

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Carlos Gámez*

* Universidad Iberoamericana, México.
e-mail: gilgamezr@gmail.com

Recibido: 26 de octubre de 2020

Aceptado: 11 de diciembre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i20.2689

Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Resumen

El ensayo analiza la tercera de las autoficciones de Sergio Blanco (Montevideo, 1971), *Ostia* (2015). La obra se estudia desde la teoría narratológica, definiendo la diégesis de la pieza y las otras historias presentes en el texto. El trabajo tiene como objetivo general analizar cómo la metalepsis se convierte en autoficción, provocando un efecto estético en el receptor. Para ello es necesario describir la presencia de una retórica de la memoria, que se expresa a través de la memoria prostética, y determinar cómo la ironía de carácter crea un pacto de mentira con el público.

Palabras clave: Cuba; memoria; autoficción; teatro-contemporáneo; diégesis.

A set of chinese boxes in *Ostia*. Metalepsis and autofiction in Sergio Blanco

Abstract

The essay analyzes the third of Sergio Blanco's (Montevideo, 1971) autofictions, *Ostia* (2015). This work is studied from the narratological theory, defining the diegesis of the piece and the other stories present in the text. The general objective of the presentation is to analyze how metalepsis becomes autofiction, causing an aesthetic effect on the spectator. For this, it is necessary to describe the presence of a rhetoric of memory, which is expressed through prosthetic memory, and determine how the irony of character creates a lying pact with the public.

Keywords: Cuba; memory; self-fiction; contemporary theater; diegesis.



Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Las obras de teatro que se mueven en el espacio autoficcional como lugar de enunciación presentan una serie de particularidades que las definen entre los discursos autorales de la escena contemporánea. Por lo mismo, resulta un incentivo para el espectador conocer los vínculos resultantes del género y su experiencia con el dispositivo escénico. ¿Puede ser la autoficción un medio diferente para la narración escénica? ¿Existen vínculos entre el dispositivo y el receptor que modifiquen su experiencia? ¿Cuáles son las estrategias discursivas de una propuesta dramatúrgica como *Ostia* (2015), de Sergio Blanco (Montevideo, 1971)?

En la escritura de los textos teatrales se ha concentrado un diálogo de los autores con el espectador, una conversación que ocurre de manera indirecta, donde el autor deja caer los textos, a modo de pañuelo, de señuelo, que el espectador tiene la responsabilidad de recoger, leer sus iniciales y descubrir la memoria detrás de la prenda; así ocurre con la historia que se narra en *Ostia*.¹

El argumento de la obra sucede a partir de la narración de los dos hermanos que protagonizan la pieza. La historia, la diégesis, es la lectura de los hermanos Roxana y Sergio Blanco, sentados, cada uno en un buró, leyendo lo que ha escrito el hermano. A partir de una escena de la niñez en la playa se van rebelando las historias que serán yuxtapuestas a la

¹ El presente ensayo se realiza a partir del montaje visto en la Sala Raquel Revuelta de La Habana, Cuba, en el 2016. En el marco de la xxv FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO, que se le dedicara a Uruguay. Como parte de la agenda, Casa de las Américas invitó al dramaturgo Sergio Blanco para mostrar su obra y la presentación de la *Antología de teatro uruguayo en el siglo XXI* (2015).

diégesis: la historia del cadáver en la playa de cuando eran pequeños, la historia del primer año en que los padres de El hermano fueron a visitarlo a Europa, la historia de El hermano y el *escort*, la historia del asesinato de Pasolini, la historia del “principio y fin” de *Ostia*, la historia de La hermana en el cine porno, la historia de los desaparecidos por la dictadura en Uruguay.

El dramaturgo ha previsto el dispositivo escénico de manera certera, sin dejar oportunidad a la improvisación, pues en varias ocasiones se ha referido a su escritura como un paso previo a la representación; es decir, piensa el texto como parte de un proceso que termina en el hecho actoral. El diseño del dispositivo escénico está descrito de la siguiente manera:

En el escenario habrá dos escritorios exactamente iguales en los cuales se encontrarán instalados El hermano y La hermana. Sobre cada uno de los escritorios sólo vemos el texto de la pieza, una lámpara y una copa con agua. Tirado en el suelo y cubierto por una fina capa de periódicos, se podrá adivinar la presencia de un cadáver. En el fondo se proyectará el mar en movimiento al borde de una playa en plena noche. Sobre esta imagen se irán proyectando los títulos de las escenas. El espacio estará oscuro y apenas iluminado por las lámparas de los escritorios (Blanco 44).

