

Carles Batlle i Jordà, Sergio Blanco

«Ser y no ser al mismo tiempo.» Una conversa amb Sergio Blanco

Pausa 41 (2019)

En aquesta trobada amb alumnes de l'Institut del Teatre conduïda per Carles Batlle, el dramaturg i director uruguaià Sergio Blanco desenvolupa un concepte central en la seva escriptura: l'*autoficció*. Analitzant el que significa endinsar-se en aquest gènere, Blanco ens condueix a través dels seus processos creatius per explicar-nos la seva manera d'entendre l'escriptura i el teatre.

Aprofitant les estrenes de *Kassandra* i *Tebas Land* i la reposició de *Cartografia de una desaparición*, totes tres al Teatre Nacional de Catalunya, l'Institut del Teatre va convidar el seu autor, el dramaturg uruguaià Sergio Blanco, a mantenir una conversa oberta amb el públic conduïda per Carles Batlle. Aquesta és la transcripció d'aquesta trobada, que va tenir lloc a l'Espai Scanner de l'Institut del Teatre el passat 12 de novembre de 2018.

Carles Batlle. Sergio Blanco és un dramaturg i director uruguaià establert des de fa uns anys a París, amb una gran quantitat de premis: el Premio Nacional de Dramaturgia de Uruguay, el Premio de Dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, el Premio del Fondo Nacional de Teatro, el Premio Florencio al Mejor Dramaturgo, el Premio Internacional Casa de las Américas i el Premi Theatre Awards al Millor Text de Grècia. Però, potser el premi més important —no sé si el més important, però, en tot cas, a Europa, el més representatiu— arran de la peça *Tebas Land*, és l'Award Off West End de Londres. De les seves obres, n'hem vist una petita mostra aquests dies i també la temporada passada al Teatre Nacional. Altres obres seves són: *Ostia*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf*, *Cuando pases sobre mi tumba, 45'* o *Kiev*. Un gran nombre d'aquestes obres s'han traduït a diverses llengües i s'han estrenat a diversos països. Per tant, és tot un honor tenir entre nosaltres el segon dramaturg uruguaià en aquestes tandes de xerrades que anem fent des de ja fa un parell d'anys. En una altra ocasió va venir una persona que coneixes molt bé, Gabriel Calderón, i ens va parlar de Sergio Blanco com un «maestro». Dit això, anem a començar la xerrada. Quizá el concepto más conocido y más debatido acerca de Sergio Blanco es el concepto de *autoficción*. Todos habéis oído hablar de ello. En julio de este mismo año, dictaste un curso en la Sala Beckett que se llamaba *La autoficción: Decirse en escena*.

Me parece que estaría bien empezar a partir de las preguntas que te planteabas en el curso. Decías, por ejemplo, que la *autoficción* tenía que ver con las posibilidades poéticas que se activan cuando un yo decide enunciarse a sí mismo, haciendo de su vivido su soporte principal de intervención y creación a la hora de proponer distintas formas de nombrarse y representarse. Y, entonces, preguntabas: «¿Es posible *autorrepresentarse* en escena a uno mismo?», «¿Es posible decirse en escena a uno mismo cuando nuestro pacto teatral nos obliga antropológicamente —es decir, ética y estéticamente— a no ser nosotros mismos?»

Sergio Blanco. Bueno, caí en mi trampa porque son preguntas que me hago yo y que voy a intentar responder. O juntos vamos a tratar de pensar sobre estas preguntas. Yo, antes que nada, quiero agradecer la invitación a la dirección. Agradecerte a ti. Decirte que estoy muy contento de estar aquí. Disculparme de no hablar el catalán: lo escucho, lo entiendo. Cada vez más. Me pone muy alegre. En una comida, hace unos días, eran cuatro catalanes y yo, y estaban hablando en español. Y, de pronto dije: «Bueno, un momento, un momento. Este, son cuatro contra uno. Vamos a hablar en catalán y yo haré el esfuerzo de entender». Y lo entendía. Solo en dos o tres momentos tuve que interrumpir. Entonces, quiero disculparme por no hablar esta lengua magnífica que es el catalán. Pero si alguien quiere preguntar en catalán, me va a dar mucho placer y lo entenderé. Recién e inmediatamente entramos en el tema, pero tampoco quiero pasar por alto un pensamiento que tenía cuando venía esta mañana. En el coche que me traía, venía mirando las fachadas de Barcelona. Barcelona es una ciudad que le da la espalda al mar, increíblemente. Eso me impactó de Barcelona. No es una ciudad que mire a mar. En eso es muy extraña. Es como Tel Aviv. Son ciudades que le dan la espalda al Mediterráneo. Pero tiene esas fachadas extraordinarias. Y como estábamos en un atasco me dedicaba a mirarlas. Y al poco fui viendo que la mayoría tienen fechas arriba. Y yo me decía: ¡Qué mundo, la Cataluña de fin de siglo XIX y principio del XX que estaba orgullosa de su época! Es muy raro. No se suele ver en los edificios. Nunca había visto urbanísticamente —de pronto que alguien me corrija si estoy errado— que una ciudad tenga tantas fechas arriba de las fachadas. Y me hacía esa pregunta que me parece interesante también compartirla con ustedes, dado el momento que están viviendo: Qué orgullosa que estaba la Cataluña de ese entonces, ¿no?, que imprimía la fecha, que decía: «Esta es la época que estamos viviendo». Se ve mucho 1892, '98, 1913... Es decir el Modernismo. Y, claro, yo venía con el último correo que tuvimos en la mente, en el que Carles me decía una cosa muy bonita... Me decía: «Bueno, vamos a hablar del teatro, de la escritura dramática y, si quieres, del mundo». Y es que yo estoy formado por los jesuitas y tengo un rigor y una disciplina insoportables. Tengo esa impronta jesuita. Y, consecuentemente, venía con la idea de que íbamos a hablar y de que vamos a hablar de —me gustaba esa progresión, además— la palabra dramática, el teatro y el mundo. Y dije: «Bueno, empezando por el mundo —y creo que una de las primeras cosas que nos lleva a escribir o a dirigir es el contacto y el vínculo epidérmico que tenemos con ese mundo— sería interesante». Ahora yo voy a contestar y voy a entrar con esta pregunta... o podemos terminar con esa, para ir del mundo al teatro y a la palabra. Y después hablar de *autoficción*, que, finalmente, es más secundario porque en el fondo no es más que una forma de mezclar el mundo, el teatro y la estructura dramática. Pero, ¡qué afortunado que es el catalán, viviendo lo que está viviendo en este momento! Porque yo pienso que las dramaturgias, el teatro y el arte florecen en la

disputa, en el desgarró, en el conflicto, en el malestar, en la reivindicación o en la pelea. En períodos de estabilidad las artes han tendido a disminuir. No estoy diciendo nada nuevo, es algo que aprendemos todos en el colegio. En cambio, en momentos de crisis es cuanto más sube. Y digo esto porque no es un momento de tanto beneficio, el fin del siglo XIX y el principio del XX, para Cataluña. Y, sin embargo, floreció uno de los movimientos más importantes en Europa como es el Modernismo que yo veía en esas fechas. En ese momento, pese a todo, el catalán decía: «Estamos viviendo esta época y estamos levantando esta ciudad que es Barcelona, pese a todo lo que estamos viviendo». Y yo creo que hoy en día es la dramaturgia la que, de alguna manera, tiene que levantar esta nueva Barcelona, esta nueva Cataluña en este momento que estamos viviendo. Tanto aquí como en el mundo entero, que es un momento muy duro. Quería compartir esta reflexión. Lo estoy diciendo quizá de forma un poco torpe y mal dicha y entreverada porque es una impresión que tuve hace unos cuarenta minutos y que todavía no pude elaborar de forma más seria y más académica, con máximas de claridad y de precisión.

