la idea de que el yo puede contener a otro o a otros, sino que, además, profesa una concepción original de la existencia que consistiría en afirmar que el *sujeto* no gobierna el yo que vive en él. De alguna manera, esta fórmula poética estaría aseverando que el sujeto humano (el yo) no se limita al yo consciente, sino que existe en el espíritu del individuo toda una serie de fuerzas y de ideas que escapan al control de la razón y de su conciencia, y que finalmente no tienen nada que ver con la

representación consciente que el sujeto tiene de su propia persona. Si tal como afirma Rimbaud *yo es otro*, entonces el yo de alguna manera es un desconocido.

Es posible constatar que esta concepción del yo en tanto que *desconocido* que formula Rimbaud se asemeja a la crítica del *cogito* cartesiano «pienso, luego existo» que plantea Nietzsche, que insiste en la idea de que lo que piensa en nosotros es un desconocido que está lejos de ser el yo del pensamiento consciente. Nietzsche va a afirmar de forma bien clara: «Ello piensa: pero que ese "ello" sea precisamente aquel antiguo y famoso "yo", eso es, hablando de modo suave, nada más que una hipótesis, una aseveración, y, sobre todo, no es una "certeza inmediata"». Siguiendo esta lógica, que pretende suspender el sujeto racional y habilitar el desconocido que nos habita, en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche va a formular la siguiente frase: «Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido —llámase sí mismo—. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo». Es evidente que esta frase de Nietzsche adelanta y presagia gran parte del pensamiento de Freud.

Tanto Rimbaud como Nietzsche, al insistir en este estado de inconciencia del yo, van a preparar el terreno para que el psicoanálisis entre en escena con su lema de que el sujeto puede albergar a *un otro* no necesariamente conocido. En adelante, rechazar a ese otro desconocido que vive en mí equivale a la esterilidad, mientras que aceptarlo es admitir poder ser otro diferente de quien

soy y, de esta forma, oponerme al enunciado catastrófico de «soy como soy», para poder inscribirme en el pensamiento de Sartre: «El hombre es ese ser que es lo que no es, y que no es lo que es».

#### EL YO EN EL SIGLO XX: EL PSICOANÁLISIS, SUS HEREDEROS Y LAS NUEVAS TÉCNICAS NARRATIVAS

La aparición del pensamiento de Freud, del psicoanálisis y de la exploración del inconsciente va a terminar desacreditando todo emprendimiento autobiográfico para habilitar el emprendimiento *autoficcional*. Al poner radicalmente en duda la sinceridad, la objetividad y la lucidez en todo intento de hablar de sí por medio de la autobiografía clásica, el psicoanálisis va a terminar proscribiendo el género de la autobiografía, convencido de que ningún sujeto puede libramos un relato auténtico de su vida.

Y de la misma forma que el pensamiento freudiano y analítico va a legitimar la capacidad de construirse a uno mismo por medio de relatos ambiguos e indeterminados, también toda una gran corriente del pensamiento intelectual y filosófico del siglo xx —desde Lacan hasta Ricoeur pasando por Foucault, Lévinas, Derrida y Deleuze—, al reforzar esta noción de *inconsistencia narrativa del yo*, va a dar rienda suelta a la autoficción como una forma de relatarnos. Como sostiene Lacan, solo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de «manera imaginaria», o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término *autoficción*, Serge

Doubrovsky: «Una vida, a falta de poder retenerla, podemos reinventarla».

Pero la autoficción no solo va a ser legitimada a comienzos del siglo pasado por la aparición del psicoanálisis, sino también por el surgimiento de toda una nueva serie de técnicas narrativas que, apoyándose en esta noción de la *inconsistencia narrativa del yo*, empiezan a ser experimentadas por escritores como Proust, Kafka, Woolf, Joyce, Faulkner, Céline, entre tantos otros, y que van a terminar abriéndole a la autoficción un gran boulevard poético.

En adelante, el hilo literario del pensamiento a la hora de hablar de sí podrá ser inconexo, desordenado y fragmentado, y el tiempo narrativo será estructurado al margen de los sistemas de causalidad que imponían una intriga lógica y una cronología. El psicoanálisis, el marxismo y el estructuralismo terminan por desarticular completamente la noción del sujeto. En adelante, cada uno empezará a imaginar, a construir y a contar su propia historia para poder así edificar lo que Ricoeur denomina «nuestra propia identidad narrativa».

#### EL YO HACIA FINALES DEL SIGLO XX: DE LA PERSONALIZACIÓN A LA DESUBJETIVACIÓN

Todo el siglo xx será seducido por la tentación de la autoficción, que llegará a una de sus cumbres en los años 70 y 80 debido a la mutación de todo un conjunto de valores y comportamientos en Occidente —políticos, sociales,

culturales, religiosos— que va a contribuir al desarrollo de la *personalización* del individuo moderno.

En efecto, será por estos años cuando surja una serie de factores que van a precipitar el sujeto hacia lo que Gilles Lipovetsky denominó un «proceso de personalización». Entre estos factores, destacan la fractura de las estructuras sociales y familiares como resultado de la liberación moral post-68; la democratización de la enseñanza y de las tecnologías de la información, en adelante al alcance de todo el mundo; la caída del modelo comunista y la aceleración de la mundialización ultraliberal, que llevarán a la generalización del consumismo y el fracaso del combate puramente político que lleva a los movimientos de lucha a desplazarse hacia reivindicaciones identitarias en lo que se refiere al estatus de la mujer, de los homosexuales, de las minorías étnicas, de las personas con capacidades diferentes, etc. Factores todos estos que van a terminar acentuando la aparición de lo que Michel Foucault llamará «la cultura de sí mismo». En adelante, los grandes relatos heroicos de emancipación colectiva van a ser reemplazados por los relatos del yo, ya que, como explica Foucault en *La hermenéutica del sujeto*: «No hay otro punto, primero y último, de resistencia al poder político que la relación de uno consigo mismo».

Es evidente que esta época post-68, estigmatizada por todos estos grandes cambios en los paradigmas sociales, políticos y religiosos, terminará autorizando y habilitando por medio del surgimiento de *la cultura de sí mismo* el auge de los *relatos autoficcionales*. De hecho,

el neologismo mismo de *autoficción* es inventado por Serge Doubrovsky en estos años, cuando en 1970 lo utiliza por primera vez en uno de sus manuscritos, llamado *Le Monstre*, que más tarde, en 1977, se convertirá en su célebre novela *Fils*. En una escena que pasa en el automóvil del narrador, luego de su sesión de psicoanálisis, este piensa que, a partir de sus sueños, podría escribir una ficción y que podría hacerlo allí mismo, al volante de su auto, y entonces dice: «Si escribo en mi automóvil, mi autobiografía será mi AUTO-FICCIÓN». Esta frase es la que va a conferirle a Doubrovsky la paternidad del término, pero obviamente no la paternidad del género literario.

Desafortunadamente, hacia finales del siglo xx, todos estos *procesos de personalización* y esta *cultura de sí mismo* van a terminar cayendo en las garras perversas de las economías de mercado, de la sociedad del espectáculo y de los medios de comunicación masiva, que, pervirtiendo el conocimiento de *sí mismo* al que invitan estos procesos y culturas del yo, van a terminar por llevarlo a un encierro ególatra y nauseabundo. De esta manera, el Narciso ingenuo y herido de mediados del siglo xx, que buscaba mirarse en las aguas de los ríos del yo para tratar de comprenderse y reconocerse, va a terminar transformándose en un Narciso soberbio, aislado y autosuficiente de finales de siglo que no hace más que mirarse en las aguas putrefactas y estancadas de una sociedad espectacular del hiperconsumo —mi autoficción *La ira de Narciso* habla de ello—.

El siglo xx, que hacia los 70 invitaba a la *personalización del yo*, se cierra entonces con una dictadura ultraliberal de la *desubjetivación* que no hace más que fomentar el oscurantismo, el conformismo, la hipocresía y el aislamiento del individuo. Podemos afirmar que, a través de este procedimiento de *desubjetivación*, el siglo pasado termina transformando al sujeto en objeto, como lo describe magistralmente Pascal Quignard en *Los desarzonados*: «La desubjetivación es el sí mismo devuelto al estado de cuerpo que muere. La desubjetivación fue buscada apasionadamente durante la deshumanización del siglo xx. La desubjetivación originaria es ser reconocido por otro animal como un pedazo de carne».

#### EL YO EN EL SIGLO XXI: LA RESISTENCIA AL INDIVIDUALISMO EXACERBADO

Hoy en día, ante la amenaza cada vez mayor de esta *desubjetivación* dirigida por las nuevas economías de mercado y que conduce a los autoritarismos políticos, a los integrismos religiosos y a los comunitarismos sociales que finalmente prohíben y sancionan toda forma de expresión individual —oponiéndose así al *proceso de personalización* y a la *cultura de sí mismo*—, la autoficción vuelve a surgir con fuerza como una alternativa artística que busca resistir a esta intimidación *desubjetivadora*. En su libro *Teoría King Kong*, la escritora francesa Virginie Despentes deja claro este retorno al *sí mismo* que se inscribe en un *proceso de personalización*



al afirmar: «No cambiaría mi lugar por ningún otro, porque ser Virginie Despentes me parece un asunto más interesante que ningún otro».