La pieza está estructurada en veinte escenas que soportan la diégesis como hilo conductor de las historias que los hermanos van contando a manera de evocación. En el dispositivo escénico se expone un diseño minimalista para evitar la distracción con algún elemento que no sea esencial para la narración. Por lo tanto, el cadáver cubierto por los periódicos, única presencia material aparte de las islas de los hermanos, será mencionado en varias de las narraciones yuxtapuestas. Los recursos retóricos que emplea el dramaturgo en la pieza son detonados a partir de la inclusión de la metalepsis autoral. Se proponen a manera de recursos para analizar la puesta y el texto teatral: la metalepsis, la retórica de la memoria y la ironía de carácter.

El presente artículo tiene como objetivo general analizar cómo, en *Ostia*, la metalepsis se convierte en autoficción, provocando un efecto estético en el receptor. Para ello es necesario describir la presencia de una retórica de la memoria, que se expresa a través de la memoria prostética, y determinar cómo la ironía de carácter crea un pacto de mentira con el público.

La obra *Ostia*, de Sergio Blanco, es la tercera de sus autoficciones. Antecedida por *Kassandra* (2008) y *Tebas Land* (2012), el texto introduce un giro diferente al ejercicio de narrarse que el autor ha realizado de manera continua en su producción teatral. Con *Ostia*, Blanco se expone como individuo ficcionalizado junto a su hermana, Roxana Blanco, creando con esta autoficción una distinción en su repertorio, al exponerse como autor, narrador/director y personaje. En los primeros años de estrenada la pieza sólo podía ser

representada por los hermanos Blanco, otorgándole una característica performática sobre sus anteriores textos y los que le sucederían.

La obra del dramaturgo franco-uruguayo ha sido trabajada de manera continua por José Luis García Barrientos, crítico español, quien prologara la edición de *Tebas Land* de Ediciones Alarcos; por Ámbar Carralero, editora, teatróloga y directora cubana, quien dedicara su tesis de Teatrolología a la construcción del personaje en la obra del autor; por Abel González Melo, dramaturgo y profesor de la Universidad Carlos III en España; por María Esther Burgueño, profesora e investigadora uruguaya que ha dedicado varios de sus trabajos al análisis del discurso de este autor en relación con la dramaturgia contemporánea en español, así como su relación con el mito como categoría, y por el propio Blanco, quien ha realizado varios seminarios, conferencias y talleres para deconstruir su método de escritura. De tal modo, podemos identificar tres líneas de trabajo en las investigaciones publicadas: la autoficción como género teatral, la construcción del personaje y el dispositivo escénico como expresión metaléptica del “siglo de la mirada”.

La problemática del efecto estético en el espectador de la metalepsis como autoficción en *Ostia* no ha sido abordada en ningún estudio; por lo tanto, los textos analizados como parte del estado de la cuestión provienen de orígenes diferentes. Así, el ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*, de Sergio Blanco (2018), y los libros *Metalepsis. De la figura a la ficción* de Gerard Genette (2004) y *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* de Alison Landsberg (2004), serán utilizados para construir un marco teórico que dialogue con el texto dramático, posibilitando las herramientas para demostrar la tesis que inspira la investigación. Los tres ensayos críticos han sido publicados por editoriales con colecciones especializadas en los lenguajes del arte: el primero, por Punto de Vista Editores, España; el segundo ha tenido múltiples reimpresiones, para este artículo fue consultada la del Fondo de Cultura Económica de la Ciudad de México; mientras el tercero está a cargo de la Columbia University Press, E.U. Por lo tanto, en su mayoría, los libros van destinados a un público interesado en la investigación y la crítica de teatro, literatura y cine.

Para la selección de los materiales se analizó cómo desde el dispositivo escénico puede elaborarse un discurso, tomando la escritura como base, donde coincidan el cine y el teatro. La obra del dramaturgo está permeada de muchos referentes epocales; así, cohabitan más de un lenguaje artístico, siendo referidos en el texto y el montaje escénico piezas musicales, cineastas y escritores. Los textos de Genette y Landsberg encuentran en la puesta el espacio para dialogar con la autoficción tomándola desde la metalepsis autoral para construir el personaje de El hermano, demostrando la presencia de una memoria prostética a partir del recorrido que narra el autor para experimentar lo sucedido a Pier Paolo Pasolini en la noche de su muerte, u otras historias que remiten a las narraciones cinematográficas.