Pero volvamos a tu pregunta. Sí, la pregunta sobre cómo representarse a uno mismo o si es posible representarse a uno mismo, para mí es un interrogante que se activó cuando yo empecé a investigar y a trabajar en este género de la *autoficción*, al cual entré sin saberlo. Entré sin saber que estaba haciendo *autoficción* hasta que un día alguien me dijo: «Esto que estás haciendo es *autoficción*». Vino alguien y nombró lo que yo estaba haciendo. Fue un teórico, un maestro, José Luís García Barrientos, que es un referente. Recién, Gabriel decía: «Sergio Banco es un maestro». No, yo no soy ningún maestro de Gabriel. Hemos banalizado la palabra «maestro». Y con esto no estoy desacreditando la palabra de Gabriel Calderón —que es un amigo, un hermano— pero la hemos banalizado, la palabra «maestro». Todo el mundo es maestro. Le llamamos maestro. Yo ahora vengo de una gira en Méjico, donde todo el mundo llama «maestro» a todo el mundo. Nos está pasando eso. Los maestros son los maestros y hay pocos, por suerte. Donde hay muchos maestros hay que desconfiar. José Luís García Barrientos es un maestro. Y creo que todo quien está aquí, que quiera leer o escribir o pretender entender lo que es la escritura dramática, no puede no conocer casi que de memoria su escritura, sus pensamientos, sus libros. Es un hombre, además, muy generoso y muy abierto. Él fue quien empezó a pensar mi teatro. El hacedor no piensa necesariamente lo que hace. Hace. Y, de pronto, viene otro y lo piensa, a uno. Y es alrededor de la academia también. La academia está para pensar el mundo. Los artistas lo creamos. Nosotros creamos el mundo, los académicos lo piensan. Y fue él quien me dijo: «Eso es *autoficción*». Y por ello yo empecé a investigar ese género al cual ya había entrado. Él dice una cosa muy bonita: «*Kassandra* abre la puerta a la *autoficción*. No es todavía una *autoficción* al cien por cien, pero abre la puerta. Y ya en el texto siguiente, que es *Tebas Land*, la *autoficción* se instala». Esto fue hace unos nueve o diez años. A partir de allí yo empecé —yo tengo una doble vida, ya que, además de ser director y dramaturgo, también soy académico, dirijo departamentos de investigación— académicamente a trabajar la *autoficción*. Lo hice complementando la creación de la *autoficción* y el pensamiento en torno a la *autoficción*, este género que está tanto en la narrativa y muy poco —o creemos que muy poco— en el teatro. Y la primera pregunta que empecé a hacer, junto con mi equipo de trabajo (tanto artístico, con mis diseñadores y actores, como académico, con mis equipos y mis departamentos), fue esa: «¿Es posible

representarse a uno mismo en un dispositivo donde supuestamente uno está destinado a ser otro?» Y pensando y trabajando aparecieron las primeras fórmulas para mí de la *autoficción*, que están muy ligadas a eso que tú me decís. Y es que, ante la pregunta hamletiana o la duda —no es una pregunta, es una duda, que no es lo mismo— del ser o no ser, la *autoficción* responde: «Ser y no ser al mismo tiempo». Y, de pronto, sentí que le podía dar una respuesta a Hamlet. Y eso me llenó. Me dio una gran paz y una gran felicidad. Que le podía decir a Hamlet: «Mirá, no sé si es ser o no ser, pero la alternativa también puede ser: ser y no ser». Y la *autoficción* de alguna manera, por medio de esta pregunta de «¿Es posible representarse a uno mismo cuando en este espacio escénico estamos destinados a ser otros?», responde: «Sí, porque uno puede ser y no ser al mismo tiempo». La *autoficción* en ese sentido es enemiga de la autobiografía. Es lo opuesto de la autobiografía. Y el límite tiene que estar bien claro, bien determinado. Hay una frontera clara y nítida entre la autobiografía y la *autoficción*. A mí me encantan las fronteras. Yo las defiendo. Yo crecí en una generación en donde cantábamos un texto —que a mi entender es aterrador— de John Lennon que decía: «Imagina el mundo sin fronteras, imagina...» Bueno, así todo el mundo, ¿no? Pues crecí en esa generación con ese discurso a mi entender absolutamente *fascistoide*. Y a mí me aterraba eso de pequeño. Cuando oía de todos mis colegas «Imagina. Imagina el mundo sin fronteras... Y todos hermanos...» No, no, no. Y peso mis palabras en el lugar donde lo estoy diciendo. Sí, las fronteras tienen que existir. Porque las fronteras no solamente separan sino que acercan. No hay nada que me aleje más del otro que la desaparición de la frontera. Cuando hay una frontera me acerca al otro. «Sí. Estamos aquí. Está esta frontera. Tú estás allí, yo estoy aquí y esta frontera nos une. Y nos hermana. Pero somos dos pieles». Pues entre la *autoficción* y la autobiografía tiene que existir esa frontera clara. La autobiografía es un género donde uno se cuenta a si mismo por medio de lo que un gran teórico francés que estudió mucho el género de la autobiografía, Philippe Lejeune, llama el pacto de verdad. Es decir, toda persona que escribe una autobiografía o que entra en un emprendimiento autobiográfico tiene un pacto de verdad con el lector. Todo lo que va a contar tiene que ser verdadero. Yo le respondo —denoten que a mí me gusta mucho responderle a Hamlet, ahora a Philippe Lejeune, que es soberbio, que es otro gran maestro— a ese pacto de verdad que establece como condición *sine qua non* Lejeune en la autobiografía, con otro para la *autoficción*. Yo digo que en la *autoficción* tiene que haber un pacto de mentira. Es decir, la base de la *autoficción* es que yo voy a pactar mentirte. Es un mecanismo muy *brossiano* —para citar un referente catalán— pero también es un parámetro muy *borgiano*. Me gusta esta cuestión de *brossiano* y *borgiano*. Para buscar a alguien de mi lado, del Uruguay. Borges era argentino pero de madre uruguaya y él insistía mucho en eso, en decir: «Tengo mi mitad argentina y mi mitad uruguaya». Y Borges y Brossa tiene eso de la mentira permanentemente. Borges decía: «El teatro es alguien que juega a ser otro ante un grupo de personas que juegan a tomarlo por ese otro». Es decir: Todos jugamos en un pacto de mentira: «Estoy mintiéndote y tú sabes que yo te estoy mintiendo y vas a jugar a creer en esa mentira». La *autoficción* es el arte de mentir la verdad. Entonces, ¿es posible representarse a sí mismo? Sí, es posible, pero siendo fiel a este principio del pacto de mentira. Por eso yo insisto mucho, cuando la gente me dice «¡ah, qué brutal, en la obra, cuando tú decís que...!», en: «No, no, no. No soy yo. Es la representación de mí. Que no es lo mismo». En la *autoficción* yo trabajo a partir

de mí mismo, trabajo a partir de mis vividos. Doy datos específicos porque es un mandato. No voy a entrar a hacer una clase magistral, pero la *autoficción* tiene principios técnicos que la definen como tal y eso significa que si aplicamos estos principios *Kassandra* no es una *autoficción* pero *Tebas Land*, sí. Y dentro de esos principios o esas reglas una es que se tiene que reconocer claramente, con datos precisos, la identidad o las identidades —si uno quiere— del autor. O del escritor. O del relator. O del dramaturgo, en el caso del teatro. Es decir, que uno parte de hechos reales —uno puede nombrar al personaje con su propio nombre, uno va a dar datos que la gente reconozca...—, pero los va a empezar a travestir. Los va a empezar a poetizar. Los va a empezar a bañar en los mecanismos de la metáfora, para decirlo de alguna manera. Es decir, los va a empezar a alterar. Entonces, la *autoficción* —a diferencia de la autobiografía que tiene que tener un pacto de verdad y que tiene que ser fiel al documento— es por excelencia el lugar donde uno es infiel. Donde uno no es fiel al documento. Donde uno va a alterar, donde uno va a cambiar, donde uno va a travestir. Y eso es muy interesante. Es algo que está muy condenado: la traición, la infidelidad. Y la *autoficción* la autoriza, la necesita, la reivindica. Y eso que está tan penalizado en la autobiografía —porque si se descubre en una autobiografía que hay algo que es mentira, que no es verdad, inmediatamente esa pierde su estatus y pierde su valor literario—, en la *autoficción* la potencializa. Y cuanto más traviste, cuanto más miente una *autoficción*, más está triunfando. Y es muy lindo porque uno se es infiel a uno mismo con uno mismo. Y eso es muy interesante, ¿no? Serse desleal a uno mismo pero con uno mismo. Es decir, cometer un acto de adulterio pero con uno mismo. Yo me soy infiel a mí mismo, con mí mismo. En relación con esto, en este momento estoy iniciando un juicio contra mí mismo. Es verdad. Es una figura jurídica que no existe y es muy complejo. Estamos trabajando con todo un equipo de juristas y un abogado uruguayo que lo va a llevar adelante. Yo me estoy haciendo un juicio a mí mismo. Pero si me constituyo como parte denunciante, también tendré que defenderme. Con personas que van a ser convocadas. Porque me enjuicio a mí. Yo, Sergio Blanco, enjuicio a Sergio Blanco de haber tomado datos de mi vida privada y llevarlos a puesto en la *autoficción*. Es un juicio que me va a llevar mucho tiempo. Con un mínimo de dos años de condena de prisión. Pero con prórroga. El abogado —que está en sano juicio— pide veinte mil euros de multa por cada texto. Y eso que yo estoy haciendo es una forma de replantearse la justicia de hoy en día: ¿Qué es la ley? ¿Qué es uno mismo? Esto se inscribe en esta pregunta tuya: ¿Uno puede representarse a uno mismo? Mi pregunta es: ¿Uno puede enjuiciarse a sí mismo? Y se inscribe en este mecanismo de: «Me fui infiel a mí mismo conmigo mismo». Pues eso es muy importante en la *autoficción*.