En este comienzo del siglo XXI, la autoficción vuelve a activarse como una forma de resistir a este *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. Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que piensa. Una palabra que sobre todo se piensa.

Oponiéndose a toda forma de *individualismo desubjetivador*, la autoficción es una de las posibilidades para que el *yo* vuelva a verse en las aguas inconstantes de la existencia y que de esta manera pueda comprender que el *yo* siempre es *otro*. La autoficción vuelve así hoy en día a la escena literaria con una gran vitalidad para reafirmar la máxima rimbaudiana de que al fin de cuentas «*Je est un autre / Yo es otro*», ya que, como sostiene Paul Ricoeur, «el camino más corto de sí mismo a sí mismo pasa por otro».

Me gustaría terminar este rápido recorrido histórico por las diferentes escrituras del *yo* celebrando este retorno a la autoficción en tanto que poética literaria en donde un *yo* que se narra a sí mismo intenta buscar a *otro*. Esto último es lo que me permite afirmar que hoy en

día, en este momento desolador que estamos viviendo, la autoficción se presenta como un emprendimiento claramente político. Dedicarse a la autoficción es mucho más que dedicarse a un género literario, es entregarse de lleno a una forma extraordinaria de resistencia, es apostar por una construcción del yo en tanto que sujeto libre capaz de emanciparse frente a la hegemonía peligrosa de las economías autoritarias de mercado, frente a la homogenización destructora de la cultura de masas y frente a la supremacía amenazante de lo real. La autoficción se inscribe así en un proyecto político de edificación de un *yo emancipado* que busca desesperadamente a los demás. Y tomar conciencia de que la autoficción es una búsqueda del otro es lo que me permite no solo conferirle un carácter político, sino también dejar bien claro que, contrariamente a lo que suele creerse, la autoficción es un acto mucho más modesto de lo que se piensa, ya que, como afirmaba Jean-Luc Godard, «para hablar de los otros hay que tener la modestia y la honestidad de hablar de uno mismo».

### III

## DECÁLOGO DE UN INTENTO DE AUTOFICCIÓN

DECIRME A MÍ MISMO: ¿POR QUÉ ME AUTOFICCIONO?

**E**n esta tercera parte, voy a intentar hacer una presentación de mi propia experiencia, es decir, una exposición de lo que designaré como *mi escritura del yo*. 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*.

Por medio de esta escritura del yo, he hallado esta posibilidad de decirme, es decir, esta posibilidad de construir mi relato y de esta manera poder dar con los demás. No dejo de repetirlo: escribo sobre mí porque estoy solo y necesito dar con los otros. Escribo sobre mí

porque quiero tratar de comprenderme y de comprender a los demás. Escribo sobre mí y lo hago proyectándome en situaciones imaginarias como una forma de intentar descifrar el mundo.

En los últimos años, me he encontrado en varias ocasiones en la obligación de defender en público las razones por las cuales trabajo la autoficción. Estas situaciones, por muy violentas o agresivas que hayan podido ser —en algunos casos, han llegado incluso a tratarme de narcisista, ególatra o egoísta—, me han permitido no solo entrenarme en el ejercicio de la respuesta y el argumento, sino que me han permitido también estudiar, reflexionar y profundizar en este arte de narrarse a sí mismo. Muchas veces, cuando veo que mis interlocutores se muestran un poco ofensivos —mi experiencia me permite asegurar que hablar de sí irrita y crispa—, cito una frase hermosa de Montaigne que dice así: «Si el mundo se queja de que yo hablo demasiado de mí mismo, yo me quejo porque él ni siquiera piensa en sí mismo».

Intentaré en esta parte que sigue compartir la manera como concibo la autoficción, y en particular la manera como opero e intervengo yo en ella —y como, a su vez, ella actúa en mí—. Me gustaría poder desarrollar lo que yo designo con el nombre de *Decálogo de un intento de autoficción* y que consiste en un conjunto de diez funciones que se ponen en marcha cuando trabajo la autoficción y que he llamado de la siguiente forma: la conversión, la traición, la evocación, la confesión, la multiplicación, la suspensión, la elevación, la

degradación, la expiación y la sanación. A medida que vaya explicando estas diez funciones, daré ejemplos procedentes de seis de mis autoficciones: *Kassandra*, *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf* y *Cartografía de una desaparición*, ya que cualquiera de estas piezas, de forma más o menos disimulada, plantea hipótesis o pistas sobre lo que es la autoficción. Se puede decir que son piezas que de alguna manera teorizan sobre el arte poética de relatarse a sí mismo y hacerse ficción.

Por medio de la presentación de este *Decálogo de un intento de autoficción*, voy a tratar de transmitir mi experiencia siguiendo aquel lema hermoso de santo Tomás de Aquino cuando afirmaba que «es más bello transmitir a los demás lo que hemos contemplado que solamente contemplarlo».

## La conversión

**E**mpezaré por la función de la *conversión*, que es aquella maniobra que confirma que en todo emprendimiento autoficcional se produce siempre un proceso de transformación, de transmutación y de metamorfosis. Con esto quiero decir que todo relato autoficcional escrito será siempre falso ya que la *puesta en lenguaje* se ocupa, más allá de nuestra voluntad, de que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción. Philippe Vilain explica de forma muy clara que «lo que produce la ficción es la escritura, es decir, la puesta en relato literario, y no la invención o deformación de los hechos». Y la novelista francesa Annie Ernaux afirma: «En cuanto se escribe sobre uno mismo, la elección de las palabras es ya ficción».

Podemos afirmar, por tanto, que la misma escritura —la puesta en relato— es la que aleja lo real, es decir, la que lo ahuyenta. En cierta manera, la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo. Toda escritura termina siendo siempre un acto de alteración de la realidad por la simple razón de que los *mecanismos de poetización*

cambian, alteran, perturban, transforman. En cierto modo, autoficcionalarse es como travestirse, es decir, desordenar las huellas de unas vivencias. No por azar mi primera autoficción, *Kassandra*, cuenta la historia de un personaje travesti, que es aquel ser que de alguna manera decide intervenir sobre su cuerpo para ficcionar así su relato.

Kassandra: I'm not a girl... No... I'm a boy... I born boy... But after... I transformed my body... And now I'm Kassandra... [...] I need work... Work with my body... [...] I'm not a women, I'm not a boy, I am Kassandra...

Todo el texto de *Kassandra* es una confesión en la cual el personaje narra constantemente sus proyectos y anhelos de transformación, de alternación, de mutación de su cuerpo para que una cosa pueda transformarse en otra. *Kassandra* —tanto el personaje como la pieza— es un homenaje a la poesía, a la metáfora, a la transfiguración que todo acto de escritura permite. Toda la pieza no habla más que de la *transubstanciación* a la cual lleva todo intento de relatarse a sí mismo, es decir, todo acto de poetización de sí. *Kassandra* es un texto que celebra el milagro de la conversión.

Y este tema de la *conversión* también va a ser abordado de manera casi que sistemática en las demás autoficciones. De una manera u otra, en la mayoría de mis textos la *conversión* es evocada o referida desde distintos ángulos, pero siempre para celebrar ese procedimiento de transmutación de una cosa en otra.



En *Ostia*, el asunto de la *conversión* aparece en dos momentos claves. Primero cuando el personaje del hermano cuenta que su obra de arte preferida en Roma es *La conversión de san Pablo* de Caravaggio, que se encuentra en la iglesia Santa María del Popolo y entonces explica la fascinación que ejerce en él aquel mecanismo milagroso de la *conversión*. Al detallar esto, lo que el personaje está haciendo es un elogio del milagro de la *conversión* que supone todo acontecimiento artístico.

EL HERMANO: La mía es una pintura. Una pintura de Caravaggio. La *conversión* de san Pablo. No sé. Siempre me impactó. Sobre todo, lo que cuenta. Lo que narra. El episodio de la *conversión*. El instante mismo en que, en medio del camino a Damasco, san Pablo cae del caballo.

LA HERMANA: El segundo exacto de la transformación de una cosa en otra.

EL HERMANO: Eso mismo. El momento preciso de la metamorfosis. Dejar de ser alguien para pasar a ser otro. Dejar de ser Saúl para pasar a ser Pablo. La idea es extraordinaria, ¿no?

LA HERMANA: Otra forma de entrar en éxtasis.

EL HERMANO: Dejar de ser esto para empezar a ser esto otro.

LA HERMANA: Dejar de ser para seguir siendo.

EL HERMANO: O ser y no ser al mismo tiempo.

El segundo momento en donde se aborda el asunto de la *conversión* en *Ostia* es cuando el personaje del hermano, al confesar que siempre quiso ser judío, da a

entender su deseo de *conversión*, pero esta vez realizando un camino inverso a la conversión de san Pablo ya que el anhelo del hermano es convertirse de cristiano a judío.