En el ensayo *Autoficción...* Sergio Blanco expone las características del género, así como una cronología, *grosso modo*, de la historia del arte donde podemos encontrar referencias que van desde la pintura, la literatura y la filosofía, hasta el teatro. El ensayo tiene una primera versión que es publicada por la *Revista Conjunto* de Casa de las Américas, como colofón de una de las conferencias que impartiera su autor en la xxv FERIA Internacional del Libro de La Habana. De ahí que él se planteara, después de haber escrito varias de sus autoficciones, un acercamiento crítico que posicionara su tesis escritural en el medio académico. El libro es un referente importante donde se abordan las características de la autoficción en el teatro, y hacia el final del texto el autor elabora un decálogo donde expone la estructura de su escritura como método consolidado.

El ensayo del dramaturgo es una herramienta para los investigadores interesados en la autoficción, de modo que no sólo analiza sus obras, sino que dialoga con una tradición cultural que se remonta a Sócrates. El texto aborda los inicios de la autoficción en la novela de manera general, concentrándose en la producción teatral como principal objetivo de análisis, detalle que constriñe su acercamiento. En medio del “siglo de la mirada”, como Blanco nombra a nuestra temporalidad, el ensayo propone un acercamiento al teatro que involucra más que la escena; de ahí su importancia y el diálogo posible con la metalepsis autoral y la memoria prostética. Nos enfocamos en la definición que aporta Blanco de autoficción para analizar cómo ocurre su relación con el concepto de Genette.

En el libro *Metalepsis...*, el crítico y teórico francés propone una metodología de análisis del texto literario. Concentrado en la narrativa como espacio de reflexión, presenta la estructura del cuerpo discursivo y clasifica sus diferentes maneras de enunciación. Propone la mirada a la diégesis y la metadiégesis del relato como espacios esenciales para comprender la historia ficcional. A partir de una teoría narratológica, el autor presenta los elementos que componen el texto literario, de donde extraemos la metalepsis autoral como el recurso utilizado por Blanco para proponer la superposición en la diégesis de *Ostia*. Si bien es cierto que Genette no alude al teatro en su teoría, su método de análisis puede ser aplicado a la puesta, en la medida en que la escritura del dramaturgo contiene una fuerte carga de narración más que de un teatro de acciones físicas.

Ambas investigaciones, la de Sergio Blanco y la de Gerard Genette, tienen como punto en común el análisis del narrador en la literatura. Aunque el segundo no aborda la autoficción en su producción, el trabajo que proponemos utiliza su teoría como campo de reflexión para una de las estrategias autoficcionales asumidas por el dramaturgo. En su definición de metalepsis autoral, encontramos el vínculo con la memoria prostética de Landsberg, a partir de la ironía de carácter (Zavala 67).

El libro de la investigadora norteamericana se propone una mirada a las tecnologías como espacios de diálogo con el público de una temporalidad que responde a la cultura de masas

como extensión de su cuerpo. La “memoria protésica emerge de una interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado”² (Landsberg 2), puede ocurrir a partir de una película, la visita a un museo o el visionaje de una obra de teatro. En esta relación empática, la autora presenta el diálogo con la cultura mediática como lugar donde se generan vivencias que los espectadores asumen como suyas, aunque no las hayan experimentado. Cuando Blanco se refería al “siglo de la mirada” estaba proponiendo una relación entre los mecanismos de representación en las sociedades contemporáneas y su consumo. Landsberg está presentando, de igual modo, una mirada integradora de los procesos hereditarios de la memoria (como la experiencia de las víctimas del Holocausto o de los descendientes afroamericanos en E.U.), principalmente desde el lenguaje cinematográfico.

El dispositivo escénico incorpora la memoria protésica en el texto de Blanco, cuando se refiere al recorrido que realiza para recuperar la memoria vivencial de los últimos momentos de Pasolini, así como en otros fragmentos del texto en los que el autor, desde la metalepsis autoral, demuestra las características abordadas en su decálogo. Si bien es cierto que la memoria protésica no fue pensada para la autoficción, su definición nos permite aplicarla.

En un diálogo a partir de los conceptos de metalepsis autoral y memoria protésica, la autoficción de Blanco se muestra como expresión de una epocalidad determinada, recurso que será demostrado en el dispositivo escénico como lugar de confluencia teórica y enunciativa. Las obras del estado de la cuestión apuntalan, desde su individualidad, el proceso de creación contemporáneo, extendiendo la escena como prótesis que el espectador podrá usar en su memoria.

A partir de la revisión del material bibliográfico para el artículo se descubrió que, si bien es cierto que el género de la autoficción está siendo abordado por diferentes investigadores (Manuel Alberca, Ángel Abuín, José Luis García Barrientos, Ana Casas, Vera Toro, Mauricio Tossi, José María Pozuelo Yvancos, etcétera), muy pocos textos se han dedicado a estudiar su implicación en el teatro. Razón que señala la necesidad de ampliar las miradas a este género, más allá de la novela autobiográfica.