C. B. Una pregunta que me surge a partir de ahí es: ¿Todo eso para qué? Por ejemplo, ha habido, durante unos años, un acercamiento a esas poéticas de lo real —quizá después del inicio del siglo XXI, con la caída de las torres, con esa irrupción de la evidencia del simulacro postmoderno— porque había una necesidad de autenticidad y la gente buscaba ponerse a sí misma en escena, pero precisamente evitando la mentira. Ha habido una necesidad de decir: «Yo estoy aquí y me pongo aquí con mi padre y hablamos con mi padre y estamos hablando algo real». Es cierto que siempre hay una mentira, pero, de hecho, había un intento de buscar algo que fuera auténtico. Y, claro, yo entiendo que lo que tú nos propones es al revés: regresar a la ficción para

comprendernos a nosotros mismos. Es decir, la *autoficción* como una apuesta por la ficción. No por lo real.

S. B. Absolutamente.

C. B. Y eso es algo que distintas personas que han pasado por aquí han reivindicado. Tuvimos el año pasado una conversación con Roland Schimmelpfennig y también hizo una defensa apasionada de la ficción ante las poéticas de lo real. ¿Cómo lo ves, esto?

S. B. Yo insisto mucho siempre en que en la *autoficción* está la autorreferencia a uno mismo, es decir, a lo real o a lo auténtico —como decías tú—, pero está también la palabra «ficción». Que la cierra, además. Y que tiene un peso muy grande. A mí lo real no me interesa lo más mínimo, la autenticidad es algo que me fastidia, y la verdad es algo en lo que no creo. Por algo estoy acá, si no hubiese estudiado odontología o ingeniería o zapatería o... otra cosa. O marketing. A mí no me interesa que dos y dos sean cuatro. A mí me interesa que dos y dos sean seis. Y eso solo me lo permite el mundo de la ficción. Entonces, yo creo que todos esos movimientos que están —lo explicaste muy bien— muy vinculados a la «postpostmodernidad», a la caída de las torres, a la caída de los grandes discursos hegemónicos, a la irrupción de lo real que de pronto entra en escena fueron muy interesantes pero se desgastaron. Porque hay un retorno. Porque hay algo de la ficción que es que la ficción siempre llama a la ficción. En el arte hay un ADN de la ficción que es imprescindible. Para mí en eso la *autoficción* se separa del biodrama o del teatro documento. No importa tanto lo real. Yo voy a partir, voy a jugar con esas cartas pero para desprenderme. Yo me adhiero con esto que decía Roland. Hablo por mí, pero son temas sobre los cuales siempre conversamos mucho y discutimos mucho. Sobre esa adhesión a la ficción. Sí, la mentira es necesaria. No podemos antropológicamente vivir solamente con la verdad. Es terrible, la verdad. Es insoportable, es aburrida y tediosa. Y si antropológicamente el ser humano tuvo el gesto de decir «Vamos a empezar a huir de la realidad», por algo es. Necesitamos saber que dos y dos son seis.

C. B. Hay un par de cosas que comentas en algunos escritos que me resultan interesantes. Hay en ti esta búsqueda —que a mí me recuerda al concepto de identidad narrativa de Paul Ricoeur— sobre cómo construir la propia identidad o construir la realidad o el mundo —pero sobre todo la propia identidad— en un relato que es lo que me da sentido. En relación con esto, puedo utilizar la *autoficción* para relatarme mezclando elementos verídicos, elementos reales, con elementos ficcionales porque yo me construyo y me reconozco en esa construcción. Entonces, yo creo que en la dramaturgia de los últimos años —tanto en la que se ampara en lo real como la que se ampara en lo ficcional— hay un interés de jugar al choque de perspectivas. Y creo que esto está en alguna dramaturgia tuya, como en *Ostia*, por ejemplo, donde los personajes no se ponen de acuerdo sobre lo que fue, sobre lo que son. ¿Cómo inscribes la ambigüedad, la perspectiva, la imposibilidad de llegar a algún tipo de acuerdo, cuando estamos construyendo a partir de la *autoficción*?

S. B. Esa es la paradoja de la *autoficción*, que uno se busca a sí mismo. Uno parte del mandato socrático «Conócete a ti mismo». Y para mí es aquí donde está el germen de la *autoficción*. En esa necesidad de querer conocernos a nosotros mismos. Somos parte de esa voluntad de construirse y reconstruirse, pero que va a fracasar

permanentemente. Porque ese otro que va a surgir en la *autoficción* es un «yo» ficcional. Pero fracasar en el sentido positivo. El fracaso para mí es muy importante. Me interesa mucho más el fracaso que el éxito. Beckett decía aquella frase de: «Ha fracasado, intenta de nuevo, fracasa mejor». Vuelve a fracasar, por favor. Basta mirar un partido de fútbol. No hay nada más hermoso que ver el cuadro que pierde. Mirás la salida de los que ganan —que es insoportable, aburrida, legitimada— y siempre hacen lo mismo. Mirás, en cambio, lo que son los jugadores yéndose cuando pierden y es maravilloso. A mí me gusta mucho cuando los jugadores se quitan las camisetas por razones obvias (porque es el momento en que más puedo ver los cuerpos hermosos de esos hombres que, además, estuvieron durante dos horas batallando). Pues mirás como se desnuda el que gana y mirás cómo se desnuda el que pierde, pero yo sé claramente a qué vestuario entraría si tuviera que elegir uno de los dos.

Públic. (*Riu.*)

S. B. Entonces yo reivindico el fracaso. Hay algo del fracaso permanentemente en la *autoficción*. Y eso es por algo que dice Ricoeur, de quién soy alumno —seguí mucho sus seminarios— respecto a que, por mucho que intentemos relatarnos, no existe el yo. Es algo que es imposible de aprehender. En los dos sentidos: Aprender y aprehender. Quizá queremos todo el tiempo aprender —no sé si en catalán existe también esta homofonía parcial...— Queremos aprender el yo, pero no lo podemos aprehender —con hache— nunca. Y en ese mecanismo está también la *autoficción* y creo que está muy vinculado a esto que citaba otro gran maestro, Ricoeur, en donde el yo no existe. Porque hay lo que él llama una multiplicidad de yoes. Él lo llama con una parábola muy bonita: «Somos muchos hogares al mismo tiempo». Paul Valéry dice algo más bello todavía, como todo poeta: «Tenemos muchos yoes. Algunos son más yo que otros yoes. Pero tenemos muchos yoes. Y estamos contruidos de muchos yoes». Y, de alguna manera, la *autoficción* juega con esto. Reconoce que no soy uno; soy muchos y todos a la vez. Y a mí me gusta y me atrae mucho esa idea. Para mí, fue muy liberadora la noción de que no somos una persona. Yo detesto la noción de la identidad. O del individuo. La palabra «individuo» a mí me resulta atroz. El individuo es algo que es indivisible. Y no, no: somos divisibles. Somos divisibles en mil pedazos. Somos un rompecabezas. Y somos un rompecabezas de piezas que no necesariamente encajan las unas en las otras. Entonces, en la *autoficción*, ese ser que son muchos y opuestos a veces, creo que es muy enriquecedor. La sociedad de consumo necesita que seamos uno. Porque es necesario. Cuanto mejor encasillás a una persona, mejor la escribís en un circuito o en una red de consumo. Entonces, ¿qué sos? ¿Cristiano o judío, creyente o no creyente, gay o heterosexual, del Barça o del Athletic, de izquierdas o de derechas? ¡No! Uno puede ser uno y muchas cosas a la vez. Y para mí eso es interesante. Ser muchos. Este estallido de yoes. Entonces uno busca ese relatarse que dice Ricoeur: «Solo en el relato me construyo y soy yo quien decide mi relato». No lo decide ninguna moda, no lo decide ninguna política, no lo decide ninguna institución ni religiosa, ni económica, ni clínica. Sino que yo construyo mi cuerpo, mi relato, pero sabiendo que esa construcción es casi imposible. O que son construcciones múltiples. Entonces, en la multiplicidad de yoes es en donde anida la *autoficción* y eso lleva, en *El bramido de Düsseldorf* —que es mi último texto y es donde más claro está, y que además se podrá ver ahora en Girona, en Temporada Alta y después en el Festival de Otoño de Madrid, a la construcción de uno de sus