EL HERMANO: Y entonces te confieso. Te lo digo.

LA HERMANA: ¿Qué?

EL HERMANO: Siempre quise serlo.

LA HERMANA: ¿Qué cosa?

EL HERMANO: Judío. Siempre quise ser judío.

LA HERMANA: ¿Por qué?

EL HERMANO: No lo sé. Pero siempre quise serlo. Desde chico. Y cada vez quiero serlo más.

LA HERMANA: Nunca me lo habías dicho.

EL HERMANO: Por eso siempre me gusta venir a las juderías. Entrar a los guetos. Sentirme una parte de ellos. Imaginar que soy uno de ellos. Y pensar que si lo fuera entonces habría una Israel para mí. Una tierra prometida. Un lugar adonde ir.

En este deseo de conversión del cristianismo al judaísmo, el personaje del hermano desvela no solo su fascinación por la transformación de una cosa en otra, sino que manifiesta además su aspiración a ir hacia atrás para alcanzar un tiempo pretérito, que es algo a lo que aspira desde el comienzo de la pieza. En este momento, a diferencia del pasaje anterior, es evidente que el tema de la conversión se aborda en un sentido más metafísico: esta vez el hermano lo que manifiesta es una voluntad de regresar no solo a otro tiempo perdido, sino también a una supuesta *patria prometida*.

Algo similar va a suceder en *El bramido de Düsseldorf*, donde la conversión religiosa será uno de los tópicos centrales de la pieza. Esta vez, los diálogos acerca del proyecto de conversión se dan entre el personaje del hijo y el personaje del padre.

EL HIJO: Además, está el tema del judaísmo y de la conversión. No cierra que pida para comer cerdo cuando me estoy convirtiendo al judaísmo.

EL PADRE: Ah, porque en esta obra volvés con eso de querer ser judío.

EL HIJO: Prefiero que digas el asunto de la conversión y no eso de querer ser judío.

Siempre fascinado por el mecanismo de la conversión, en *El bramido de Düsseldorf* queda bien claro que, detrás de esta atracción por la conversión al judaísmo, se esconde la necesidad del hijo de encontrar a un Dios más severo.

EL PADRE: Decime, ¿seguís siempre con esa idea de la conversión en la cabeza?

EL HIJO: Sí, papá.

EL PADRE: ¿Lo hablaste con tu analista? [...] No sé. Es como si de repente nos quisieras eliminar a todos nosotros. A mí. A tu madre. A tus abuelos. A tus bisabuelos. A todos los que vinimos antes. Es la impresión que me da.

EL HIJO: Es posible. No lo sé.

EL PADRE: En alguna parte, entiendo lo que te pasa. Es posible que estés buscando a un Dios más severo.

Más estricto. Más rígido. El Dios de ellos es implacable. Despiadado. Inhumano.

EL HIJO: ¿Y te parece que estoy necesitando a un Dios tan cruel?

EL PADRE: Seguramente. Te excediste en muchas cosas. Nosotros siempre supimos todo.

Una forma de rendir un claro homenaje a este mecanismo de la conversión es la presencia permanente del personaje de Superman, citado en muchas de mis autoficciones, como en el caso de *Tebas Land*, donde se especifica: «S estará vestido con una remera en la cual figura el clásico logo de Superman, pantalones de jeans y championes de marca Adidas», o en *Ostia* o *La ira de Narciso*, donde el personaje aparece citado escénicamente.

Ya sea por medio del travestismo, de la conversión religiosa o de la admiración por el personaje de Superman, la función de la *conversión* en tanto que operación indispensable de todo proceso autoficcional aparece referida en casi todas mis autoficciones como una forma de rendir homenaje a este procedimiento de transformación.

Debo confesar que existieron tres episodios en mi infancia que ejercieron sobre mí una profunda fascinación y en los que considero que reside el germen de mi atracción por la conversión. Uno es la primera vez que vi Superman en el cine y pude asistir maravillado a la mutación del insignificante Clark Kent en el extraordinario superhéroe. El otro es la primera vez que, en medio de la liturgia, comprendí el mecanismo de la

transubstanciación y que el pan en adelante era cuerpo de Cristo. Y el tercero es la noche en que mi padre alojó en nuestra casa a una travesti que en plena dictadura huía de la policía. A estos tres episodios les debo sin lugar a dudas la fascinación que ejerce sobre mí todo mecanismo que lleva a que una cosa pueda convertirse en otra y que es a mi entender la base no solo de la autoficción, sino de todo acto de creación artística.

La paradoja que surge al aplicar esta función de la *conversión* a la autoficción es que, al someter mi yo a la escritura, el *otro yo* que surge será forzosamente falso. Y esta es la gran singularidad de la autoficción: buscarse a uno mismo —ya que uno escribe no para promocionarse, sino para buscarse— para finalmente dar con un *uno mismo* falso.

## La traición

**E**sta segunda función que designo con el nombre de *traición* hace referencia al hecho de que el yo que va a surgir tras el procedimiento de conversión será forzosamente un yo diferente del original, es decir, un yo *falso*, por lo tanto, un yo que ha sufrido una *traición*. Lo que quiero decir con esto es que la ficción se encargará siempre de correr todo un poco de lugar: «es como si fuera lo mismo, pero sin ser lo mismo», sostiene el personaje de Martín en *Tebas Land*.

MARTÍN: Entonces todo lo que diga va a estar en el texto.

S.: No. No todo. Algunas cosas.

Martín: ¿Y de esto qué vas a poner? ¿Lo que hablamos? ¿Mis preguntas?

S.: Sí.

Martín: ¿Así? ¿Tal cual? ¿Tal cual?

S.: Bueno. No. Después cambio. Cambio algunas cosas. Modifico un poco. No voy a hacer una transcripción exacta de lo que hablamos.

Martín: ¿Una qué?

S.: Una transcripción. Una copia. Un duplicado. Un calco. Lo interesante justamente es que cambie un poco. Que altere algunas cosas.

MARTÍN: Quiere decir que vas a inventar algunas cosas.

S.: Sí. Claro. Muchas.

MARTÍN: Pero entonces nada es nada.

S.: ¿Cómo que nada es nada?

MARTÍN: Y sí... Ni yo voy a ser yo. Ni lo que hablamos va a ser lo que hablamos. Todo va a estar como que cambiado.

S.: Sí. En cierta forma. Todo va a estar como corrido un poco de lugar.

Esto último que dice S. es una de las reglas más interesantes de la autoficción: «todo va a estar como corrido un poco de lugar». Es ahí en donde reside el éxito poético de la empresa autoficcional: la capacidad para correr *un poco* las cosas de su lugar, porque en todo emprendimiento artístico finalmente, como afirma Martín, lo interesante es que «nada es nada». Y al escribir esto pienso en las famosas *naderías* de las cuales hablaba Jorge Luis Borges.

En *El bramido de Düsseldorf* aparece un diálogo similar en donde dos de los personajes van a discutir acerca de la veracidad o falsedad de lo relatado en la pieza. La diferencia con respecto a *Tebas Land* es que, en *El bramido de Düsseldorf*, quien pide explicaciones a quien organiza el relato es la propia familia, representada en el personaje del padre.

EL PADRE: No me gusta la escena del ataque.

EL HIJO: Lo sé. Pero es necesaria.

EL PADRE: Lo del vómito. Y lo de que me hago encima.

EL HIJO: Está dicho de manera cuidadosa.

EL PADRE: ¿Era necesario decirlo? ¿Estar contando esas intimidades? No sé qué te pasó. En tu escritura, quiero decir. Nunca entendí por qué de pronto te decidiste por empezar a contar todas las intimidades de tu vida. Todas las cosas que te pasan. ¿Qué necesidad?

EL HIJO: Ya te dije que te quedes tranquilo. Que yo después cambio. Altero.

EL PADRE: ¿Entonces no me hice encima?

EL HIJO: No pienses en eso ahora, papá.

EL PADRE: ¿Es un invento?

EL HIJO: No importa.

En esta escena, el personaje del hijo insiste en la idea de que él después cambia y altera, es decir, el hijo tranquiliza al padre explicándole que tras la operación de la *conversión* se producirá la función de la *traición*. De alguna manera, en esta escena el hijo trata de calmar al padre por medio de la promesa de una *traición*. Y esto es lo que me permite sostener que la autoficción es *infiel* al documento vivido, es decir, que los mecanismos de poetización tienen que encargarse de desprender el *relato creado* de la realidad vivida. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera. Quizá es por eso por lo que está de moda al mismo tiempo que también está condenado.