Las obras autoficcionales se caracterizan por el uso de la memoria como un elemento medular de las obras literarias que utilizan la autorreferencialidad como punto de partida. Así, con el concepto de Julia Musitano, “retórica de la memoria”, desarrollado en su libro *La autoficción...*, identificamos una de las estrategias discursivas que permiten a la autoficción dialogar de manera continua con la metalepsis autoral. Sin embargo, pocos autores se han planteado el uso de esta nomenclatura, aunque la presencia del recurso es constante en la enunciación de la mayoría de los textos narrativos, teatrales y líricos.

² “Emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past”

Por lo tanto, se conceptualizará el estudio de la autoficción a partir del ensayo de Sergio Blanco, *Autoficción. Una ingeniería del yo*, con el interés de aplicar su teoría a su texto creativo. Con este marco teórico, el estudio de la obra prácticamente ilustra la tesis genérica del dramaturgo, relacionando ambas facetas de su obra creativa y académica. Desde la teoría narratológica se analizará *Ostia*, definiendo la diégesis de la pieza y las otras historias presentes en el texto; de tal modo que se conceptualicen la ironía de carácter (Zavala 67), la retórica de la memoria (Musitano 114) y la memoria prostética (Landsberg 2), con el objetivo de determinar el efecto estético causado en el receptor.

El estudio se plantea como pregunta de investigación: ¿cuál es el efecto estético, en el receptor, de que en la obra *Ostia* la metalepsis sea autoficción? A lo que respondemos con el enunciado de tesis: en la obra *Ostia*, de Sergio Blanco, se construye una metalepsis (Genette 9), ya que el autor narra el proceso de escritura de la pieza teatral donde él es protagonista, yuxtaponiendo una diégesis a la diégesis teatral, enunciándola como espacio de representación y convirtiéndola en autoficción al hacer coincidir las categorías autor-narrador/director-personaje en un mismo ente escénico, a partir del “pacto de mentira” (Blanco 23). Desde una retórica de la memoria (Musitano 114) se crea una yuxtaposición de niveles de verosimilitud (Zavala 68) en el espectador, a través de la ironía de carácter, “creando una oposición entre lo que el personaje cree o dice ser, y lo que realmente es” (Zavala 67).

La obra de Sergio Blanco se ha caracterizado por una constante autorreferencia que lo distingue del resto de los autores autoficcionales. En sus piezas generalmente hay un personaje que representa a un dramaturgo o a un escritor, o como en *Kassandra*, alguien que vivió en otro tiempo que viene a escena para contar su historia. Es decir, siempre el proceso de narrarse está presente como detonante de las múltiples historias que verán la luz en la voz de sus “yoes”.

Sin embargo, no sólo se contempla la narración de su memoria, sino la hechura de la pieza, la costura de lo que se representa. En *Ostia* hay una metalepsis, ya que el autor narra el proceso de escritura a partir del personaje de El hermano y esta narración genera otra diégesis.

En su texto *De la figura a la ficción*, Genette define la metalepsis de la siguiente manera: “La metalepsis [...] es siempre una proposición, consiste en sustituir la expresión directa con la indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella, de modo que la mente la recuerde inmediatamente” (Genette 9). De ahí que podamos interpretarla en relación metafórica a un juego de cajas chinas. El autor dice más adelante: “[...] la metalepsis es cuando menos doble: de una diégesis novelesca a la autobiografía de un autor extradiagético, de esta última a otra

diégesis novelesca, y de vuelta a la primera” (43). Por lo mismo, en la intervención constante de la diégesis de “*Ostia*” que se constituye en la conversación de los hermanos sobre la memoria que comparten, la metalepsis ocurre a manera de revelación de los detalles de la escritura de la obra, por el autor, El hermano.

La metalepsis, a su vez, está relacionada con una de las funciones que Blanco describe en su decálogo de autoficción: la multiplicación. En esta característica se ilustra la presencia de más de un yo que se muestra en la piel de varios personajes, o en la transición de un yo narrativo a un personaje. En *Ostia*, al ser la conversación de dos hermanos, la multiplicación no existe de un personaje a otro, sino de la voz de El hermano a la de Sergio Blanco autor. El trasiego de una voz autoral a la de El hermano, y viceversa, es a todas luces la presencia de una metalepsis y una autoficción, al unísono.

