

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE ESCÉNICAS



**Características de la dramaturgia clásica en la “Auto-ficción” de las obras de teatro
“Tebas Land” y “Ostia” del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS CON
MENCION EN CREACION Y PRODUCCION ESCENICA**

AUTOR

Seminario Alvarado, Miguel Gabriel

ASESOR

Perez Garcia, Roger Antonio

2019

Resumen:

La presente investigación busca exponer los conceptos de dramaturgia clásica para poder realizar un análisis sobre el trabajo de la autoficción en la dramaturgia de Sergio Blanco (Franco-uruguayo).

Para encontrar la relación entre los conceptos del drama clásico se considerará autores que reflexionan sobre estos como Renata Pallotini (1982), Alonso de Santos (1999) entre otros autores. Asimismo, para el análisis de las obras *Tebas Land* (2012) y *Ostia* (2015) con relación a la autoficción he tenido en consideración revisar los artículos de Musitano (2016), textos académicos como *Las prosopopeyas de María Velasco* de Fernandes Valbuena (2018), entrevistas y artículos del mismo Sergio Blanco (2018) como *La ingeniería del yo* (2018)

Conclusión: La autoficción desarrollada en las obras de Sergio Blanco (*Tebas Land* y *Ostia*) tienen elementos del drama clásico como también algunos en menor medida del drama contemporáneo. La innovación de Blanco en sus obras ha sido proporcionar el género de autoficción, inicialmente importada desde la narrativa, a la dramaturgia o texto teatral, acercándose al drama contemporáneo y al mismo tiempo obedeciendo a las estructuras del drama clásico.

Palabras clave: Autoficción, drama clásico.

Abstract:

This research seeks to expose the concepts of classical dramaturgy in order to carry out an analysis of the work of self-fiction in the dramaturgy of Sergio Blanco (Franco-Uruguayan). To find the relationship between the concepts of classical drama, authors who reflect on these will be considered, such as Renata Pallotini (1982), Alonso de Santos (1999), among other authors.

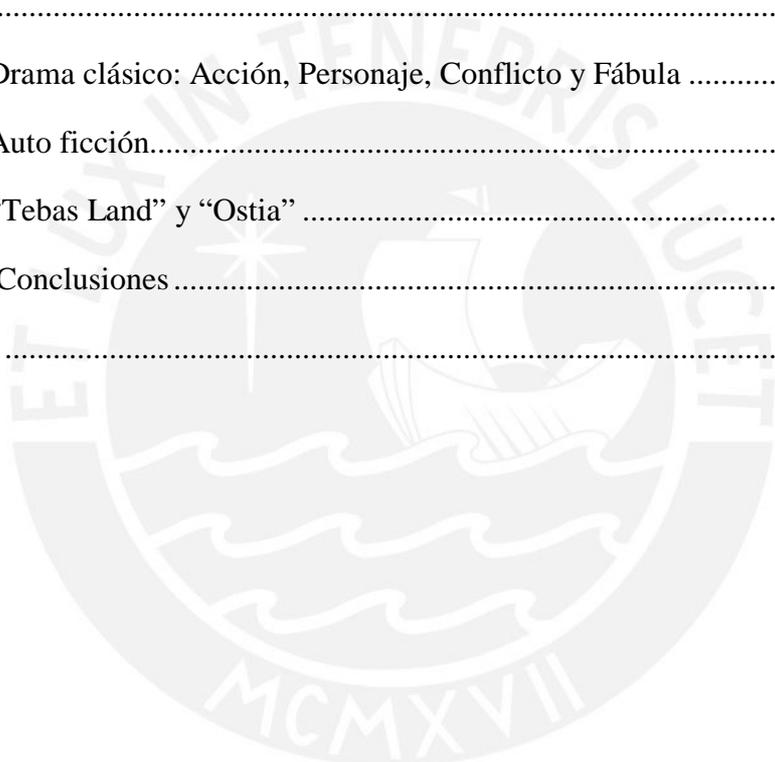
Likewise, for the analysis of the works *Tebas Land* (2012) and *Ostia* (2015) in relation to self-fiction, I have considered reviewing the articles by Musitano (2016), academic texts such as *Las prosopopeyas de María Velasco* de Fernandes Valbuena (2018), interviews and articles by Sergio Blanco (2018) as *La ingeniería del yo* (2018)

Conclusion: The autofiction developed in the works of Sergio Blanco (*Tebas Land* and *Ostia*) have elements of classical drama as well as some to a lesser extent of contemporary drama. Blanco's innovation in his works has been to provide the genre of self-fiction, initially imported from the narrative, to the dramaturgy or theatrical text, approaching contemporary drama and at the same time obeying the structures of classical drama.