De alguna manera, la autoficción es poder ser infiel a uno mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo. Esto es lo que hace que finalmente todo lo que escribo sobre mi vida termina siempre siendo mentira: a medida que va surgiendo la escritura, la verdad va siendo proscrita. Cada vez que leo o veo representada una de mis autoficciones, me sucede lo mismo: tengo la impresión de estar frente a un espejo ante el cual solo puedo formular la siguiente idea: *Ceci n'est pas moi...*

## La evocación

La tercera función, que designo con el nombre de *evocación*, se refiere al hecho de que todo emprendimiento autoficcional activa el *recuerdo* del pasado. Decirse a uno mismo también tiene el objetivo de intentar rememorarse, es decir, intentar partir en busca del tiempo perdido. En este sentido, es posible afirmar que autoficcional es evocar, recordar, repasar, revivir para tratar de dar con un tiempo acontecido. Y sobre todo poder dar con un tiempo perteneciente a la infancia, que es donde tantas cosas nos fundan como individuos, ya que, como sostenía Sartre, «la infancia decide».

En este sentido, la *evocación* funciona igual que en el encuadre analítico y terapéutico, donde el pasado es convocado constantemente por el analizado para poder volver a representarlo por medio del lenguaje. De este modo, la autoficción, en acuerdo con el psicoanálisis, viene a confirmarnos la idea de que el pasado —lo vivido—, al poder ser evocado por medio del lenguaje que lo va a representar ante nosotros, no pertenece a un tiempo pretérito, sino a un tiempo presente.

Ahora bien, a la hora de hablar del recuerdo, es importante destacar que no solo el acto de escritura vuelve todo ficción, sino que la propia memoria es una construcción donde también opera la ficción: en todo recuerdo del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc. No olvidemos que Rousseau lo va a reconocer en sus *Confesiones* cuando afirma que «tenía tantas lagunas» que tuvo que inventar y basarse en relatos «confusos». La autoficción es una invitación a *abusar* y a *excederse* en ese relleno de *lagunas*. Este mecanismo de *reinención* aparece bien claro en *Ostia*, donde, mientras los dos hermanos recuerdan el pasado, se van dando cuenta de estos sistemas de fabricación de la memoria donde opera la ficción. Y no es por azar que en el momento en donde se plantea este asunto se haga referencia a la película *La laguna azul*, en clara alusión a la célebre frase de Rousseau donde evoca la noción de la laguna.

LA HERMANA: No había ningún cangrejo.

EL HERMANO: Yo vi un cangrejo.

LA HERMANA: Estás mintiendo.

EL HERMANO: No.

LA HERMANA: Estás inventando.

EL HERMANO: Yo lo vi.

LA HERMANA: Pero es un invento. No hay ningún cangrejo. Estás mezclando todo. Estás confundiendo esa escena con la de la película de *La laguna azul*. Eso pasa en la película. Cuando encuentran el barco

abandonado en la playa y ven el cadáver del capitán. Es ahí que se ve un cangrejo que le sale de la boca al viejo. Estás mezclando las escenas.

EL HERMANO: Yo vi un cangrejo que le salía de la boca.

LA HERMANA: No. No hay ningún cangrejo. Solo unas algas verdes.

Si podemos afirmar que la autoficción es dedicarse al rellenado de lagunas, entonces me corresponde confesar que mis autoficciones han ido más lejos todavía, ya que han inventado lagunas allí donde no las había. Uno de mis placeres mayores a la hora de autoficcionalarme es no tanto rellenar vacíos de la memoria, sino producirlos, es decir, crearlos; ahí donde había un recuerdo claro, hacerlo desaparecer y crear nuevas lagunas. Este mecanismo que consiste en desactivar el recuerdo para alterar el pasado es lo que yo llamo *crear lagunas*, es decir, crear vacíos donde poder inventar y mentir a nuestro antojo y con total impunidad. Se puede incluso abusar en el uso de estas mentiras y llegar a extremos radicales en el arte de fabular. Un ejemplo claro de esto último es la figura del padre desaparecido en *Ostia*, que no es el caso en la vida real.

LA HERMANA: Cuando lo miro...

EL HERMANO: ¿Qué?

LA HERMANA: No sé. Pienso que podría ser él.

EL HERMANO: A mí también me pasa lo mismo. Seguramente a papá también lo cubrieron con un papel de diario.

LA HERMANA: No se sabe. No se sabe nada.

EL HERMANO: Pero yo estoy seguro de que a él también lo taparon con papel de diario. Antes de hacerlo desaparecer. Al menos unas horas. Un rato. Tiene que haber habido un momento en que estuvo muerto y tendido en algún lugar. En algún cuartel. En algún patio.

LA HERMANA: ¿Cómo es posible?

EL HERMANO: ¿Qué cosa?

LA HERMANA: Que se pueda hacer desaparecer un cuerpo.

EL HERMANO: Mamá habla por teléfono...

LA HERMANA: Alguien le está explicando que el cuerpo de papá está desaparecido.

Este dato del padre desaparecido, al ser una información tan evidentemente falsa, me ayuda a dejar claro el carácter *fabulador* del relato. De alguna manera, el hacer uso de una mentira de tales proporciones es algo que puede servir como *escudo* para protegerse: 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. De hecho, la figura del padre desaparecido aparece también en *Cartografía de una desaparición*.

Recuerdo que, en la radio de la ambulancia que me llevaba al aeropuerto, se podía oír la voz de Marco Antonio Solís cantando uno de sus temas, mientras los médicos me preguntaban por mis padres.

—Mi madre está en Uruguay.

—¿Y su padre?

—En ningún lado —les contesté—. Soy hijo de un desaparecido.

Todavía hay amaneceres en que me parece oír la voz de aquel Marco Antonio Solís sonando a todo volumen, mientras la ambulancia atravesaba Barcelona a toda velocidad. Y cada vez que me parece oírlo, no pienso en otra cosa más que en mi padre desaparecido.

La repetición de la aparición de la figura del padre desaparecido en estas autoficciones viene, en cierto modo, a proponer la siguiente interrogante: ¿es posible mentir con algo tan tremendo? Y la respuesta parece ser muy clara. Sí, por supuesto. Por la simple razón de que en el arte todo es posible y todo nos está autorizado: aun el peor de los caprichos, antojos o deseos.

La función de la evocación consiste no solo en recordar el pasado, sino también en *desrecordarlo*, ya que recordar es también inventar o, como decía Serge Doubrovsky: «Si trato de recordar, me invento. Soy un ser ficticio». La autoficción hace uso de la *evocación* con el fin no solo de poder recordar y revivir un pasado por medio de su representación, sino también con el fin de poder olvidarlo, es decir, de *desrecordar* una vivencia particular. Y, al igual que un animal *desbocado* supone un campo enorme de libertad, lo mismo sucede con un pasado *desevocado*: al no haber más recuerdo de lo vivido, todo puede ser inventado o reinventado.

No nos olvidemos nunca lo que de forma tan contundente ha tratado de explicarnos Cervantes cuando declara: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme», dando a entender de este modo que el no-recuerdo y la *desevoción* también pueden ser fruto de una voluntad caprichosa.

## La confesión

**E**l emprendimiento autoficcional —al menos en mi caso— siempre supone una *confesión*, es decir, la revelación pública de algo ominoso, vergonzoso, humillante, siniestro, prohibido, ilegal, clandestino o indebido que antes de ser expuesto estaba oculto y velado. En todas mis autoficciones, hay siempre un momento en donde el personaje hace pública una confidencia capital poniendo en palabras aquello que todavía no había sido dicho. De esta manera, la autoficción favorece que lo indecible pueda ser *decible* y permite que aquello que estaba relegado al silencio pueda encontrar un espacio de *dicción*.

Me interesa destacar dos aspectos en lo que se refiere al tema de la confesión. El primero es señalar que el acto de confesar —y sobre todo el de confesarse— implica un *desahogo*, un profundo alivio. Los hermanos de *Ostia*, que es mi autoficción que más confesiones presenta, comienzan contemplando el cadáver de un ahogado que se encuentra al borde del mar, es decir, que se encuentra *desahogado*, y en cierto modo este inicio simboliza el



desahogo al cual asisten los dos hermanos a lo largo de toda la obra al confesarse escena a escena.

El segundo aspecto que me interesa destacar es que, si bien lo que interesa es la confesión y su impacto, sin embargo, la veracidad o falsedad poco importan. Lo que quiero decir con esto es que lo importante de la confesión que expone una autoficción no es si es algo que es verdadero o no, sino el funcionamiento de dicha confesión en el relato, es decir, la forma como opera y se articula en la historia que se cuenta.

Me gustaría citar algunos ejemplos de las diferentes confesiones de mis personajes. En *Tebas Land* el personaje de S. confiesa sentir que ha abusado con sus preguntas del personaje de Martín.

S.: Sabés que... me impresionó verlo tan debilitado. Verlo como tan frágil. Es extraño, pero me siento como culpable del ataque que tuvo.

FEDERICO: ¿Del ataque de epilepsia?

S.: No sé. Tengo la idea de que nuestros últimos encuentros no le hicieron ningún bien. La historia de Edipo, por ejemplo, lo perturbó muchísimo.

FEDERICO: ¿Nunca la había escuchado?