principales personajes. Este personaje está en *Düsseldorf*, en donde está muriendo el padre, en donde está muriendo la ley, en donde está muriendo el que dictamina, en donde está muriendo el gestor, el que pone los límites.... El padre está muriendo y el hijo está en *Düsseldorf* —un personaje que allí se llama Señor Blanco— y no sabemos por qué está. No sabemos si el Señor Blanco está porque está escribiendo sobre Peter Kürten, que es un asesino en serie. No sabemos si está porque está trabajando para una productora pornográfica y está escribiendo guiones para la industria porno. O no sabemos si está porque en su camino de conversión al judaísmo se va a circuncidar a la sinagoga de *Düsseldorf*. Nunca sabemos por qué está. Y las tres posibilidades pueden funcionar. ¿Es posible? Sí, es posible. Además lo fue, en mi vida real. Estar dando cátedra en la Universidad de Oxford y estar escribiendo guiones porno en la industria porno. Es posible. Los yoes son muchos. Yo no soy acá lo que fui, ni lo que seré mañana, ni lo que voy a ser dentro de dos horas si nos sentamos a tomar un café, o lo que voy a ser al mediodía cuando almuerzo con Abel, y si esta noche, que tengo que estar en Murcia, tengo un encuentro amoroso y subo con alguien a la habitación del hotel, voy a ser otro. Uno habla distinto, se mueve distinto, se viste distinto, entona distinto.... Yo acá estoy trabajando con mi diafragma de forma muy distinta de cómo puedo estar trabajando con mi diafragma si como contigo, porque, entonces, me podré permitir los bostezos, me podré permitir aburrirme... Acá no me lo puedo permitir. Mi cuerpo está trabajando de forma distinta. El débito de palabras trabaja de forma distinta. Uno es muchos. Es eso lo que dice Ricoeur.

C. B. En esa tendencia actual, que yo creo que se puede detectar, de transitar desde unos años donde lo real era lo que imperaba hacia esa reivindicación de la ficción —sobre todo esa ficción que mezcla elementos de autenticidad y elementos de mentira— hay un juego, en distintas propuestas, con la ambigüedad. Es decir, vamos a hacer una dramaturgia en que el público dude —sea *autoficción* o sea otra cosa— si esto es verdad o es mentira. Ahora me acuerdo de un espectáculo que se vio en el Temporada Alta, en el festival, hace un par de años, de Milo Rau, que se llamaba *Compasión*, en que salían unas personas a hablar y aparentemente era un tipo de dramaturgia de testimonio, de alguien que cuenta su vida. Pero, a la segunda persona que salía, nos dábamos cuenta, cuando ya llevábamos cuarenta y cinco minutos de espectáculo, que era una actriz y que era mentira. Pero nos estaba poniendo en un sitio de ambigüedad. Hay aquí algún dramaturgo, como por ejemplo Joan Yago, que ha hecho algo parecido, hace poco, la temporada pasada, en el Teatre Lliure. O, textualmente, Jan Vilanova, también un autor de aquí. Esa dramaturgia de la ambigüedad, ¿cómo la has pensado o como la has trabajado? Por ejemplo, al principio de *Tebas Land*, yo creo que tú entiendes o que pretendes —al principio de la obra, me refiero—, que el público dude. Y, evidentemente, hay un momento que ya no duda. Pero primero piensa: «Este tipo que hay detrás de la reja es un prisionero real? ¿Esta persona que viene a verlo es Sergio Blanco?» Hay como una duda que se desvanece al cabo de un rato. Por ejemplo, yo he visto un par de montajes de la obra y me pareció que en la última propuesta se equivocaban en el momento en que el actor que interpretaba al parricida era alguien que salía de detrás del escenario y, cuando se apagaban las luces, entraba dentro. Evidentemente, ya no me creía que era alguien que estaba ahí con esa reja protegiéndonos de él, como anuncia el personaje cuando sale. Entonces, ¿hay una apuesta por la ambigüedad?

S. B. Sí. Sí y si vinculamos con la pregunta no anterior, sino con la anterior de la anterior, yo creo que, ante la entrada de la ficción en todo el siglo XIX y el siglo XX —¿radical, no, la ficción del teatro dramático y de la cuarta pared?— y la esquizofrenia de la ficción o lo que hablamos después de la postpostmodernidad donde aparece lo real, la alternativa que surge ahora, que me parece que es hermosa, es ni lo uno ni lo otro sino la ambigüedad. A mí me gusta mucho la ambigüedad. Me parece que es muy interesante. Por eso lo *trans* me interesa mucho. Y por eso *Kassandra*, también, de alguna manera es una *autoficción*. En el sentido de que el cuerpo de *Kassandra* es el cuerpo de alguien que se *autoficciona*. Parto de un relato verídico que es la Guerra de Troya, pero lo proyecto en mundos imposibles. Sin lugar a dudas, la ambigüedad es interesante y, sin lugar a dudas, la *autoficción* y muchas poéticas que están surgiendo hoy en día, por ejemplo Milo Rau, se inscriben en esa noción de lo ambiguo. De que no esté claro. De que el espectador se diga: «¿Pero qué es esto? ¿Esto es verdad, no es verdad?» Eso es muy interesante porque activa lo que yo llamo el erotismo de la expectación. ¿Qué es el erotismo? El erotismo es que me voy desvistiendo de a poco, pero hay una última prenda que uno nunca quiere que caiga. Porque se acaba. Por eso el erotismo es fascinante y uno puede estar horas mirando un striptease. Por oposición a la pornografía, que tiene que ser inmediato. La pornografía, en veinte minutos —que es el tiempo fisiológico en donde el hombre, el macho alfa, eyacula—, tiene que organizarse en guiones y en montajes. Entre diecisiete minutos y veinticinco minutos. El tiempo fisiológico en que la media de los hombres —la pornografía está hecha para los hombres y es la cúspide del sexismo y el machismo más atroz— eyacula. Tiene que medir un tiempo rápido. Por eso, el striptease no está. O no funciona. Y por eso el discurso erótico no puede ni siquiera rozar la pornografía. Es uno de los mandatos que uno tiene cuando empieza a escribir o está con los productores. «No. Esto es mucho erotismo, no. En veinte minutos la persona tiene que acabar». El erotismo es todo lo opuesto. Es estar horas, es hacer durar el juego. Brossa —volvamos a Brossa— decía eso del striptease, que él trabajó tanto. Con Christa Lemm. Esa fascinación por... Porque tú nunca quieres que esa última prenda caiga. Y en eso hay una cierta ambigüedad, ¿no? Quiero que la persona se desnude, pero no quiero que se quite la última prenda. Un día, caminando por Madrid, con el dramaturgo español Alberto Conejero, me llevó al Rastro y en un momento fuimos a un lugar donde los niños —por Puerta de Toledo es esto— cambian figuritas. Van los padres con los niños que cambian. «Yo te doy esta, tú me das esta...» Y yo dije: «Yo quiero ir a ver esto». «¡No!», me decía Alberto «Pero si el Rastro sigue por aquí. Eso son niños...» «No, pero vamos a verlo». Entonces yo le decía a Alberto: «Fíjate tú que ese erotismo del striptease está en el niño cuando colecciona el álbum de figuritas». «Quiero tenerlas todas, pero cuando las tenga todas se acaba el juego.» Yo decía: «Fíjate que interesante que el niño viene llevado por su padre». Y él me decía: «Pero tú ves erotismo por todas partes».