Key words: Autofiction, Contemporary drama, Classical drama.

ÍNDICE

Tema:	4
Pregunta de Investigación:	4
Hipótesis:	4
Capítulo 1: Drama clásico: Acción, Personaje, Conflicto y Fábula	5
Capítulo 2: Auto ficción.....	8
Capítulo 3: “Tebas Land” y “Ostia”	9
Capítulo 4: Conclusiones	15
Bibliografía:	18



Tema:

Las características de la dramaturgia clásica en la “Auto-ficción” de las obras de teatro “Tebas Land” y “Ostia” del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco.

Pregunta de Investigación:

¿De qué manera se presenta la dramaturgia clásica en la “Autoficción” de las obras teatrales “Tebas Land” y “Ostia” del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco?

Hipótesis:

Se presentarán los conceptos básicos y características del género de “auto ficción”, el drama clásico y contemporáneo y se analizarán las obras teatrales “Tebas Land” y “Ostia” a través de los diálogos de los personajes para evaluar las similitudes y diferencias sobre los siguientes aspectos: Acción, Conflicto, Personaje y Lenguaje. Se buscará ver también cómo las estructuras tradicionales se pueden reflejar en las nuevas obras contemporáneas y cómo entra el género de autoficción en ella.

Capítulo 1: Drama clásico: Acción, Personaje, Conflicto y Fábula

Acción Dramática:

Cuando se habla del término “drama” en su forma más tradicional, se presentan diversas definiciones que se abordan desde la perspectiva del autor. Una de ellas, es *La Poética de Aristóteles*, que es el primer texto teórico que recoge normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden a la escritura dramática (Alonso de Santos, 1999, p100).

Según la autora Renata Pallotini, Aristóteles en un inicio estableció leyes inmutables, las cuales tituló la Ley de las Tres unidades: tiempo, lugar y acción. Sin embargo, más adelante estas dos primeras unidades serían desechadas, debido a que la unidad de acción dramática englobaba a las anteriores (Pallotini, 1982, p14)

La acción dramática, de la que muchos autores han escrito y puesto en debate, es el motor de la escritura dramática en el teatro. Dicha escritura encierra de alguna u otra manera los conceptos de acción dramática, el conflicto, el personaje y la fábula.

“Los trágicos griegos impusieron su modelo por milenios: la acción dramática que primero es proyectada, luego comienza con el inicio de la obra y que encontrará acabamiento en el final (...) La acción responde a la palabra actuar, es decir, “poner en movimiento”, como lo recuerda Hannah Arendt apoyándose en el latín *agere*” (Sarrazac, 2013, p37)

La acción dramática según John Dryden, proviene de la ejecución de una voluntad humana, que tiene una intención y que trata de cumplirla. De la misma manera, Hegel explica que la acción es la voluntad que persigue sus objetivos, consciente del resultado final, es decir, la acción dramática es la acción de quien, en el drama, va en busca de sus objetivos consciente de lo que quiere. La acción es de quien quiere y hace, de aquella persona moral y libre. (Pallotini, 1982, p18) De esta manera, si la acción es de una persona que quiere y hace, se puede deducir que personaje y acción van de la mano en busca de un objetivo. Por ejemplo, en “Hamlet” de William Shakespeare, el protagonista Hamlet busca vengar la muerte de su padre. La acción dramática es la voluntad de Hamlet de “vengar a su padre”, y es lo que quiere conscientemente hasta conseguirlo. Sin embargo, para que exista drama en la historia, se debe tener en cuenta una acción contraria u obstáculo, lo que proporcionará un conflicto dramático.