En el tránsito de estas enunciaciones ocurre otra de las funciones que Blanco expone en la deconstrucción de su decálogo: la conversión. A través de la transformación que la estrategia discursiva autoficcional impone, se yuxtaponen la metalepsis y la autoficción, siendo la primera un paso obligado para la realización de la segunda. En la diégesis de *Ostia* se cuenta la representación de la vida de los hermanos como pasado-presente, puesto que la metalepsis se convierte en autoficción. El pasado-presente se muestra en la narración de hechos ocurridos en el pasado, como si estuvieran sucediendo en el instante en que se narra. Hay tres procesos de conversión que se describen en el decálogo: de la realidad a la ficción, del autor al personaje y de la narración al espectador.

A partir de una evocación del pasado al presente, las historias contadas por Roxana y Sergio muestran cómo el autor y su personaje suplen el cuerpo del narrador/director. El hermano propone el pacto de mentira en el efecto estético de transmitir al espectador una certidumbre referente a los sucesos narrados, cuando la metalepsis expone la escritura de la obra.

Ahora bien, este pacto sucede entre Sergio Blanco autor y el espectador de la pieza, justo cuando ocurre una de las conversiones: del autor al personaje. Luego de que por medio de la metalepsis el espectador conoce la escritura de la diégesis por El hermano, se crea un vínculo confesional con el público. Si bien hay una credulidad de la historia escrita –y leída por los hermanos en la escena–, hay también un efecto estético a partir de la convención teatral que incluye al espectador como copartícipe de una historia que sabe es el “movimiento de apertura a ese otro que no soy yo” (Blanco 25).

Cuando el autor muestra la fragilidad de su enunciación, las historias que se comparan son redimensionadas a partir de la contradicción que el pacto de mentira impone. La metalepsis se expresa en *Ostia*, desde el primer momento, cuando los hermanos trazan la estrategia discursiva que configura la puesta. Para que suceda el pacto de mentira, la metalepsis debe suscitar en el espectador una pertenencia a la experiencia escénica como

algo único. De tal modo, la metalepsis funciona como un recurso expresivo verbal y presentacional, ya que el texto es leído, no representado escénicamente.

De acuerdo con la particularidad de que esta obra esté pensada para ser leída por los hermanos Blanco, siendo uno de ellos el autor, se facilita la fluidez del pacto de mentira cuando en el primero de los diálogos deciden el tiempo en que ocurre la pieza, su estructura y relación del autor no-actor con la familiarización del nuevo rol:

EL HERMANO. ¿Empezamos?

LA HERMANA. Empezamos.

EL HERMANO. Son veinte escenas.

LA HERMANA. ¿Qué hora es?

EL HERMANO. La hora de empezar.

LA HERMANA. Bien. Podría ser ayer.

EL HERMANO. Es ayer.

LA HERMANA. Sin embargo, es hoy.

EL HERMANO. También es hoy.

LA HERMANA. ¿Qué pasa?

EL HERMANO. Es extraño.

LA HERMANA. ¿Qué cosa?

EL HERMANO. Esta sensación de saber que ellos están ahí. Esperando. Esperándonos.

LA HERMANA. Es una cuestión de costumbre.

EL HERMANO. Es posible. De todos modos es extraño. No sé. Todo esto me resulta extraño.

LA HERMANA. Es extraño, sí (Blanco 44).

La metalepsis enunciativa presenta las claves para entender la autoficción, puesto que Roxana es actriz en la vida real y Sergio no. De ahí que la metalepsis no sólo está presente como tránsito de una voz a otra, sino entre las diégesis de la pieza. La metalepsis es autoficción, ya que muestra la “confluencia entre lo que es real y lo que no lo es” (Blanco 22), desde la voz enunciativa de los personajes. Esta capacidad de pactar, a través de la convención teatral, sucede utilizando la retórica de la memoria como plataforma narrativa.

Es importante reconocer por qué la metalepsis en la obra es autoficción, ya que nos permite discernir entre las voces del relato, y sólo entonces cobra vida el efecto de la confesión en el espectador. Cuando identificamos la presencia de la retórica de la memoria, los personajes adquieren una individualidad a partir del pasado-presente, a raíz de la lectura del concepto de Julia Musitano. Su definición en el ensayo *La autoficción: una aproximación teórica. Entre retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos*, versa:

La retórica de la memoria [...] es la que se encarga de transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia. La memoria permite que el relato de una vida se transforme en un encadenamiento verosímil de momentos verdaderos, presenta la temporalidad como una sucesión constructiva que se conecta con los procesos de autofiguración (Musitano 114-115).