S.: No se acordaba muy bien. Me dijo que en el liceo una vez le habían hablado. En realidad, creo que nunca la había escuchado con atención. No sé. Y también el haberme contado varias cosas. Varios detalles. No creo que le haya hecho ningún bien. Es como que durante todos estos días fue reviviendo todo.

FEDERICO: Es posible.

Si bien a primera vista puede parecer que se trata de una confesión irrelevante, sin embargo, se trata de una confesión capital que atraviesa la moral del personaje de S. ya que de lo que está atestiguando es del complejo de culpa de una clase social incapaz de ayudar a quienes de algún modo está vampirizando. La confesión que en este momento hace S. es fundamental para comprender tanto al personaje como su trayecto heroico: finalmente S. no solo ha comprendido que él también quizá sea responsable de lo que él mismo quiere denunciar, sino que además ha comprendido que el mito también puede hacernos mal. Se trata sin lugar a dudas de una confesión ética mayor para un personaje que se define por sus compromisos intelectuales, académicos y artísticos.

En *El bramido de Düsseldorf*, el personaje del hijo confiesa su profunda crisis política, moral y religiosa, que se manifiesta respectivamente en su fascinación por el *serial killer* Peter Kürten, en su participación en la industria pornográfica y en su búsqueda de una nueva religión. A lo largo de toda la obra, el personaje no hace más que confesarse con respecto a estos tres temas. Su confesión final —seguramente la más dura— se produce cuando, en la *Recapitulatio*, explica que, a raíz de esas tres crisis y de la muerte de su padre, ha tenido que internarse en lo que él llama una de sus clínicas.

EL HIJO: Tenía la impresión de que todo se me desmoronaba. Durante unos meses volví a recaer. Tuve que volver durante unas semanas a internarme en una de mis clínicas. Los médicos esta vez me

propusieron probar una internación en una nueva clínica que estaba en Chile. Los resultados eran muy buenos. Acepté y, a los pocos días, me encontré en una clínica de lujo que estaba en el sur de Chile. En la zona de los glaciares. Los días volvieron a ser aburridos y tediosos como lo son siempre en una clínica de este tipo.

En *La ira de Narciso* el personaje de Sergio confiesa desde el comienzo mismo del texto su atracción por el mundo festivo, por los excesos, por las sexualidades desenfrenadas y por los productos tóxicos. En uno de los primeros diálogos que mantiene con el personaje de Igor, el autorretrato del personaje de Sergio queda bien establecido.

¿Límites?

Ninguno.

¿Drogas?

¿Por qué no?

Lo que justamente hace que esta pieza sea una especie de descenso a los infiernos es que el personaje, pese a sus confesiones, no logra acceder a un estado de desahogo o de sosiego, o de calma, sino todo lo contrario. A diferencia de *El bramido de Düsseldorf*, donde los excesos del hijo terminan conduciéndolo a una clínica en donde poder sosegar y encontrar una cierta calma, aquí los excesos del personaje de Sergio van a conducirlo a la muerte, que es el único lugar donde

parece encontrar un posible desahogo. De todos modos, cabe recordar aquí que, si bien la muerte violenta del personaje de Sergio puede resultar funesta, al ser incinerado y transformado en cenizas, de algún modo se está anunciando su capacidad de renacer, como si se tratara de una especie de ave fénix. La escena final de *La ira de Narciso*, en la que el personaje de Gabriel Calderón aparece con las cenizas de Sergio en sus manos, es una escena en donde subyace la hermosa frase de Serge Doubrovsky: «Volátil, definido o indefinido, el pasado se disipa, se hace humo. Hay que hacerlo renacer de sus cenizas... Un verdadero ave fénix».

Verdaderas o falsas, capaces de desahogarnos o no, lo importante en la confesión es el hecho de que el personaje sea capaz de hacer pública una confidencia, que diga alto y fuerte aquello que estaba sumido en un silencio profundo. Y es por medio de esta capacidad de decir lo *indecible* como el personaje de la autoficción adquiere su estatus de héroe. La heroicidad en la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que todos tenemos oculto y velado. *Desvelar*: ahí el acto épico del héroe autoficcional que se confiesa.

## La multiplicación

La función de la *multiplicación* es aquella que se refiere a la multiplicación de *yoes*, y por eso siempre insisto en que todo emprendimiento autoficcional invita a la experiencia riesgosa —pero al mismo tiempo apaciguadora— de pasar del *yo* a los *yoes*. La autoficción parte del precepto de que el *yo* no es una entidad única, indivisible y singular, como se suele creer, sino que se trata de algo compuesto de varias entidades, múltiples, divisibles y plurales. En el terreno de la autoficción, la noción de la identidad del *ser* ligada a un sustantivo singular es inviable: la única alternativa viable es considerar el *ser* como una multiplicidad de identidades —muchas de ellas incluso en oposición—, todas tan importantes las unas como las otras. Todo esto es lo que me lleva a desechar el término de *individuo*, que implica la noción de algo indivisible. Para la autoficción, el *ser* no es una entidad inseparable, sino que por el contrario es absolutamente divisible en infinitas perspectivas.

La idea de que la autoficción reivindica la existencia de diferentes *yoes*, que se van reproduciendo y

traicionando a medida que la ficción los va alternando y multiplicando, supone afirmar que el yo finalmente no existe, sino que lo que existe es una multiplicación infinita de *yoes*. Estamos compuestos de varios hogares: no somos uno, sino varios, y todos a la vez. Y no solamente somos varios *yoes*, sino que todos ellos son muy distintos y con diferentes grados de egotismo, y, como decía Paul Valéry, «hay algunos yo que son más yo que otros».

Por eso mismo, el *yo narrativo* que construye la autoficción es como un rompecabezas cuyas piezas ni encajan, ni se acoplan, ni se encastran, ni se ajustan: un rompecabezas imposible cuyas piezas no hacen más que confirmar la *in-unidad* de la identidad. De alguna manera, mis autoficciones son una forma de preguntarme quiénes son estos *yoes*, por eso mismo he afirmado varias veces que la pregunta no sería entonces: «¿quién soy?», sino: «¿quiénes soy?».

Esta forma de concebir el yo como una *proliferación de hogares* aparece claramente especificada en el comienzo de *La ira de Narciso*, donde el protagonista empieza explicando al espectador que a lo largo de la pieza va a tener que enfrentarse a una multiplicación de identidades.

Antes de empezar, quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir, que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco, sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su

personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él.

En esta presentación donde el protagonista expone que va a haber un juego ambiguo de representación de varias identidades superpuestas, queda bien claro el estallido de *yoes* que supone la empresa autoficcional.

Como ya dije, mis autoficciones son una forma de preguntarme: *¿quiénes soy?*, pero, si recordamos que toda autoficción, en su afán de ir de lo singular a lo plural —de lo íntimo a lo público—, oscila permanentemente entre el *yo* y los *otros*, entonces es posible afirmar que mi desafío es finalmente poder preguntarme: «*¿quiénes somos?*».

Toda autoficción indaga, averigua e investiga en esta *multiplicación de yoes* que atestiguan de la complejidad del ser que a los ojos de todo emprendimiento autoficcional no es más que una acumulación de entidades múltiples y plurales en perpetuo movimiento.

## La suspensión

La autoficción no solo se interroga sobre la consistencia del *ser*, sino que también se interroga —e interroga— sobre la consistencia del *tiempo*. En cierto modo, la pregunta de «¿quiénes somos?» va con frecuencia acompañada de la pregunta: «¿en qué tiempo estamos?». La autoficción, desde el momento en que hurga y examina el pasado, la memoria y, sobre todo, la infancia —no olvidemos que al decir de Sartre «la infancia decide»—, también trabaja con el tiempo y su relatividad.

Cuando hablo de la relatividad del tiempo, me refiero a que, para la autoficción, el pasado está tan abierto como el futuro, es decir, que es tan misterioso e incierto como el porvenir. En mis autoficciones, el pasado aparece siempre como un territorio que no termino nunca de nombrar y eso es justamente lo que me permite manipularlo y maniobrarlo a mi voluntad. El tiempo pretérito en mis piezas es tan incierto como el futuro. Por eso, siempre digo que mis autoficciones, en lugar de predecir el futuro, proponen *predecir* el pasado. En *Ostia*, por ejemplo, los personajes del hermano y de



la hermana se preguntan todo el tiempo: «¿dónde estamos?», y es posible afirmar que toda la pieza es un intento de demostrar que ambos están *suspendidos* en un tiempo sin tiempo, que es el único tiempo posible del relato de ficción: es decir, un tiempo *incierto*. Quizá es por eso por lo que el padre de ambos hermanos —*pater noster*, representante supremo de la ley— está desaparecido: en este nuevo tiempo narrativo de *Ostia*, no hay más leyes temporales, por lo tanto, los hermanos pueden jugar —y no juzgar— con el tiempo de forma inconexa y fragmentada.

LA HERMANA: Estamos en 1980.

EL HERMANO: No.