Conflicto:

Para estudiar la naturaleza el conflicto, Pallotini afirma que el conflicto no puede ser estático, debe intensificarse, aumentar cuantitativamente para que se revuelva. Y eso muestra, en última instancia, una progresión dramática. (Pallotini, 1982, p20)

Alonso Alegría, director y dramaturgo peruano, decía en una de sus clases de dramaturgia que un buen texto dramático es aquel que combina los siguientes elementos: Una situación extra cotidiana, un conflicto claro que mantenga pegados a los espectadores, un suspenso emocionantemente progresivo con un desenlace bien argumentado, y un mensaje claro. Este último elemento no debía ser tan necesario para contar la historia, pero sí podría aportar en el producto final.

Sobre el conflicto, entonces, se trata de mantener la tensión del público. Mientras las acciones y el conflicto crecen a lo largo de la escritura dramática, mayor grado de atención y preocupación tendrá el espectador. Por ello, José Luis Alonso de Santos, señala que el elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática es el conflicto.

Por ejemplo en la obra “Romeo y Julieta” de William Shakespeare, si al empezar la obra Romeo saliera a escena y dijera “Te quiero” y ella contestara “Yo a ti también” y los padres dijeran “De acuerdo, pueden casarse y ser felices”, entonces no habría obra. (Alonso de Santos, 1999, p108) De esta manera, la desobediencia, la falta de acatamiento a esas prohibiciones, es el enfrentamiento que dará origen a la obra y a la vida de los personajes, según Alonso de Santos.

Personaje:

La definición del término “personaje” ha sido sometida a todo tipo de controversias a lo largo de los tiempos, debido a su trayectoria polisémica y a su trayectoria semántica (Alonso de Santos, 1999, p193). Sin embargo, me centraré en esta parte en definir al personaje dramático según lo que se ha visto anteriormente.

Las obras teatrales de Shakespeare están llenas de personajes dramáticos, con conciencia humana definida en la que se presenta el conflicto esencial entre el deseo de actuar y la tendencia de huir de las consecuencias de esas acciones. Asimismo, en el teatro del Siglo se presentan personajes en escena: jóvenes hidalgos enamorados, campesinos humildes y orgullosos, nobles aventureros, héroes defensores del honor, reyes justicieros, santos y fantasmas, entre otros (Alonso de Santos,1999, p206).

Entonces, se puede decir sobre los personajes que presentan características fácilmente diferenciables, tales como sus cualidades físicas y psicológicas, dependiendo del estatus, edad, oficio, educación y personalidad. Tenemos entonces en las obras de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*) Lope de Vega (*Fuente Ovejuna*) Shakespeare (*Rey Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*) Molière (*El avaro*) entre otros dramaturgos clásicos de la época, que presentan a personajes figurantes como, el rey, el villano, el príncipe, el sacerdote, el galán y la dama, el hermano de la dama, los criados, las brujas, los graciosos o bufones, etc.

Lenguaje:

La primera función que cumple el lenguaje es la de ser un instrumento de comunicación, un puente que permite al ser humano salir de su individualidad y entrar en contacto con lo que no es, o sea, los demás y su mundo (Alonso de Santos, 1999, p294).

La dicción, según Alonso Alegría, es todo aquello que sale de la boca del personaje en escena. Esta dicción puede ser dicha por un solo actor, en un monólogo, como también con dos actores o más, en diálogos. En ambas situaciones (monólogos o diálogos) el lenguaje presenta tres funciones: Apelativa, Expresiva y Poética.

Función Expresiva: El autor muestra su mensaje con su lenguaje y estilo, a través de los personajes, sus emociones y teniendo a un público como destinatario. En otras palabras, lo que el mismo autor quiere decirle al mundo con la obra.

Apelativa: Centrada en el receptor, busca una determinada reacción en el oyente (cuestionarlo, insultarlo, que haga algo)

El personaje habla como estrategia de conseguir su objetivo, tiene dos receptores, los otros personajes que escuchan al emisor y el mismo público que indirectamente escucha lo que el autor quiere decir a través de sus personajes.

Función Poética: Afecta la escritura dramática en su aspecto formal y estético. Su relación con la verdad y la coherencia tiene un lugar en el campo de las artes. El código del lenguaje literario se impone como diferente al del lenguaje común en cuanto el autor actúa sobre el con una voluntad estética. Como en el siguiente ejemplo del monólogo clásico de Calderón de la Barca.