En la construcción del discurso autoficcional, la retórica de la memoria posibilita una coincidencia entre la realidad y la ficción. Hacia la primera escena de *Ostia*, los hermanos muestran en el diálogo sus profesiones, de ahí que La hermana le diga a Sergio Blanco “Es cuestión de costumbre”, cuando éste reconoce su incomodidad al sentirse observado. La retórica de la memoria permite que Roxana Blanco recuerde sus inicios en la escena y brinde a su hermano el consuelo como parte de una metalepsis discursiva.

A medida que el texto avanza, las historias de los personajes van formando el perfil de cada uno. A partir de la narración de los hermanos, el texto explora las personalidades de los protagonistas, con el objeto de relatarnos la construcción de su historia particular. La retórica de la memoria funciona como un mecanismo de potencia narrativa, y a la vez, condiciona el pacto de mentira hacia un reflejo confesional entre los hermanos y el público.

Una de las historias que permiten una identificación del público con los protagonistas es la referida al cine y a la lista de películas compartidas entre los dos hermanos. Hay en la construcción de la diégesis un diálogo constante sobre las experiencias en el audiovisual, de tal modo que su memoria se yuxtapone a las diégesis de algunas películas como *La laguna azul* (Randal Kleiser, E.U., 1980). En el desencuentro de los recuerdos entre uno y otro hermano al comienzo de la obra, cuando narran la historia del cadáver en la playa en su niñez, queda evidente el pacto de mentira, la confabulación por construir una historia dramática que no es real ni pretende serlo; por ello, expone sus costuras en el recuerdo diferente de cada personaje sobre el mismo hecho pretérito.

En la yuxtaposición de las diégesis de las películas y las de la obra podemos identificar una relación entre los conceptos de retórica de la memoria y la memoria prostética. Esta última fue propuesta por Alison Landsberg como reflexión devenida del uso de las intertextualidades lingüísticas en el medio escénico. Para Blanco, la referencia a los productos culturales que lo han formado como creador tiene una presencia obligada en sus autoficciones, de ahí que podamos aplicar el concepto de Landsberg a sus piezas.

Esta nueva forma de memoria, que llamo memoria prostética, emerge de la interfaz entre una persona y una narración histórica sobre el pasado, en un sitio experimental como una sala de cine o un museo. En este momento de contacto, se produce

una experiencia a través de la cual la persona se sutura a sí misma en una historia más amplia (2).³

La memoria prostética es el resultado de una enunciación metaléptica que se convierte en autoficción cuando ocurre el (des)encuentro a partir de las versiones del recuerdo de los hermanos. A la diégesis se le incorporan narraciones adyacentes que implican la evocación de la memoria de la infancia, o de la adultez, con tal de apoyar la verosimilitud de la historia. La memoria prostética ocurre también cuando las narraciones que forman la diégesis reproducen lo ocurrido en una película, como la historia del cadáver en la playa cuando los hermanos eran pequeños.

En otro fragmento de *Ostia*, los hermanos presentan la retórica de la memoria como espacio de reflexión del pasado, y a la vez surge la memoria prostética como colofón de esta narración. La memoria prostética es incluida por Blanco en sus recursos retóricos porque le permite demostrar la traición que la autoficción trae consigo. La retórica de la memoria se expresa como memoria prostética en la obra, para causar en el espectador una conmoción emocional que direcciona la autoficción, otra vez, al terreno de la confesión.

EL HERMANO. No estás sola.

LA HERMANA. Sí. Estoy sola.

EL HERMANO. No es cierto.

LA HERMANA. Eso sí es cierto. Estaba sola. Estoy sola. Nuestra otra hermana está enferma.

EL HERMANO. Es verdad. Me había olvidado.

LA HERMANA. Tiene hepatitis y los médicos no nos dejan verla. La ponen en cuarentena. Nos puede contagiar. Por eso te digo que estoy sola. Durante todo el tiempo de la hepatitis bajaba la escalera de mármol sola. Iba a la parada sola. Me sentaba en el banco sola. Y esperaba el ómnibus sola. Ahora es de mañana temprano. Todavía es de noche. Hace frío. Estoy sentada en el banco de la parada. Enfrente hay un terreno baldío inmenso.

EL HERMANO. Como en las películas de De Sica (Blanco 52).

Al cruzarse los recuerdos de los hermanos sucede un efecto en el espectador que modifica la recepción del texto. Si bien es cierto que en el diseño escenográfico sólo se incluye

³ “This new form of memory, which I call prosthetic memory, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history”.

el cadáver cubierto por los periódicos, durante la puesta no se explicita quién es, dejando la sospecha en el terreno del *thriller* cinematográfico. Cuando ambas historias (la de cada hermano) se cruzan, surgen otras narraciones provocadas por el enfrentamiento de los relatos, a fin de hacer emerger la memoria prostética como sutura de las diégesis de las películas que han estado citando.