LA HERMANA: Sí. Fue ese año.

EL HERMANO: No. No es 1980.

LA HERMANA: Te digo que sí. Fue el año que estrenaron *La laguna azul*.

EL HERMANO: No. No es el año 1980.

Tampoco es por azar que el personaje de la hermana se encuentra leyendo *Las confesiones* de san Agustín, que es donde se teoriza sobre la relatividad del tiempo, sobre todo cuando en el libro XI san Agustín afirma que, contrariamente a lo que se cree, no habría tres tiempos —pasado, presente y futuro—, sino un solo tiempo, el presente, que se declinaría en el *presente del pasado* (la memoria), el *presente del presente* (la contemplación) y el *presente del futuro* (la espera). Es evidente que, al estar leyendo a san Agustín, esta pieza lo que está haciendo

es inscribirse en la noción de la relatividad absoluta —y suprema— del tiempo.

Los hermanos de Ostia, en su búsqueda del tiempo perdido, finalmente proponen una *suspensión* del tiempo en este cruce permanente, continuo y desordenado de estos tres tiempos que se conjugan narrativamente en un solo tiempo: la ausencia total de tiempo en el *a-hora* en que se encuentran leyendo el texto. El *a-hora*, escrito de esta manera —es decir, separando la letra *a* de la palabra *hora*—, nos invita a considerar el presente como una negación de la hora: el *a-hora* sería, por tanto, el carecer de tiempo, la *suspensión* del cronos, la privación del devenir.

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?

LA HERMANA: Para saber en qué año pasa.

EL HERMANO: ¿Qué cosa?

LA HERMANA: La historia.

EL HERMANO: ¿Qué historia?

LA HERMANA: La historia de esta obra. De esta pieza. De este texto.

EL HERMANO: No. No hay historia.

LA HERMANA: Sí. La hay. Claro que la hay.

EL HERMANO: No. No hay ninguna historia. O casi ninguna. Solo nosotros dos. Cada uno sentado en su escritorio. Leyendo. Nada más. Eso es todo.

LA HERMANA: Pero la pieza... Esta pieza...

EL HERMANO: ¿Qué?

LA HERMANA: ¿En qué año pasa?

EL HERMANO: En ningún año.

*Ostia*, de alguna manera, propone el fin de la causalidad narrativa del tiempo en el intento del sujeto por tratar de recordar y de recordarse. 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.

De alguna forma, el emprendimiento autoficcional propone siempre *suspender* el tiempo para habilitar todas las posibilidades temporales de narración. Por eso mismo, a esta función, tan solicitada en mis autoficciones, he decidido llamarla la *suspensión*.

## La elevación

**E**sta función de *elevación* es aquella que hace referencia a todas las formas de exposición de nuestro *yo* que buscan *eleva*r nuestra imagen. Se trata de una forma de ennoblecernos, de enaltecernos, de glorificarnos. Uno de los ejemplos que mejor ilustran esta operación de *elevación* lo podemos encontrar en el célebre autorretrato de Durero, donde el pintor germano se autorrepresenta en el año 1500 en el personaje de Cristo. Al pintarse en la piel del héroe de las Sagradas Escrituras, el mensaje de autoelevación que transmite Durero es muy claro y evidente.

La *elevación* es una función característica de la mayoría de mis autoficciones, donde mi personaje es *enaltecido*, ya por algunas de las características de su personalidad, o por alguna de sus acciones. En *Tebas Land*, por ejemplo, el personaje de S. es elevado no solo por su actitud altruista de ir al encuentro de un preso en su centro penitenciario, sino que además es elevado por sus dotes intelectuales y pedagógicas, que son puestas de relieve constantemente.

MARTÍN: Vos sos profesor, ¿no?

S.: Sí. Entre otras cosas, también soy profesor.

MARTÍN: ¿En un liceo?

S.: No. En la universidad.

MARTÍN: ¿Y tenés alumnos?

S.: Sí. Estudiantes. A nivel universitario se dice estudiantes. Tengo muchos. Sí.

MARTÍN: Debés tener terrible cabeza.

S.: Eso no quiere decir nada.

MARTÍN: Quiero decir que tuviste que trabajar mucho. Estudiar. Leer un montón.

S.: Sí. Eso sí. Pero para eso lo que se necesita es perseverancia.

MARTÍN: ¿Ves? La palabra *perseverancia*, por ejemplo, no la entiendo.

S.: ¿No sabés lo que quiere decir?

MARTÍN: No.

S.: Quiere decir que se necesita constancia, paciencia... Aguante.

MARTÍN: Ah, sí. *Aguante* entiendo.

S.: Bueno, eso es lo que quiere decir.

MARTÍN: ¿Y entonces por qué no utilizaste la palabra *aguante*?

S.: Sí, podría haber utilizado esa palabra, pero preferí utilizar la otra. Cuando uno conoce varias palabras, puede elegir.

Y el personaje de S. no solo despierta una profunda admiración en el personaje de Martín, sino que también el personaje de Federico va a manifestar una cierta

admiración por sus atributos artísticos, lo que contribuye a elevarlo más todavía.

S.: Bien. Y decime, ¿por qué respondiste al llamado para este casting?

FEDERICO: Bueno, me gustan mucho las cosas que usted escribe.

En *La ira de Narciso* el personaje de Sergio, si bien también va a ser enaltecido en lo que compete a sus dotes intelectuales y académicas, en el terreno donde más se lo va a enaltecer y exaltar es en el de sus atributos sexuales y eróticos, que lo llevan a desempeñar toda una serie de *performances* sexuales extraordinarias y exitosas. El personaje desde el comienzo va a enorgullecerse del éxito de sus encuentros sexuales, que lo llevan a practicar sexo de forma desenfrenada 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.

Y ese enorgullecimiento de su sexualidad exitosa va a ir en aumento a lo largo de toda la obra hasta culminar en la escena de la orgía final donde, con gran engreimiento, el personaje va a jactarse de poder participar en una orgía maravillosa compuesta por cuerpos extraordinarios.

Era en una casa enorme y con piscina. El que organizaba la fiesta jugaba en el club nacional de Eslovenia y los demás eran deportistas o actores de la industria porno. En total había más de treinta hombres

repartidos en distintas habitaciones. En la piscina había unos cuantos que ya lo estaban haciendo. Me imagino que sabés cómo funciona, me preguntó Igor. Lo miré y le dije que vivía en la ciudad del mundo en donde más excesos había. El rito era siempre el mismo. Cada uno podía consumir lo que quisiera y hacer lo que tuviera ganas y con quien tuviera ganas. Con Igor empezamos juntos a recorrer la casa y de a poco empezamos a pasar de cuerpo en cuerpo hasta empezar a hacerlo de a tres, de a cuatro o de a todos los que quisiéramos. La idea era ir cambiando. Ir probando. Ir mezclándonos cada vez más entre todos. Mirar y dejarse mirar. Ir cambiando de personas. De cuerpos. De grupos. En la penumbra de algunas habitaciones apenas podíamos distinguir con quién lo estábamos haciendo. Y así pasamos casi toda la noche. Cada vez pidiendo más. Y cada vez con más intensidad. Cada vez más ajetreados. Cada vez más excitados. Como si no pudiéramos calmarnos. Como si nada pareciera saciarnos. De pronto me di cuenta de que hacía más de siete horas que estábamos ahí. Ya estaba empezando a amanecer.

En *El bramido de Düsseldorf*, el personaje del Señor Blanco va a ser también enaltecido, pero esta vez ya no por sus dotes sexuales, sino solamente por sus atributos literarios, que son destacados por el personaje de la Productora Ejecutiva.

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.

Y como si una sola vez no alcanzara, el mismo enaltecimiento se va a repetir algunas escenas más tarde en boca del personaje de la Restauradora del Museo de Bellas Artes, quien esta vez no va a halagar tanto su escritura literaria como su escritura académica y ensayística, haciendo que de esta manera el personaje del Señor Blanco aparezca elevado y celebrado como un verdadero intelectual osado y audaz.

RESTAURADORA: Usted es quien ha escrito los textos de la exposición, ¿verdad?

EL HIJO: Sí. Soy yo.

RESTAURADORA: Los leí la semana pasada. Son realmente muy buenos. Lo que más me interesó es lo arriesgados que son. Lo poco previsible.

EL HIJO: ¿Le parece?

RESTAURADORA: Aquí en Alemania se ha escrito mucho sobre Peter Kürten y siempre se ha escrito lo mismo. Su idea de rehabilitarlo es arriesgada. Osada. Audaz.

La *elevación* es una de las funciones que más confusión genera porque a menudo se la toma como un acto de amor propio, cuando en el fondo —y no tan en el fondo— es todo lo contrario. Si bien es cierto que en casi todas mis autoficciones mi imagen es mejorada y corregida, esto no demuestra un exceso de amor propio ni mucho menos una voluntad de vanagloriarme,



sino que, al contrario, este acto denota una necesidad de ser enmendado. El gesto de elevarse a través del relato denota que existe la consciencia de un error que es necesario corregir. Si en mis textos trato de corregirme es porque hay un error, una falla, una falta. La elevación denuncia un déficit: hay algo que no está bien y que necesita ser mejorado.