Segismundo: ¡Ay mísero de mi, ay infelice!
Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así

qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido, (Calderon de la Barca, 2006, p13)

Capítulo 2: Auto ficción

La autoficción –género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la autobiografía y el de la novela, y que no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención– viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción (Musitano, 2016, p104)

En el mundo artístico literario, se han escrito variedad de autoficciones, sobre todo en novelas, como por ejemplo escritores internacionales como Charles Bukowski, Chaim Potok, hasta novelistas nacionales como Jaime Bayly y Mario Vargas Llosa. Sin embargo, no solo está presente en el género de novelas, también ha aparecido en el cine y el teatro como en el caso del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, del que se escribirá más adelante.

El escritor francés Serge Doubrovsky concibe por primera vez la autoficción. Llena la casilla con un neologismo de su creación en las advertencias de la novela *Fils*. (Musitano, 2016, p108) Por otra parte, la autora Mercedes Prada dice que el mismo autor galo plantea la autoficción como el quiebre de la entidad narrativa como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante. El literato, por lo tanto, diferencia ambas categorías debido a que la autobiografía relata la vida del autor, mientras que la autoficción describe un fragmento de la vida del escritor.

La personalidad del escritor cobra también protagonismo en la manera en que el ensayista justifica sus pensamientos, no sólo mediante razonamientos, sino a través de su inventiva (asociaciones, analogías, metáforas, etc.) y de la elección y uso de los registros de la lengua común, más allá de su pura información. (Prada, 2015, p5).

Sergio Blanco:

Sergio Blanco nace en 1971. Es un dramaturgo y director franco-uruguayo. Realizó estudios en filología clásica y dirección teatral en la Comédie Française. Desde 2008 integra la dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMLOT. En el último tiempo, su obra ha sido montada, publicada y premiada en distintos países. En marzo de este año, su obra “Tebas Land” ha sido publicada en Argentina por ediciones

DocumentA/Escénicas. Actualmente se encuentra preparando los montajes de sus últimos dos textos, “El bramido de Düsseldorf” y “Cuando pases sobre mi tumba”, que serán estrenados en Montevideo, Uruguay (Soto, 2017, p1).

Sergio Blanco afirma que escribe autoficciones, no obstante, es incapaz de escribir sobre la autoficción misma. Asimismo, en sus obras parte escribiendo sobre sí mismo para poder llegar hacia los otros. Así se verá más adelante en “Ostia” y en “Tebas Land”.

“En medio de la rapidez de la invitación, acepto la encomienda sin darme cuenta de que en realidad-y en la realidad-, soy incapaz de escribir sobre la autoficción. Me siento capaz de escribir autoficciones, pero no me siento capacitado para escribir un texto sobre la autoficción. (...) Es importante destacar que si bien toda escritura autoficcional siempre parte de un yo- de una experiencia personal, de un vivido a la primera persona- siempre va a partir de ese yo, pero para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro (...) 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 otros” (Blanco, 2018, p 1-5)

La autoficción para Sergio Blanco tiene distintas maneras de abordarse. Parte de uno mismo, de una experiencia personal que involucra algunas veces un dolor profundo o felicidad extrema. Juega todo en todo momento con la realidad y la traiciona. En sus obras de autoficción ha jugado con la alteración del tiempo y con el juego de los actores y personajes en la obra “Ostia”, con el encontrarse a sí mismo, en la obra “Kassandra”.

La autoficción es como travestirse: desordenar las huellas de un vivido. Es también poder desplazarme de lugar y serme infiel a mí mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo. (...) Es una invitación a abusar y excederse en ese relleno de lagunas. De esta manera, el género logra engañar, traicionar, mentir, falsificar y adular, quizás por esto es que está de moda a la vez que está condenado. (Blanco, 2018, p5).