Públic. (*Riu.*)

S. B. Era muy erótico ver a esos padres con esos niños y el padre preocupado porque el niño terminara con ese juego. Porque los padres quieren y el niño quiere que le den la figurita que le falta, pero al mismo tiempo saben que se va a acabar el álbum y se va a terminar el juego. Entonces, ¿por qué hablo de esto? Porque el erotismo que hay

tanto en el niño, o en la niña —pero es algo más de niño me parece, ¿no? ¿O también las niñas también juntan figuritas?...

Públic. Sí, sí, sí...

S. B. ¿Sí? ¿También? Bueno, lo mismo. Ese juego, en la niña, en el niño, de las figuritas, o ese deseo por el striptease —de ver el cuerpo del hombre o de la mujer que se desnuda— están basados en la ambigüedad. Entonces, la ambigüedad activa una zona muy erógena, de mucha atracción, de mucha fascinación. Pues a mí, para el teatro, me gusta esta noción de la ambigüedad. Pero siempre estuvo en el teatro. El ateniense, por ejemplo, sabía que el interés era que esa loca que estaba gritando en escena era un efebo. Y esa ambigüedad se daba. Y la polis griega iba a eso. No se iba al teatro griego a querer cambiar el mundo, a la catarsis y a todo ese invento. Que es un invento de Aristóteles, que nunca vio una tragedia en su vida. Hay que olvidarse de todo eso... Eso es un invento literario. Incluso el propio Aristóteles dice: «La catarsis se da por medio de la lectura. No de la expectación». Todo esto no existe. El teatro griego es un dispositivo de iniciación en un rito en donde los jóvenes efebos, antes de ser hombres, pasaban una última prueba. La de ser otro. ¡Qué interesante! Ser lo opuesto. Tenían que ser otro. Entonces, esos efebos que habían aprendido a hablar en el ágora, esos efebos que tenían cuerpos perfectos que se preparaban para la guerra — que en general eran en el mes de mayo y junio en el Peloponeso—, antes, en el mes de abril, tenían que ser lo que no eran. Ser la loca, ser la matricida, ser la hechicera, ser la vidente. Es eso la tragedia. Ateniense, además. No es griega porque la tragedia solo está en Atenas. Es solamente eso la tragedia ateniense: un rito de iniciación de muchachos que tenían que ser lo opuesto. Y lo eran cuando pasaban por el acontecimiento trágico. La ciudad no iba a discutir al teatro. Para eso tenían el ágora. Iban a divertirse, se reían mucho.... Hay una vasija ahora, en la que están trabajando mucho, que es la única representación que tenemos del *theatron*. Allí aparece donde estaban sentados los espectadores, que más bien serían un público. Se está descubriendo que el público se movía, que gritaba, que arengaba... No sé. Hemos aprendido muy mal todo lo que se nos enseña como tragedia griega por el desastre que hicieron los alemanes, que se metieron en ese romanticismo. A tener su lectura de lo que era el mundo griego. Como que había que fundar los teatros nacionales y pedir plata al estado... Yo no le puedo decir al estado: «Dame plata para hacer algo que va a destrozarse la ciudad y que la va a revoltar y que la va a enloquecer», como decía Artaud. Sino que tengo que decir: «Dame plata para fundar identidad, para discutir de la ciudad, para que el espectador venga, salga mejor...» No, yo quiero que el espectador salga peor de como entró en ese espectáculo. Es decir, yo en eso soy muy *artaudiano*. El teatro tiene que sacar lo peor de nosotros mismos. Entonces, ese mecanismo de ambigüedad, que para mí es imprescindible y que es la base también en la *autoficción*, no es nada nuevo sino que ya está en el propio sistema de rito de iniciación de la tragedia ateniense, que es de donde venimos todos. Había que ver un efebo ateniense haciendo de loca, gritando desesperada y corriendo. La tragedia era una comedia, de alguna manera.

C. B. En algún lugar dices que el siglo XX era el siglo de la imagen y que el siglo XXI es el siglo de la mirada. ¿De qué estamos hablando? ¿Estamos hablando de la posición del espectador o estamos hablando también de la posición del autor y del intérprete? Hasta hace poco estábamos hablando de la ficción como un mecanismo de

autocomprensió, o para conocerse a uno mismo, pero tú también dices literalmente: «Trabajar con uno mismo para encontrar al otro». Ahí también está la mirada. O sea, hay dos tipos de mirada. ¿Cómo valoras la mirada en tu trabajo?

S. B. Para mí es un eje fundamental. Desde hace muchos años yo investigo el tema de la mirada. No del romanticismo en la mirada, sino trabajando con equipos de neurofisiólogos, de neurólogos, de oftalmólogos... Trabajando con militares en todo lo que es la fibra óptica y la captación visual de los sistemas satelitales... Trabajando en clínicas, trabajando en proyectos de investigación de la evolución del ojo fisiológicamente... Me interesa mucho. Por algo muy simple. Y es que «teatro», que es lo que da nombre a nuestro arte, no quiere decir otra cosa más que *theatron*, que, a su turno, quiere decir en griego —y eso lo sabemos todos— «mirador», «lugar de donde se mira». Por lo tanto yo, si pertenezco a un arte en donde me vienen a mirar, tengo que trabajar esa mirada y estudiar esa mirada. En el siglo XX y en el fin del siglo XIX, el teatro ha sido literario. Y, sí, es una obra de teatro un objeto literario. Por supuesto se escribe, se dicta, se lee, se compra, se lleva en un bolsillo y se pone en una biblioteca. Pero también tiene ese doble estatus híbrido en el que es, sobre todo, la base de la representación de algo. Entonces yo, si escribo para el teatro, tengo que saber qué está pasado con ese ojo. Yo muchas veces les digo a mis alumnos —sé que no va a gustar mucho, de pronto, esto acá, lo estoy diciendo delante de la dirección, además—, cuando tengo buenos alumnos que veo que tienen buena pluma: «Andáte. Andá a estudiar Filosofía y andá a estudiar Bellas Artes. Salí de acá. Andá al mundo de las ideas y andá a Bellas Artes, a estudiar el mundo de la mirada». Es muy importante para mí saber qué está pasando con la mirada. Primero porque tenemos lo que nos llama, lo que nos designa, nuestro cromosoma es «mirador», «lugar de donde se mira», pero, además, porque estamos en el siglo de la mirada. Que es lo que yo decía en esa entrevista: «El siglo XX fue el siglo de la imagen. Imagen y mirada no son lo mismo». El siglo XX fue el siglo de la imagen, fue el siglo del cine y en el cine no importa el tema de las miradas, importa el tema de la imagen. Son imágenes que se me proyectan en fracciones de segundo y que entran en mi ojo imponiéndose y activando zonas del cerebro de sometimiento. El cine fue una de las maquinarias que inventó el siglo XX, que fue un siglo de inventar maquinarias de destrucción. Kafka —que yo lo adoro, yo siempre digo que hubiera querido ser o Camus o Kafka o Rulfo— decía: «El cine es el uniforme del ojo». Por algo el cine siempre fascinó a los dictadores. Fascinó al Führer, Hitler, fascinó a Mussolini, a Franco, a Fidel Castro, a Maduro... Todos los dictadores siempre tuvieron fascinación por el cine. Porque es un sistema de sometimiento. Me apagan la luz y me proyectan imágenes en fracciones de segundo que llegan a tal velocidad que entran a una parte del córtex que lo somete y que lo apacigua. Que lo adormece, de alguna manera. Y que lo prepara a recibir todo lo que le voy a dar. ¿Qué horror, no? Hollywood. Hollywood es otra dictadura. Para mí el ultraliberalismo, el capitalismo, lo es. Pasolini decía: «No hay tanta diferencia entre matar a la gente en cámaras de gas o volverla idiota». Y Hollywood es una máquina de matar a la gente. Es decir, para mí, junto al estalinismo, el fascismo, el nazismo, está el capitalismo. Hollywood es una muestra clara de esa maquinaria de imponer y de matarte y de deshacerte. Eso se terminó, por suerte. Se terminó. Porque aparece, en el siglo XXI, la mirada, que es otra cosa. Estamos en un circuito de miradas permanentes. Miramos y somos mirados. No hay dispositivo que no tenga hoy en día una cámara. Estamos mirados permanentemente por los satélites, los

sistemas de micro cámaras fibroscópicas, endoscópicas, los sistemas GPS... Es decir, estamos inmersos en un gran panóptico, en un gran mundo de miradas. Es nuestro siglo: es el siglo del teatro. Y eso que pasó en el siglo XX —que por eso el cine está fracasando y está siendo un desastre en la industria; se está hundiendo, se está terminando, está muriendo, y la gente no sabe más qué hacer (los productores para llevar gente al cine entonces crean butacas de a dos y en París, hace dos años, crearon una sala donde los niños pueden jugar mientras están mirando la película)— ya no funciona más. Yo cuando cierran un cine y abren un parking me pongo feliz. Porque me parece interesante que una ciudad administre urbanísticamente la gestión de los vehículos y que termine con esos aparatos.