En el uso de la memoria prostética se escuda un mecanismo de narración que ha posibilitado el discurso del pasado a manera de historia dramática, un poco alejada de la realidad y cerca de la idealización. En el decálogo autoficcional, la elevación es la característica que refleja esta capacidad donde el personaje de Blanco es (auto)enaltecido, con el fin de enmendar su imagen. La retórica de la memoria que permite una narración del pasado con una estructura diegética existe en *Ostia* con el tamiz que aporta la memoria prostética. Las historias de la cinematografía compartidas –y enumeradas– en la puesta tienen como objetivo inducir la lectura de la vida de los hermanos en un paralelismo cinematográfico. Esta finalidad tiene en el cadáver del escenario su cierre semántico a modo de ilusión detectivesca, efecto que se une a la confesión que la diégesis principal construye en el espectador.

En la voz enunciativa de *El hermano* se puede identificar, además de la superposición metalepsis-autoficción-retórica de la memoria, una confluencia de los niveles de verosimilitud conceptualizados por Lauro Zavala como metodología para la realización del pacto de mentira, a manera de ironía de carácter. Así, el espectador tiene desde la primera escena el nivel de verosimilitud formal como parte de un marco interpretativo. Según Lauro Zavala en su texto *Para nombrar las formas de la ironía*, “todas las formas de ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones” (60). Las formas de la ironía narrativa permiten la determinación de los niveles de verosimilitud en la historia, que a su vez admiten el pacto de mentira como recurso retórico en la autoficción.

La retórica de la memoria narrada en *Ostia* pertenece a Sergio Blanco, aunque haya una dualidad de personajes en la enunciación. Por lo tanto, los niveles de verosimilitud median la interpretación de las historias, al ser entendidos como “las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y un referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la ‘apuesta’ irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito” (Zavala 68).

Es desde la convención de los niveles de verosimilitud que ocurre la ironía de carácter. En ella radica la lectura del pacto de mentira a manera de reflejo del autor en el personaje. Al decir de Zavala: “[...] la ironía de carácter consiste en la oposición entre lo que el personaje cree o dice ser, y lo que realmente es” (67). A partir de aquí podemos identificar el pacto de mentira, sólo si hay un pacto con el nivel de verosimilitud que el espectador ha construido por medio de la retórica de la memoria. A través del cruce de las memorias

de los hermanos emerge una ironía de carácter como expresión del pacto de mentira autoficcional. En la narración de los recuerdos como retórica de la memoria se construye la caracterización del personaje, y en esta proyección el público debe creer la versión que se le cuenta de los hechos, y el cadáver que nunca es revelado, representar simbólicamente los muchos cadáveres mencionados en la diégesis principal.

Sergio Blanco, hacia el final de la puesta, reproduce un diálogo que muestra las capas que el pacto de mentira construye a través de la ironía de carácter.

LA HERMANA. Hace tiempo que no estamos tranquilos. Los dos solos. ¿Estás escribiendo?
EL HERMANO. Sí. Un nuevo texto. Es este que tengo acá.
LA HERMANA. Me imaginé. ¿Cómo se llama?
EL HERMANO. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿*Ostia*?
EL HERMANO. Sí. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿Cómo la ciudad?
EL HERMANO. Sí. Como la ciudad.
LA HERMANA. Nunca estuve.
EL HERMANO. Ya sé. Está cerca de acá. A treinta kilómetros.
LA HERMANA. ¿Y la obra pasa toda ahí?
EL HERMANO. Sí y no.
LA HERMANA. ¿Y de qué habla?
EL HERMANO. De nosotros dos. De algunos momentos de nuestra historia.
LA HERMANA. ¿Qué historia?
EL HERMANO. La nuestra. ¿Te molesta?
LA HERMANA. No. Bueno... No sé. No. ¿Por qué me molestaría?
EL HERMANO. ¿Qué sé yo?
LA HERMANA. ¿Y por qué en *Ostia*?
EL HERMANO. No lo sé. Me gusta el nombre. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿Y hay muchos personajes?
EL HERMANO. Sólo nosotros dos.
LA HERMANA. ¿Con nuestros nombres?
EL HERMANO. No lo sé. Eso no importa (Blanco 76).