La autoficción seduce. Es una trampa que sumerge al público en los laberintos y guiños de lo conocido, de lo que sabemos de Sergio, de lo que conocemos de los actores, para ser de golpe sorprendido por la irrupción de lo diferente, de lo que descoloca. (Mirza, 2016, p5)

Capítulo 3: “Tebas Land” y “Ostia”

“Tebas Land” fue publicada el año 2017 por el mismo autor Sergio Blanco con la colaboración del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra y del investigador teatral

argentino Federico Irazábal.

La obra de teatro “Tebas Land” narra la historia de un parricida en prisión, en su singular relación con el dramaturgo y director que quiere convertirla en representación teatral y el actor que lo encarna. La acción se desarrolla en una cancha de basquetbol cercada por rejas en el patio de una cárcel vigilada por cámaras de seguridad” (Mirza, 2016, p3)

La obra consta de tres personajes: “S”, dramaturgo de treinta y nueve años; “Martín Santos”, parricida de veintiún años; y “Federico”, actor teatral de veintiún años.

El personaje “S” viste con una ramera en la cual figura el logo de Superman, pantalones jeans y zapatillas de marca Adidas. “Martín” y “Federico” si bien son dos personajes distintos deberán, sin embargo, ser representados durante toda la pieza por un solo y mismo actor que estará vestido con una chaqueta deportiva, joggins y zapatillas marca Nike. (Blanco,2017, p27)

Federico Irazabal, en el prólogo del libro, comenta que sin duda estamos ante una obra contemporánea y que probablemente la principal característica que convierte a “Tebas Land” en una pieza de teatro no convencional sea ese acto de consciencia de sí que la obra realiza desde el inicio mismo. (Blanco, 2018, p11) Desde el inicio, hay un autor que cuenta el origen de la obra.

Miremos entonces el primer monólogo del personaje “S” en “Tebas Land”

S: ¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá. Hace ya un tiempo, el Teatro San Martín de Buenos Aires me pidió un proyecto para poner en escena (...) Fue ahí donde empecé a idear este proyecto que se llama Tebas Land. Ni bien presenté el primer boceto del proyecto a la dirección del Teatro San Martín, recibí el visto bueno y fue ahí que empecé a montar todo este trabajo sobre el tema del parricidio. Cuando les expliqué que mi interés era trabajar con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida, lo primero que decidimos con el teatro San Martín fue iniciar todos los tramites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena. (...)

Sobre la acotación inicial de la obra y este primer monólogo, se puede observar elementos de un texto contemporáneo. Asimismo, el mismo elemento de autoficción aparece en el personaje “S”, el cual hace referencia a Sergio Blanco, el autor (dramaturgo de treinta y nueve años) tal como se describe al mismo personaje “S” en el reparto de la obra. Otra

observación, es la forma en cómo el personaje se dirige hacia el público. Nos está hablando desde su propia experiencia. Le explica al público de qué tratará la obra y como ha sido construido su proceso de creación;

“Lo autobiográfico del propio Sergio Blanco se entrecruza y entrama con la metarreflexión acerca de sus procesos creativos, con su conmoción y descubrimientos como dramaturgo y director.” (Mirza, 2016, p3)

El primer monólogo dirigido hacia el público es una ruptura de “la cuarta pared”. Estas rupturas, en el teatro clásico, eran dirigidas al público a través de los soliloquios. Un soliloquio es la expresión de los pensamientos de los personajes. El término de “la cuarta pared” aparece recién con las obras de Henry Ibsen a finales del siglo XIX, donde los personajes ya no le hablan al público, sino por el contrario, nunca son conscientes que los están observando. En el siglo XIX, la mayoría de obras se representaban, dentro de la ficción, en la sala del interior de una casa. Por ejemplo, “Casa de Muñecas” “Espectros” “Señorita Julia”, etc. Es por ello que la “cuarta pared” representa la pared del interior de una casa, la cual el espectador puede observar y es testigo de lo que le suceden a los personajes en la historia. En otras palabras, el observador mira a través de una “cortina” la historia de conflictos y objetivos de los personajes.