Públic. (*Riu.*)

S. B. Lo cual no quiere decir que no defienda las cinematecas. Porque en ese horror existieron poetas. Como Pasolini, como Bergman, como Scorsese, como Buñuel, como tantos más. Y las cinematecas tienen que estar como lugar de preservación de ese patrimonio extraordinario. Pero el cine como sistema es un horror. Mis sobrinos, por suerte, ya no quieren ir más al cine. No les interesa más y yo lo festejo. Entonces volvemos: en el siglo de la mirada, en ese panóptico en el que estamos, es nuestro momento. Es el momento. Es nuestro siglo. No esperemos multitudes. Nunca hubo multitudes al teatro y tienen que ser así. Mejor. Que las multitudes vayan a hacer otras cosas. Venía muy poca gente al teatro en Atenas. Y venía muy poca gente en la Latium. En el mundo latino venían poquitos. Venían cuarenta personas a ver a Séneca, pero iban millones a ver como en el Coliseo se comían vivos a los cristianos. Nosotros no somos el coliseo. Lo nuestro es poquito. Viene poquita gente. Y está bien que sea así. Hay un pensador francés, otro gran maestro, Antoine Vitez, que dice algo hermoso: «El teatro es elitista pero es para todos». Es importante crear las condiciones para que todos puedan tener acceso al teatro, sin lugar a dudas. ¡Pero que seamos poquitos y podamos degustar el teatro! Yo detesto las lentejas y nunca voy a comer un plato de lentejas. Si me dicen: «Yo detesto el teatro». ¡Vale, bien, perfecto! Yo detesto las lentejas. Pero hay que crear las condiciones para que todos puedan venir. Pero que seamos poquitos. Yo cuando veo esas salas —estos días que estaba en el Teatro Nacional de Catalunya y que recorría esas salas—, digo: «A mí esta sala me da miedo, esta sala grande». No están hechas para hacer teatro estas salas. Las pondría en otra época. Yo no puedo ver un actor de este tamaño.

Públic. (*Riu.*)

S. B. Quizá es una falta de respeto. Tienen que ser estos los espacios. Tienen que ser espacios de poquitos. Yo, en mis espectáculos, nunca dejo que haya más de doscientas cincuenta personas. Nunca. Digo no. «No, pero tenemos un teatro... Pero los derechos, la SGAE... ¡Pero, acá entran mil personas!» «¡No quiero mil personas! ¡No quiero!» Porque tenemos que ser poquitos. Es muy importante lo que tenemos que hablar. Tenemos que divertirnos y uno se divierte de a pocos, no de a muchos. Entonces, esos espacios, dejémoslos para el ballet, para la ópera, para esos vestigios fascistoides, ¿no? De esas históricas cantando esas óperas espantosas....

Públic. (*Riu.*)

S. B. ...De esas mujeres con unos corsés que no les dejaban respirar... El sistema de sometimiento del siglo XIX. A la mujer le metemos un corsé que no respire y le deshacemos los pies. Pero tienen que ser perfectas y que giren y que caigan, ¿no? Y cuando tienen un poquito de peso las ponemos a cantar, siempre locas, histéricas, maniáticas... ¡Un horror! La ópera y el ballet clásico son dos humillaciones a la mujer. Son dos sistemas falocráticos donde el hombre utiliza aparatos de ficción para deshacer a la mujer. Entonces, que vayan a esos espacios, que no tienen nada que ver con lo nuestro. Lo nuestro son los espacios de las Antígonas, de las Electras, de las Clitemnestras, de las Casandras. De las mujeres que vienen y se ponen al mismo lugar de un hombre. Y dicen: «A mí no me hables así». Como le dice Antígona a Creonte. A mí la ópera y el ballet y todas esas *mamarrachas* que vayan a esos lugares. ¡Mira cómo me pongo!

Públic. (*Riu.*)

Públic. En esta ficción, en esta *autoficción*, cuando estás intentando hacer *autoficción*, ¿qué importancia tiene hacerlo creíble, no real pero sí que sea creíble?

S. B. Fundamental. Fundamental es tu pregunta. Fundamental. Es lo que se llama la verosimilitud. Que es —al menos para mí— la base de todo el trabajo. En eso sí hay que leer a Aristóteles. Hay un Aristóteles que no hay que leer. El Aristóteles de la *Poética*. Aristóteles no sabía nada de tragedia. Cuando llegó a Atenas la tragedia ya estaba muerta. Es como si me mandaran a Andalucía a decir qué es el flamenco. Yo llego, no hay más flamenco, no veo ningún flamenco, pero escucho, leo un poco y decido lo que tiene que ser el flamenco. Y Aristóteles hizo eso. Es un complot de Macedonia. Lo mandan a Atenas para que pueda exportar de forma helénica ese sistema que crearon los atenienses que era la tragedia. Pero nunca vio tragedia. Sócrates sí vio. Platón, sí. Y por eso la condena. Yo prefiero la condena de Platón que dice «Esto es peligroso, hay que sacarlo de la ciudad», que Aristóteles momificando la tragedia. Entonces, hay un Aristóteles que no hay que leer, pero el Aristóteles de la *Física* —que a veces en los lugares de teatro se da menos, todo el mundo lee la *Poética* y no lee la *Física*, que si la pueden leer en griego, no dudés— sí. En esa *Física*, Aristóteles plantea ese tema. La verosimilitud es fundamental. Y yo en eso soy absolutamente aristotélico. Sí, claro que sí. Para mí es fundamental. Cuanto más mientas, más atendés la verosimilitud. Porque el espectador va a jugar con eso. Para que el espectador se pregunte «¿esto es verdad, esto es mentira?» la noción de la verdad tiene que estar. Es decir, la verosimilitud es el símil verdadero. Es lo que yo llamo, en términos poéticos, «nunca desatiendas la Verónica». ¿Qué es la Verónica? El *Vero Icono*. La Verónica. La primera fotografía en la historia de la humanidad. Va e imprime el sufrimiento de Cristo. Hay una cierta verosimilitud. No es Cristo, no es tal cual, están las huellas, pero hay una cierta verosimilitud. Hay algo de ese rostro que está allí y que es importante para mí. El *vero*, lo *vero*, lo *verdadero*. Tiene que estar. Entonces, sobre la verosimilitud, Aristóteles tiene páginas muy buenas y era muy inteligente en dar recetas muy claras —yo detesto las recetas, pero en determinadas edades son importantes— de cómo lograr esa verosimilitud. Para mí es muy importante. Es uno de los temas que más trabajo con mis estudiantes en mis talleres, y en mis cátedras. La verosimilitud. Hay que mentir. No importa si lo que hemos escrito es verdadero o falso, pero tiene que ser verosímil. No sé si soy claro. Tiene que ser verosímil.

Por suerte tengo colegas enfrente que me dicen: «No, no, no. No es así. No estoy para nada de acuerdo contigo. La verosimilitud no sirve para nada». Y lo interesante es eso. Es mi posición, ¿no? Yo, al menos, me preocupo mucho para que lo que hago sea verosímil y que funcione en el relato. Si es verdadero o es falso no importa, pero la mentira tiene que funcionar ahí, en ese momento. No importa si Sergio Blanco escribió o no escribió guiones porno, pero es importante que, en el momento que está afeitando a su padre que se está muriendo, se lo confiese. Y le diga: «Papá, estoy escribiendo guiones porno. Tengo vergüenza».

Públic. Y para buscar esa verosimilitud desde la ficción, ¿cuál sería para ti el buen camino para intentar explicar algo de lo cual no se tiene experiencia, sino que es un hecho ficcional?