En el cruce de las narraciones de los hermanos, la retórica de la memoria produce un vínculo con el espectador como recurso del dispositivo escénico. *Ostia* presenta una estructura que cierra su narración de manera circular. Con esta propuesta se realiza un *statement* que refiere a la vida compartida por los hermanos lectores, que refiere a los ciclos compar-

tidos en el pasado y a los que vendrán. La pieza ofrece una lectura que puede entenderse desde las enunciaciones de los hermanos como una autoficción, pasando antes por la metalepsis de la narración del hermano del proceso de escritura, y a su vez contando ambos sus versiones del pasado que pueden coincidir o no. La estructura elíptica de la pieza crea un efecto de incertidumbre en el espectador a medida que las discusiones de los hermanos van exhibiendo el pacto de mentira. Sin embargo, la retórica de la memoria posibilita el efecto confesional en el espectador, que descubre los niveles de verosimilitud en los que la diégesis contada asume el riesgo de exponerse ante una confesión ilusoria.

Las implicaciones entre el relato de El hermano, la retórica de la memoria y la memoria prostética tienen el fin de concretar el pacto de mentira con el espectador. Justo a través de la convención teatral que es el pacto de mentira autoficcional, puede *Ostia* realizar todas las confesiones personales sin que sean descubiertas. La conversión de la metalepsis en autoficción permite saber que vemos una historia con varios círculos concéntricos, y cada uno de ellos corresponde a la memoria de los hermanos Blanco, aunque esta conversión sólo coincida por el pacto de verosimilitud.

A manera de conclusión, podemos decir que la metalepsis se relaciona con las narraciones autobiográficas de la retórica de la memoria según su diálogo autor-diégesis. De esta relación sucede el efecto estético en el espectador: la confesión. Cuando El hermano narra la escritura de la pieza, el espectador percibe una construcción ilusoria de confesión del autor, provocando en el público la fetichización del artista que se muestra vulnerable al otro.

A partir de las estrategias discursivas del texto, la metalepsis puede fracturar su nivel de verosimilitud con el fin de convertirse en autoficción. Para Blanco, esta capacidad de transmutación de la metalepsis es lo que la vincula de manera estilística y estructural al género autoficcional. Otro de los efectos estéticos en el espectador se da a partir de la lectura de la pieza por los hermanos sin representar los hechos narrados, provocando una certidumbre, una comunión con el escucha, haciéndolo partícipe de su memoria reconstruida sin “espectacularización”, más bien desde la horizontalidad. Cuando Genette se refiere a la metalepsis autoral, boceta de un modo preciso las posibilidades irrefutables de que la metalepsis pueda ser autoficción:

[...] considero razonable destinar de ahora en más el término metalepsis a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación (Genette 15).

La metalepsis se convierte en autoficción, ya que hay un pacto de mentira que dicta el nivel de verosimilitud a seguir. En este giro de la retórica de la memoria, y las diégesis yuxtapues-

tas, emerge el efecto detectivesco en el espectador que sigue a pie juntillas la narración de Blanco, y espera encontrar por sí mismo las huellas de una vida real detrás de las historias compartidas por los hermanos.

Tomando como referencia la función confesional del decálogo de Blanco, podemos analizar otras de sus autoficciones con el fin de encontrar (auto)citas entre los textos a manera de genealogía autobiográfica. En el ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*, el dramaturgo expone que él se va construyendo en cada una de sus obras, y al mismo tiempo, filtrando los detalles de su vida de los que precisa liberarse. De igual manera, en varias entrevistas ha referido que para comprender una obra autoficcional no es imprescindible descubrir las costuras reales en el pacto de mentira.

La metalepsis está presente en varias de las autoficciones del autor, así que debiera realizarse un estudio monográfico de su estrategia discursiva para demostrar esta metodología de escritura. No son tantos los estudios que se han dedicado a investigar la obra del dramaturgo, como los que se esperarían de uno de los autores de teatro más representados en la actualidad. Quizás, si se dedicaran otros estudios a su escritura, pudiéramos perfeccionar su decálogo y comprender algunas de las particularidades de un género que tiene en Uruguay uno de sus autores genésicos en el teatro.

Fuentes consultadas

- Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.
- Blanco, Sergio. "Ostia". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, núm. 177, 2015, pp. 42-77.
- Genette, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Traducido por Luciano Padilla López, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Musitano, Julia. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta Literaria*, núm. 52, 2016, pp. 103-123, https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n52/art_06.pdf, consultado el 26 de mayo de 2021.
- Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de ironía". *Discurso*, núm. 13, 1992, pp. 59-83, http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf, consultado el 26 de mayo de 2021.