En el caso de “Tebas Land” el personaje no se dirige al público a través de un soliloquio. Más bien, se dirige a contarle al público dejando claro desde el primer momento que no verán la historia detrás de una cortina, sino que, al contrario, serán interpelados directamente por el actor que interpreta a “S”. Además, en esta autoficción pareciera ser que es el actor quien habla, mas no el personaje. Estas características forman parte de la autoficción, como lo ha dicho Sergio Blanco en sus entrevistas. “Jugar con la realidad, alterar y serse infiel a sí mismo” (Soto, 2017, p4). A mi parecer, esta es una nueva forma de abordar la dramaturgia contemporánea, que tiene rasgos e influencia del drama clásico como ya hemos mencionado anteriormente. Esta obra, a través de la autoficción, nos narra de manera distinta la historia y logra jugar con la perspectiva del espectador para mantenerlo cada vez más entretenido en la fábula.

De esta manera, el personaje de “S” le va narrando al público cómo ha sido el proceso de trabajar con un verdadero parricida con el fin de obtener testimonios e información para crear la obra de teatro Tebas Land. Para ello, el personaje “S” realiza saltos en el tiempo hacia el pasado. Aquí un fragmento cuando “S” conversa con Martín sobre poder escribir la vida de parricida en la obra 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. ^[1]_[SEP]

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. (Tebas Land, 2017)

Este fragmento es muy interesante con respecto a la autoficción. El personaje “S” no solo está tratando de convencer a Martín de que todo lo que diga Martín, va a estar en una obra de teatro. Sino que también le confiesa que va a alterar su realidad con fines de inventar algunas cosas para la ficción. Nos está dando una clase de cómo funciona la autoficción. Una vez más “S” puede reflejar al mismo dramaturgo Sergio Blanco, quien ha confesado en su artículo que él altera la realidad para poder desplazarse de lugar y ser infiel a uno mismo.

“La autoficción es una invitación a abusar y excederse en ese relleno de lagunas. De hecho, mis autoficciones han ido más lejos todavía, han inventado lagunas allí en donde no las había” (Blanco, 2018, p10)

Sobre el conflicto en esta obra se puede afirmar que no carece de una crisis en el drama, es decir, el latente conflicto dramático está presente en la mayoría de escenas (en unas más determinantes que en otras). Sin embargo, así como en toda estructura clásica, el conflicto sigue presentándose como las voluntades opuestas de los personajes. En esta obra también

aparece desde el inicio de la obra hasta el prólogo y de esta manera se genera la atención del espectador para mantenerlo entretenido durante el espectáculo.

Cuando hablamos de una voluntad que se interpone a otra voluntad, estamos hablando de un conflicto externo. Por ejemplo, “S” quiere indagar la razón de por qué Martín asesinó a su padre, y “Martín” quiere evitar darle toda la información a “S”. Este es un claro ejemplo de conflicto exterior. Por otra parte, el conflicto también puede ser interior, es decir, con uno mismo. Por ejemplo, es la primera vez que “S” va a conversar con un parricida y no tiene las capacidades para comunicarse; o también tiene miedo de tocar estos temas con él y no sabe cómo hacerlo. Estos son los conflictos internos del personaje que desde los clásicos de teatro como Shakespeare (“Hamlet” “Macbeth”) o Sófocles (“Edipo Rey”), se han presentado como parte de una estructura dramática.

“Ostia”

Interpretada, escrita y dirigida por Sergio Blanco y su hermana, la actriz, Roxana Blanco. Esta es una obra de autoficción de hermanos, es decir, los interpretes que la representen, deben de ser hermanos en la realidad. La obra toca temas como la hermandad, la infancia compartida, la historia italiana, el fascismo, homenaje al cine, etc. A continuación, un fragmento de la crítica teatral de José Miguel Vila en “Ociocritico” sobre “Ostia”.

“En él, Sergio y Roxana Blanco, sentados cada uno en su escritorio, con una luz íntima y evocadora, y con un cadáver cubierto de periódicos por medio, dialogan a partir de este extraño pero fascinante texto de autoficción titulado con el nombre de esa ciudad costera próxima a Roma, Ostia, que fue la puerta del imperio romano durante siglos y el lugar del crimen de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), director de cine y escritor italiano asesinado allí en circunstancias no esclarecidas todavía al día de hoy(...)Con todo, en ‘Ostia’ de lo que verdaderamente se habla es de la hermosa relación entre un hermano y una hermana que, por expreso deseo del autor, solo puede ser interpretado por los propios hermanos Blanco” (Vila, 2017)

“Ostia” es una obra peculiar, está escrita para ser representada por los hermanos Blanco. El dramaturgo, en este caso, es el actor que le da vida a uno de los personajes. En la historia, junto con su hermana de sangre y actriz, Roxana Blanco, expondrán sus memorias reales sobre su hermandad e infancia compartida. Sin embargo, conociendo ya el trabajo de Blanco, sus recuerdos y vivencias estarán sujetas a cambios y alteraciones bajo la autoficción.