S. B. Claro. ¿Cómo abordo un tema en el cual no tengo experiencia y, sin embargo, lo tengo que plantear? Eso es muy interesante porque en la *autoficción*, en esa cuestión de jugar a proyectarme en un imposible, puede pasar eso. Me proyecto en un imposible, pero si nunca entro en un estudio de películas porno, puede ser un desastre lo que escriba. Entonces, sin lugar a dudas, hay lo que yo llamo «los nutrientes». A veces uno los necesita. Yo quiero escribir sobre un tema en el cual no tengo experiencia. Hay dramaturgos que leen, que investigan, que van, que entrevistan... Yo escribí *Tebas Land* y nunca en mi vida había entrado en un centro penitenciario. Y lo logré. Tuve una capacidad de imaginar que me permitió llegar a una verosimilitud. En otros proyectos, en cambio, necesité la inmersión en ese mundo. En estos días, por ejemplo, estoy escribiendo una obra con un gorila —sobre mi relación con un gorila en una clínica veterinaria— y necesité entrar en el mundo de los gorilas. Necesité. Me daba cuenta de que iba a fracasar en verosimilitud porque no sabía mucho. Y, entonces, fui, pedí un permiso, pasé por entrevistas y estoy trabajando en el zoológico de París todos los martes con un gorila. Entonces yo voy, con un vidrio que nos separa, con un equipo de veterinarios, y después escribo en el escritorio del veterinario. Aquí tengo dos grandes amigos dramaturgos, Abel González y Josep Maria Miró, a quienes les mando las imágenes de los gorilas, de los gorilas trabajando conmigo... Porque necesité pasar por esta experiencia. El otro día, cuando puse la mano así, en el gorila, y él me puso la mano acá, me escribió seis páginas.

En cualquier caso, todo puede ser posible. Claro, uno puede escribir sobre lo que quiere, como quiere. No hay reglas ortográficas, sintácticas, gramaticales... No hay forma de escribir una obra. Es el mundo donde uno hace lo que tiene ganas y el mundo donde uno puede hablar de algo sin conocerlo, ¿no? Muchos de los dramaturgos que escribieron sobre la Guerra del Peloponeso nunca habían ido a la lucha. Y el único que fue y luchó y vino y escribió lo sancionó la ciudad. (*Riu.*) Fue demasiada su verosimilitud. Hay un lugar donde no tenés que saber. Shakespeare, y también está el poeta Leopardi, italiano, que nunca salieron de su pueblo. Y, Leopardi, es uno de los poetas mayores para mí. Y ustedes lo pueden leer en italiano, por la proximidad entre catalán y el italiano. Y nunca se movió de su aldea. Entonces, no es necesario ser un erudito en el tema sobre el que se va a escribir. Puedo no saber necesariamente. Puedo no saber y eso es muy lindo. Hay una parte de no conocimiento que es importante porque el discurso artístico es un discurso que miente, que falsifica, que exagera, que es hiperbólico, que es amanerado, que afirma mentiras... Y eso es interesante también. Porque no es una calcomanía de lo real, sino

que el arte es una representación. Y en esa representación tengo una distancia. Es el famoso cuadro de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Pinta una pipa y pone abajo: «Esto no es una pipa». Y, en el *vernissage*, cuando le dicen los críticos «¿cómo que no es una pipa?», él les responde muy simple. Dice: «Bueno, tomen y fumen. ¿No pueden? Bueno no es una pipa».

Públic. (*Riu.*)

S. B. Entonces, yo creo que uno puede hacer lo que quiera. Es un campo de libertad extrema. Es la única salida al encierro fascista del lenguaje. La lengua es fascismo. La lengua nos obliga a hablar. No hay nada más fascista que el lenguaje. Yo cuando hablo tengo que someterme a leyes lingüísticas. Mi aparato fonético está sometido a leyes lingüísticas. Es un encierro fascista, la lengua, el lenguaje. Y el fascismo no es impedir decir, el fascismo es obligarte a decir algo. Entonces, los seres humanos estamos sometidos a la lengua, la lengua nos habla... Estamos obligados a hablar. La única salida del encierro fascista del lenguaje es la literatura, donde puedo hacer lo que quiero, donde no hay leyes ortográficas, donde puedo cambiar las leyes semánticas, donde puedo sacar el complemento de objeto directo. Todo me está autorizado. Y los máximos exponentes, quienes llegan a la cúspide de esto, son los poetas —para mí es un imposible—, que son los que desarticulan absolutamente el lenguaje.

Públic. ¿Qué es determinante para qué la *autoficción* sea algo diferente? O sea: ¿Qué no han hecho los dramaturgos más que dividirse a ellos mismos generando estos personajes —esto que decías, que no somos individuos, somos divisibles— y generando esta ficción que puede ser ambigua sobre si es realmente su vida o no, pero que no dejan de ser diferentes yoes desde otro punto de vista? ¿Por qué la *autoficción* es diferente? ¿Qué lo determina?

S. B. Esa es una pregunta interesante que me exigiría casi que una clase. Voy a tratar de sintetizarlo. Como ya estamos entrando en términos más técnicos —por ejemplo en el Obrador dedicamos todo un día a ese tema—, diré que, justamente, lo que hace que una *autoficción* sea una *autoficción* es que, en ese mecanismo donde el yo se proyecta en mundos imposibles o posibles —yo digo *mundos imposibles* citando a Heidegger, pero pueden ser también mundos posibles, vamos a decir *mundos hipotéticos*—, tiene que haber un reconocimiento de determinados aspectos del autor. Yo les digo *los estigmas*, en un lenguaje más cristiano. Es decir, ¿por qué les llamo *los estigmas*? Porque yo tengo que reconocer las heridas de ese autor, los datos de ese autor, la huella de ese autor. Si yo me diluyo mucho, no estoy en *autoficción*. Es decir, todo creador trabaja a partir de sí. Strindberg, cuando se peleaba con alguien, cuando se iba le decía: «Ya nos veremos en nuestra próxima escena». Es decir, uno recicla lo vivido, uno trabaja con lo que ha experimentado, pero en la *autoficción* específicamente tiene que haber datos de uno. Una de las *autoficciones* más declaradas en la historia de la literatura es *La commedia, La divina commedia* de Dante Alighieri. Es una *autoficción* clarísima. Él se presenta como Dante Alighieri, él dice que vive en Florencia, él va a presentar su verdadera enamorada, pero lo va a ficcionar, lo va a lanzar a un campo imposible, al más imposible de todos. Es decir, en el infierno, en el purgatorio y en el cielo. Y aún utiliza otro campo imposible y es que llama a su maestro Virgilio, que vivió en la Antigüedad, y dialoga con él. Pero lo más importante es que tengo que reconocer que es Dante Alighieri. Y que esa mujer es