La *autoelevación* no es, por tanto, un acto de autovaloración, sino que es todo lo opuesto: es la confesión de un fracaso, la confidencia de una desilusión, la revelación de un desencanto, la declaración de una frustración.

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 desenfrenada 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.

Esta ambigüedad que supone la función de la *elevación* puede apreciarse en otra célebre pintura, me refiero al famoso autorretrato de Van Eyck, que muchos consideran el primer autorretrato de la historia de la pintura occidental. Si bien el pintor flamenco, después de pintarse con un hiperrealismo extraordinario para demostrar sus capacidades como pintor, enmarca su pintura en un marco de oro, con todo lo que esto supone simbólicamente —lo que me rodea y me contiene es el oro—, al mismo tiempo va a escribir en la parte superior del marco:

«Als ich kan» («Lo hice lo mejor que pude»), divisa con la que confiesa la modestia de su empresa de intentar retratarse. De alguna manera, en este marco de oro que lo eleva de manera arrogante y con esta humilde divisa que lo presenta como alguien extremadamente modesto, aparece la ambigüedad que encierra todo acto de autoelevación: hacemos lo que está a nuestro alcance para mejorarnos.

## La degradación

**E**n oposición a la elevación, la función de la *degradación* consiste en lo diametralmente opuesto: es aquella operación por medio de la cual el yo que se expone es *degradado*. Se trata de una forma de humillarnos, de doblegarnos, de rebajarnos, de denigrarnos. Al igual que sucede con la función de la elevación, uno de los ejemplos más claros que ilustran esta operación de *degradación* lo podemos encontrar en la pintura, en este caso se trata del autorretrato de Caravaggio, donde el pintor elige retratarse en el famoso episodio de David y Goliat y elige representar su rostro en la cabeza muerta de Goliat que el joven David agarra por los pelos. Por oposición a Durero, lo que hace Caravaggio es representarse en la piel del malo, del siniestro, del peligroso, procediendo de esta forma a *autodegradar* su imagen.

La *degradación* es también una operación que se encuentra muy presente en mis autoficciones, donde con frecuencia mi personaje es *denigrado*, ya sea por sus acciones, sus comportamientos, sus características

o su conducta. Tanto en *La ira de Narciso* como en *El bramido de Düsseldorf* o la *Cartografía de una desaparición*, el protagonista de todas estas autoficciones es degradado por medio de una serie de actitudes un tanto soberbias y arrogantes que terminan por envilecerlo.

En *La ira de Narciso* lo que envilece al personaje es su comportamiento antisocial, que termina por transformarlo en un ser apático, displicente y nada simpático. Estos tres ejemplos que siguen son un testimonio claro de esta soberbia que lo caracteriza.

Después del desayuno, la mayoría de los colegas había decidido irse a recorrer la ciudad. Yo preferí quedarme en el hotel para responder a algunos *mails* y hacer algunas correcciones a mi conferencia. Además, no me gustaba visitar ciudades acompañado. Con la única persona que me gustaba hacerlo era con mi madre. Con nadie más.

En la inauguración, todos nos prestamos al mismo ritual hipócrita de siempre. Presentarnos entre diferentes colegas, intercambiar tarjetas profesionales y demostrar interés por la persona que teníamos enfrente, aunque de lo único que en realidad tuviéramos ganas fuera de irnos lo más rápido posible de ahí para encerrarnos en nuestras habitaciones a mirar una buena serie americana o, como en mi caso, un buen documental de la National Geographic.

Mi madre se había transformado en la triste sombra pixelada de lo que había sido, pronta a entrar lo antes posible en un geriátrico que pudiera liberarnos, tanto a mí como a mis hermanas, del fardo en que se había convertido.

En *El bramido de Düsseldorf* es claro que lo que *degrada* al personaje es la frialdad, la distancia y el desapego con los cuales se dirige al personaje de su padre. En casi toda la pieza, la manera severa y poco afectuosa con la que el personaje del hijo trata al padre terminan desvelándolo como un personaje insensible e inclemente. A modo de ejemplo, propongo una selección de algunas de las frases por medio de las cuales el hijo se dirige a su padre.

EL HIJO: Yo tendré que contar la verdad, pero vos representaste mal toda esta escena. Recién empezamos y ya estás haciendo todo mal. No es lo que habíamos acordado.

EL HIJO: Bueno, ven. No es fácil escribir un texto de teatro para una persona mayor. Uno tiene que pensar todo el tiempo en parlamentos cortos y que sean fáciles de retener. Uno no puede poner mucha lógica sofisticada en el discurso.

EL HIJO: La única razón por la cual querías invitarme era por tu curiosidad para saber cuánto salía el hotel.

EL HIJO: No empieces a querer dar lástima. Mi padre tenía un vínculo enfermizo con la plata. Tan enfermizo que de golpe podía darte una fortuna de regalo por simple capricho. Era tu necesidad de demostrar tu poder.

EL HIJO: No me hagas reír, papá. Toda tu vida giró en torno a la plata.

EL HIJO: No me interrumpas todo el tiempo.

En *Cartografía de una desaparición*, lo que *degrada* al personaje de la pieza es su vínculo enfermizo con lo

que él llama «los productos, las sustancias, los excesos». En medio de esta autoficción, el personaje de Sergio Blanco va a detener su relato y confesar la manera en que el mundo tóxico de los excesos termina paralizando no solo su trabajo intelectual, sino también su universo afectivo. De forma cruda, el personaje va a narrar su descenso a los infiernos y el resultado será un retrato envilecido y enviciado del personaje que demuestra un severo estado de degradación moral, afectiva e intelectual.

Me estoy acostando todas las noches tarde. Muy tarde. Paso horas en las aplicaciones de encuentro. No dejo de darme cita con extraños que suben a mi habitación. Paso de un cuerpo a otro. De un contacto al otro. Una noche me llaman de la recepción para decirme que no puedo dejar subir a tanta gente a la habitación.

De nuevo los productos. Las sustancias. Los excesos. Otra recaída.

Mi cuerpo se empieza a cansar de nuevo. Hay madrugadas en que quedo agotado y sin fuerzas.

Una vez más Buenos Aires como siempre me hace mal. Me termina rompiendo. Me termina quebrando. Me termina dejando tirado en una cama.

Al igual que sostuve que la *elevación* era una de las funciones que más confusión generaban por su ambigüedad, lo mismo se puede decir de la *degradación*, donde detrás del autoataque o de la autodenigración puede esconderse una promoción o ennoblecimiento del yo por medio de los mecanismos sutiles de victimización que se

ponen en marcha. El gesto de autodenigrarse a través del relato denota que existe una cierta lucidez y, por qué no reconocerlo, una cierta autocomplacencia. Si la elevación denunciaba un déficit, es posible afirmar que la *degradación*, a su manera, denuncia un cierto superávit, es decir, un cierto excedente: hay algo que está muy bien y que necesita ser rebajado o reducido.

La *autodegradación* no es un acto de autodesvaloración, sino que es todo lo contrario: es la confesión de un triunfo, la confidencia de un éxito, la revelación de un logro, la declaración de una realización.

Es muy posible que la soberbia, la arrogancia, la apatía, la frialdad y el enviciamiento que caracterizan a los personajes que acabamos de citar no sean más que la confesión de una serie de heridas en camino de cicatrización, de lo contrario nunca serían abordadas con tanta desenvoltura. Es probable —me hace bien pensarlo— que todas estas heridas pertenezcan a un pasado en camino de sanación ya que, como decía Serge Doubrovsky: «Podemos decir todo desde el momento que es pasado». Al igual que detrás de la elevación se esconde una fractura, detrás de la degradación se esconde una rehabilitación.

## La expiación

La autoficción en cierto modo obra —y abre— política y religiosamente el cuerpo, que es su materia prima. En primer lugar, la autoficción obra el cuerpo *políticamente* ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la *polis*: a la plaza pública. No se trata tanto de un acto de coraje, sino de generosidad, es decir, se trata de una verdadera *expiación*: borrar las culpas y purificarse de ellas por medio de algún sacrificio. Es en esto que la autoficción es altamente política: el cuerpo es generosamente entregado a la *polis* desafiando leyes, tabúes, prohibiciones, reglamentos, códigos, estatutos, etc.

Y, en segundo lugar, la autoficción obra el cuerpo también *religiosamente* puesto que no se trata de mostrarlo, sino de encarnarlo: no se trata tanto de un acto de demostración, sino de un acto de encarnación por medio de su sacrificio expiatorio. Es en esto que la autoficción es también altamente religiosa: el cuerpo es *encarnado* en la tribu.