Una de las características que rompe con las estructuras clásicas para convertirse en un teatro

contemporáneo es lo que Blanco se refiere a la suspensión del tiempo. En la autoficción de Ostia no solo interroga el “yo” del personaje, sino también se pregunta en qué tiempo estoy.

¿Dónde estamos?, se preguntan todo el tiempo los personajes del hermano y de la hermana en mi autoficción Ostia, y 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: un tiempo incierto. (Blanco, 2018, p 11)

Veamos a continuación un pequeño fragmento de “Ostia”

La hermana: Estamos en 1980.

El hermano: No.

La hermana: Sí. Fue ese año.^[1]^[2]^[SEP]

El hermano: No. No es 1980.^[1]^[2]^[SEP]

La hermana: Te digo que sí. Fue el año que estrenaron La laguna azul.

El hermano. No. No es el año 1980. (Ostia, Blanco)

El conflicto presente en este pequeño fragmento se representa a través de la búsqueda del tiempo, un desacuerdo en la memoria de los hermanos. Como dice Blanco en su libro sobre Ostia y la suspensión 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 ahora en que se encuentran leyendo el texto” (Blanco, 2018, p11)

Observemos el siguiente fragmento para poder comentar sobre el elemento que lo distingue del drama clásico:

La hermana. Y entonces, ¿en qué año estamos?

El hermano. No importa.^[1]^[2]^[SEP]

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?^[1]^[2]^[SEP]

La hermana. La historia.^[1]^[2]^[SEP]

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?^[L]_[SEP]
La hermana. ¿En qué año pasa?^[L]_[SEP]
El hermano. En ningún año. (Ostia, Blanco)

A diferencia del drama clásico, los personajes en “Ostia” son conscientes que están dentro de una obra. Hasta incluso da la sensación que ni siquiera son personajes. Son ellos mismos, Sergio y Roxana, leyendo la obra en escena como la leerían ellos en la realidad. Eso genera en el espectador a una intriga, genera el efecto extra cotidiano. No estamos acostumbrados como espectadores a que algo así suceda. Esto se debe quizás, por la gran cantidad de historias que hemos adquirido a través del cine, tv o teatro en las que tienen de referencia la estructura tradicional o clásica, en las que los personajes cuentan una historia y en donde el actor que da vida a los personajes es consciente que no es real. Todo el mundo sabe que no es real, pero asumimos real la fábula por la convención teatral. Sin embargo, en Ostia, desde la escritura misma, se parece romper con todo aquello que concebimos como tradicional.

Otra manera de romper con lo tradicional es la forma no lineal de contar la fábula. En otras palabras, me refiero a la elipsis, el racconto o los conocidos *flashbacks*. Dentro de la dramaturgia clásica, este elemento de jugar con el tiempo, es decir, que personajes podían ir hacia el pasado y retomar el presente, no era parte de la estructura lineal. En Ostia se presenta una diversidad de tiempos, cuestionamientos y confusiones con ello.

Ostia de alguna manera propone el fin de causalidad narrativa del tiempo en el intento del individuo 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.

De alguna forma el emprendimiento autoficcional propone siempre suspender el tiempo para habilitar todas las posibilidades temporales de narración. (Blanco, 2018, p13)

Capítulo 4: Conclusiones

Teniendo en cuenta estas dos obras, escritas por el mismo dramaturgo que involucra muy a fondo el elemento de la autoficción, se pueden encontrar varios hallazgos que pueden servirle a las futuras generaciones de artistas, escritores, directores, escénicos, etc.