Esta intervención política y religiosa es la que hace que la autoficción no sea una literatura comprometida, sino que sea una literatura en la cual todo el cuerpo se compromete en un sacrificio que terminará siendo purificador y reparador, como sucede en toda expiación. Mi autoficción *La ira de Narciso* es un ejemplo claro de esta literatura en la cual el cuerpo se compromete política y religiosamente en su totalidad ofreciéndose en ritual a la *polis*: el despedazamiento dionisiaco del cadáver de Sergio Blanco y su diseminación por los bosques y los edificios públicos de la ciudad de Liubliana atestiguan de este estatus de cuerpo ofrendado ritualmente a la polis.

La policía había demorado varios días en dar con las diferentes partes del cuerpo. El asesino había desparado todos los pedazos por los bosques de Tívoli, salvo la cabeza, que había metido en una caja de cartón y despachado por correo al Departamento de Letras de la Universidad de Filología de Liubliana.

Me parece importante resaltar que en este gesto de *expiación* no hay un acto de valentía o bravura, como suele creerse, sino que se trata de un acto de corte más bien altruista: mi cuerpo no es expuesto en ninguna de mis autoficciones en un acto de exhibicionismo valiente, sino que es entregado en un gesto de total generosidad.

## La sanación

**E**n la autoficción, es claro que lo vivido —el *trauma*— es el que habilita y posibilita la creación narrativa, es decir: la *trama*. En su extraordinaria novela *Al amigo que no me salvó la vida*, Hervé Guibert dice algo así como que «tenía que surgir la desgracia para que surgiera este libro». Por tanto, sería posible afirmar que, más allá del sufrimiento, la construcción de una *trama*, por medio de su capacidad para *nombrar*, nos permitirá representarnos como *sujetos*. De ahí vendría el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje, al decir y nombrar, termina rehabilitándonos, rescatando y construyendo, es decir, terminaría sanándonos.

Esta función de la *sanación* es aquella que consistiría en restablecernos por medio de la puesta en relato: autoficcionalme de alguna manera sería una forma de curarme. Nombrar, decir, designar sería algo más que un simple acto lingüístico: se trataría de una especie de acto casi que terapéutico o mágico que permitiría drenar el dolor. La autoficción reconoce en la palabra ese poder curativo ya que, en el acto de nombrar, todo

vocablo puede no solo calmar y aliviar, sino también curar. Así lo atestigua el famoso «osaías atos» que pronuncia uno de los discípulos de Sócrates cuando este se dispone a beber la cicuta y que podría traducirse por: «¡Cuánto su palabra nos sanó!». Así lo profesa también la liturgia cristiana cuando nos promete: «una palabra tuya bastará para sanarme».

En todo emprendimiento autoficcional, la puesta en discurso —la *trama*— salva, es decir, nos rescata del *trauma*. Mi personaje de *Kassandra* lo explica al final de la pieza.

KASSANDRA: Thank you... Thank you very much... You listened my story... My tragedy... You are funny... Yes... I love you... I love you very much... Yes... Thank you... For me it's very important talking... You understand?... Mi life, very complication... And talking for me is very, very good... I'm sorry, but for me it's very important talk with you... Oh... Thank you very much... I love you...

De sus *traumas*, que fueron las drogas, las violaciones, el exilio, la prostitución, *Kassandra* ha logrado hacer una *trama*, construir su propio relato. Es cierto que se trata de una trama rota, deshecha, deshilachada, disgregada —cosas que pueden apreciarse en su forma caótica de construir su relato—, pero al menos se trata de una trama al fin. Mi pieza *Kassandra* es un claro homenaje a la *trama* como contenedora y salvadora del *trauma*. La pieza plantea lo siguiente: si soy capaz de *nombrar*, entonces puedo representarme, y eso es lo que hace el personaje

de Cassandra a lo largo de toda la obra: representarse a ella misma por medio de palabras que nombra en inglés. Tenían que surgir las desgracias de Cassandra —pobre Cassandra— para que surgiera su relato. Se puede decir que en Cassandra hay un trayecto que va de la herida a la sanación.

Algo parecido sucede también en *El bramido de Düsseldorf*, que nace de un episodio traumático: el suicidio de Vinko. Es de esa herida traumática de donde nace una nueva trama. El personaje del hijo lo explica en un momento de la pieza.

EL HIJO: Al único que le debía este texto era a Vinko. Eran él y su suicidio quienes me permitieron escribirlo. Quienes me dieron el coraje de emprender un nuevo texto.

Es posible que sea en *Ostia* donde esté trayecto de sanación aparezca más claro y explícito. La pieza, en la cual los dos hermanos irán exponiendo escena tras escena sus heridas, si bien se abre con un mar amenazante y peligroso que expulsa cadáveres, se cierra con una escena final en la cual los dos hermanos comen frutos de mar.

EL HERMANO: Nos pedimos frutos de mar y sentimos todo el yodo del Mediterráneo que invade nuestra mesa. Dicen que los emperadores comían ostras. Lo cuenta Suetonio.

LA HERMANA: Nos divertimos mientras deshacemos las pinzas de los cangrejos.

EL HERMANO: Te veo devorar los langostinos y lamerte los dedos.

LA HERMANA: Me gusta comer con las manos y después hundirlas en la vasija que nos traen con agua y limón.

EL HERMANO: Los dos hacemos aquel gesto.

LA HERMANA: Seguramente los emperadores hacían lo mismo.

EL HERMANO: Y entonces mientras hundimos las manos en el agua con limón nos sentimos antiguos. Nos sentimos realizando un gesto arcaico. Un gesto del Imperio.

Ese mar amenazante y mortífero del inicio ahora —al final del texto— se ha transformado en un mar nutriente que es capaz de alimentarlos y deleitarlos. Los dos personajes se han sanado a lo largo de esta pieza: el *trauma* del inicio ha sido transformado por ambos en la *trama* de toda la pieza.

Es posible afirmar que tanto *El bramido de Düsseldorf* como *Kassandra* y *Ostia* son autoficciones que describen el trayecto del *dolor del trauma* hacia la *liberación de la trama*. Todos estos años escribiendo mis autoficciones lo he hecho siempre viendo ante mí una frase de Edvard Munch que tengo en uno de los estantes de mi biblioteca en París y que dice: «Cuando pinto, la enfermedad y la desgracia suponen un sano desahogo. Es una reacción saludable de la que se puede aprender y según la cual se puede vivir». Y es cierto.

Así pues, estas diez funciones son las que integran mi *Decálogo de un intento de autoficción*. No se trata de

un corpus preestablecido a partir del cual he escrito mis piezas, sino que, por el contrario, es un corpus que ha ido creándose gracias a la escritura de mis autoficciones. Ahora lo comparto para que pueda servir a quienes quieran aventurarse en esta experiencia de la autoficción, pero sobre todo para que sea corregido, mejorado y ampliado por aquellas escrituras que quieran arriesgarse con el yo.

## EPÍLOGO

**INVENTARME PARA COMBATIR LA SOLEDAD  
Y PARA HACERME QUERER**

**Q**uisiera terminar este ensayo afirmando algo que he repetido en varias oportunidades: ninguna de mis autoficciones me plebiscita o me promueve, sino que, por el contrario, a menudo son un testimonio de vulnerabilidad y de fragilidad. Por medio de ellas, trato de que en mi historia pueda encontrar las historias de los demás y de esta forma sentirme menos solo. Por otra parte, narrarse, contarse, relatarse no es un acto de amor propio, sino que, por el contrario, consiste en tratar de hacerse querer. Es algo muy simple: no escribo porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran. ¿Por qué irrita tanto que alguien busque ser querido? ¿Puede haber acto menos arrogante que necesitar el amor de los demás?

La autoficción no está para embellecer nada, sino todo lo contrario. De ahí que todas las acusaciones de egocentrismo, individualismo, egolatría, soberbia, autosuficiencia, etc., no hagan más que demostrar un profundo desconocimiento no solo teórico-técnico-literario



del género, sino sobre todo un gran desconocimiento sensible de lo que es el gesto mismo de la autoficción.

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.

La autoficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y, a veces, empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Finalmente, se trata en realidad de una verdadera ingeniería del yo. Y esta es la manera que he encontrado de poder intervenir en mi vida. 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.

A fin de cuentas, no soy yo el patrón de mis autoficciones, sino que son mis autoficciones los patrones literarios que trato de seguir lo más que puedo *al pie de la letra*. Y al igual que el Quijote sigue las novelas de caballería, que Julien Sorel sigue los relatos napoleónicos y

que Madame Bovary sigue las revistas rosas, yo sigo mis propios relatos.

Finalmente, no soy yo quien escribe, sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. De esta manera, mis autoficciones me permiten reivindicar una de las máximas más sancionadas, penalizadas y castigadas, poder decir tranquilamente: *yo no soy yo*.

Este libro se terminó de editar el 1 de septiembre de 2018.  
Gracias por el tiempo dedicado a su lectura.  
Si quieres conocer otros libros editados por  
Punto de Vista Editores, visítanos en  
[puntodevistaeditores.com](http://puntodevistaeditores.com)  
También puedes seguirnos a través de Twitter y Facebook.