Hay mil maneras de mantener a un lector o público presente y atento a una propuesta artística. Se saben varias técnicas para lograrlo. Una de ellas, la mencionada fábula extra cotidiana que junto con la acción dramática y los conflictos de los personajes a lo largo de la obra logran

muy eficazmente generar la atención en el público, Sin embargo, pensemos que no es la única forma de generar esto. Sergio Blanco en sus obras, si bien utiliza los elementos de la estructura clásica, también él aborda su dramaturgia con otro componente más que le da una perspectiva distinta a lo que se presenta: La autoficción.

Las personas que van al teatro, por convención, saben que lo que van a ver es mentira. Es ficción; entramos, actores y espectadores, en un código de tratar de creer que lo que sucede en el escenario tiene verdad. Mientras mejor esté contada esa “historia falsa” o ficción, mientras mejor actuado, dirigido y escrito esté el producto escénico, mayor será la atención que le pondrá el espectador a la ficción. Ahora bien, si en el inconsciente del espectador sabe que lo que ve va a ser falso. Al introducir algo realmente verdadero o casi verdadero pero que el público no lo sabe. Se introduce una intriga, una pregunta inminente: ¿Esto es real? ¿Es ficción? ¿Les paso de verdad? ¿O no? Justamente, lo que nos dice Blanco es que la autoficción juega con eso. Y él lo logra muy bien en su obra “Tebas Land” y “Ostia”. Entonces, estamos ante otra manera de abordar un drama, una ficción que involucre al espectador desde el inicio.

Lo interesante de los dramas contemporáneos es que utilizan los recursos de corrientes artísticas anteriores, toman elementos de las vanguardias y las transforman. Blanco toma elementos y estructuras del drama clásico: el conflicto, la urgencia, personajes, lo ominoso y extra cotidiano.

La autoficción es una manera de ejemplificar lo anterior. Blanco no inventó la autoficción, sin embargo, la utilizó de una manera particular en el teatro y en la ficción. Es un constante juego como dramaturgo que piensa también en un público. Bajo este sentido, Blanco juega con las nociones de acción, personaje, conflicto y lenguaje desde el punto de vista del drama clásico.

Los personajes dentro de una autoficción pueden dejar de ser personajes y convertirse casi en testimonios reales de quienes lo interpretan. Sin embargo, nosotros como espectadores, seguiremos creyendo que todo lo presentado dentro de una obra de teatro es “teatro”, es decir, ficción o falso.

Creo que la autoficción no debe buscar que el espectador se cuestione si pasó o no lo que se dijo al pie de la letra. No nos compete investigar si el autor ha transformado su realidad o no. Lo que nos debe importar es que la autoficción ha jugado con su realidad para contarnos otra cosa, de una manera original, distinta a lo que estamos acostumbrados a ver o leer. No obstante, obedeciendo a los parámetros establecidos de una dramaturgia clásica.



Bibliografía:

- ALONSO DE SANTOS, J (1999) *La escritura dramática* Madrid: Castalia. Capítulos I, II y III.
- BARCA, C (2006) *La vida es sueño* Monólogo de Segismundo (p13) Editorial Betina. Buenos Aires.
- BLANCO, S (2018) *La autoficción: Una Ingeniería del yo* Especial Teatro Documental (p1-16)
- BLANCO, S (2017) *Tebas Land-* Escénicas Ediciones. p188
- FERNANDES VALBUENA, A (2018) *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)* (p19-79)
- GAGO, S(2018, Enero, 21) El País, Domingo, Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/domingo/sociedad-domesticar-artista.html>
- MIRZA, N (2016) “Ficción y Autoficción en *Tebas Land, Ostia y La ira de Narciso*” (p1-16)
- MUSITANO, J (2016) *La Autoficción: Una aproximación teórica entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos* (p 104-108)
- PALLOTINI, R (1982) “Introducción a la dramaturgia” (p13-50)
- PRADA, L (2015) *La Auto-ficción y el ensayo en El País de los Miedos* (p2-3)
- SARRAZAC, J (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp-) Traducción de Victor Viviescas...[y otros más]- Primera edición; México: Toma Ediciones y producciones Escénicas y Cíntematográficas: Paso de Gato.
- SOTO, E (2017) *Entrevista a Sergio Blanco* (p2-8) Vol. VI Edición N24 Buenos Aires-Argentina