Beatrice. Y que vivió, y que existió y que vivía en tal calle. Entonces, de alguna manera, en Dante Alighieri —para que veamos que la *autoficción* es algo que siempre existió y que va mucho más allá, de hecho están las *Confesiones* de San Agustín y ni hablar de las *Epístolas* de San Pablo—, en su *autoficción*, en su emprendimiento *autoficcional*, yo como espectador o como lector tengo que reconocer datos de ese autor. El yo se va a diluir, se va a travestir, pero tiene que estar también siempre el yo. No puedo diluirlo del todo. Por eso yo hablo del mecanismo del travestismo. ¿Qué es la travesti? Es alguien que desordena las huellas de un vivido. Yo tengo este cuerpo pero decido cambiarlo en otro cuerpo. Pero quedan vestigios de ese otro cuerpo. Lo fascinante de una travesti es que a veces se ve algo de lo masculino. O viceversa: En un *transboy* se ve algo de lo femenino. Eso es fascinante. Es decir, tiene que haber algo de lo otro. Yo ahora estuve por ejemplo en Río de Janeiro, y en Río de Janeiro existe mucho la transexualidad. Y en los cuerpos que se operan es distinto, porque no quedan rastros del hombre. Por suerte, esas personas pudieron llegar a su objetivo. Pero en el travesti conviven las dos cosas. Eso es muy interesante. Hay algo híbrido. Tienen que estar las dos cosas. Y la *autoficción* tiene ese estatus híbrido. Tiene que haber algo donde yo reconozca que «Sí, claro, que Sergio Blanco, es cierto, vive en París», «Ah, mirá, sí, Sergio Blanco, cierto...» Pero lo voy a alterar. Esto es importante. En *Tebas Land* un poco se discute sobre esto. En un momento un personaje dice: «¿Pero tú vas a escribir todo lo que yo diga, así, tal cual, tal cual?» Y el personaje S dice: «No. Yo después cambio, altero, transmuto, transformo». Algo tiene que quedar. En Superman, por ejemplo, que es un personaje que es muy citado en mis obras, ya sea por medio del logo o quizá escénicamente está. O por medio de los personajes que hablan de él. Yo lo cito como un ejemplo clarísimo de *autoficción*. Es dos a la vez y puede transformarse de una cosa a otra. Es decir, responde a ese mecanismo de transformación de una cosa en otra. Es metáfora pura, Superman. A mí me fascinó de pequeño, de niño. Primero por la exuberancia de ese cuerpo, por la belleza, porque es uno de los primeros cómics en donde se empiezan a poner en valor los pectorales. Es el primer cómic en donde el sexo masculino aparece de forma muy sensual, erótica y hasta sexual en algunos cómics. Entonces, a mí, desde niño, siempre me fascinó el personaje. Pero, además de ese homoerotismo que despertaba en mí Superman, sobre todo lo que me despertaba fascinación era la transformación de una cosa en supuesto. Ese personaje de Clark Kent —torpe, miope, tímido, sin cuerpo, con esa gabardina y con el sombrero...— que de pronto se transforma en lo contrario. Pero hay algo que queda de lo anterior, que es el rulito este que tiene siempre. Es decir, que hay algo de lo otro que quedó en eso otro. Entonces, para mí, ese rulito es lo que define la *autoficción*. Tiene que estar algo que tú digas: «¡Ah, mirá, pero si es el otro personaje!» Y también esa huida del origen. Recordad que lo que mata a Superman es la kryptonita, es decir, su origen. Y hay algo en la *autoficción* de esto. Me voy de este cuerpo, me voy de esta historia, porque el origen de esta historia me mata. Lo proyecto a un campo imposible.

C. B. Ahora que hablabas de Superman, me fascina que en tus obras haya tantas referencias culturales que mezclan lo alto y lo bajo, la alta cultura y la baja cultura. Por ejemplo en *Tebas Land* citas a Edipo, pero también citas Roberto Carlos. Citas a Melville —Moby Dick—, pero luego están *Los hermanos Karamazov*, Mozart, Bartz, Kafka, Freud... Ganan la partida los altos, más que los bajos. Pero, normalmente, mezclas mucho en tu obra. Y Abel González, por ejemplo, dice al respecto que hay una

«erudita vocación de monumentalidad apoyada en un sólido sistema referencial». A mí me fascina, pero al mismo tiempo, como autor, cuando trabajo con referencias, me da un poco de pudor. Es decir, ¿cómo conseguir encontrar el equilibrio entre usar esas referencias para significar cosas y, al mismo tiempo, no quedar como alguien que abusa demasiado de ellas para darse como un empaque o algo parecido? ¿Cómo encuentras ese equilibrio?

S. B. Sí. Sin lugar a dudas, hay que encontrarlo. Me burlo mucho de mí mismo, también. Me burlo mucho de mí mismo. Allí, en la erudición. Hay una cosa que me dice siempre Gabriel Calderón —que es uno de los primeros en leer mis textos, como Abel. Muy seguido me dice: «No, acá estás muy Wikipedia».

Públic. (*Riu.*)

S. B. «Wiki», me dice él a mí, a veces. «Calláte, Wiki», me dice. «Acá estás muy...» «No, sacá, sacá, pelá, cambiá». Entonces, hay que tener cuidado. Y cuando me pasa eso, que en los ensayos me voy dando cuenta, me burlo. Me burlo. Por ejemplo, los actores dicen ellos mismos: «No, acá a Sergio se le fue mucho hacia arriba, vamos a equilibrar un poquito. Les voy a cantar un tema de Roberto Carlos». Ponen el micrófono y empiezan a cantar. Me empiezo a burlar de mí mismo. Pero me gusta combinar eso. Esa poesía. Por ejemplo, en *Tebas Land* yo siempre digo que cada música —uno lo primero que ve cuando abre el libro son los tres paratextos, que son los versos de Roberto Carlos, la partitura del *Concierto n.º 21 en Do Mayor* de Mozart, y los versos de U2 de Bono— corresponde a un personaje. El personaje del actor corresponde al mundo de Bono; el personaje de S —que tiene un mundo más intelectual, más erudito— es Mozart; y el personaje de Martín es Roberto Carlos. Son tres temperaturas acústicas distintas. Y las tres valen lo mismo. Yo no creo en eso. En nuestro relativismo, que no lo soporto. Nadie me va a convencer nunca de que es superior Mozart a Roberto Carlos. ¿Por qué? ¿Por qué nosotros llamamos religión a algunas cosas y superstición a otras? ¿Culturas a una cosa y folklores a otras? ¿Qué es esa jerarquía que hemos establecido, víctimas de una sociedad *heterocentrada*, patriarcal, *falocrática*, *textocentrista*...? ¿Por qué la cultura y el folklore? ¿La religión y la superstición? No. Entonces, yo soy consciente de que hay una cultura alta y una cultura baja. Sería hipócrita y sería demagógico no reconocerlo. Pero para mí *Amada amante* —no solamente los versos de Roberto Carlos, sino la composición musical— puede emocionar tanto como el *Concierto n.º 21 en Do Mayor*. Y quizá lo más lindo de *Tebas Land* es que el uno conoce el mundo del otro. Y que S puede acceder y fascinarse y entender que hay una poesía maravillosa en Roberto Carlos. Y que Martín puede escuchar Mozart y descubrir que es algo extraordinario. A mí me gusta mucho mezclar la cultura pop, la cultura clásica... Me gusta la cultura kitsch, de alguna manera. Muchísimo. Por ejemplo, en *Cartografía de una desaparición*, que es un panegírico —que un panegírico además de tener una estructura con exordio, demostraciones y epílogo, la cuarta regla que desarrolló Cicerón en *El arte de la oratoria* es que tiene que ser erudito y que tiene que ser exhaustivo—, yo me debo erudición y exhaustividad, a la hora de hablar de Brossa. Tengo que ser erudito y el texto lo es. Es un texto que cita mucho, es un texto que pretende en algunos momentos ser excesivamente académico, pero es lo que pide un panegírico... Pero, pese a todo, también pongo una canción de Marco Antonio Solís. Y la canto en escena. En el escritorio. Y alguien me decía ayer: «Nunca imaginé que en el medio de Brossa y

de toda esa erudición, de pronto iba a entrar Marco Antonio Solís tan bello como los versos que citás de Verlaine». Y, bueno, a mí me parece que es interesante. Es decir, vuelvo a repetir: Yo soy consciente que hay una cultura alta y una cultura baja. Pero me gustan mucho esas mezclas. Son muy lindas.

Públic: Mi pregunta está relacionada con la polémica que ha habido últimamente con *Àngels a Amèrica* de Kushner, en el Lliure, en la cual un actor blanco, caucásico, representa un personaje que el autor designó que tenía que ser negro. Ha generado mucha polémica porque en el espectáculo, antes de la primera aparición de este personaje, se para la acción, se para la obra y se dice que en La Kompanyia Lliure – que es la compañía que está trabajando en el Teatre Lliure y que tiene una serie de producciones anuales— no hay actores o actrices que sean negras o de otras etnias. Y se asignó ese papel a uno de los integrantes de La Kompanyia. Aunque tampoco era una obligación *sine qua non* porque hay obras —de hecho en esta misma— donde se contratan a actores de fuera. Es decir, no es exclusiva de La Kompanyia. La cuestión es que generó polémica porque un actor blanco hacía este personaje negro. Y, a lo que me refiero y donde me gustaría llegar, es a los conceptos de verosimilitud y legitimidad de hablar de cualquier tema en el teatro. Verosimilitud en el sentido que entiendo que si el actor que interpreta ese papel también es negro habrá algo de *autoficción*, ya que parte de lo que estará explicando tendrá conexión con la biografía de aquel actor. Y verosimilitud en ver hasta qué punto la apariencia física o los rasgos étnicos ayudan o van en contra de esa verosimilitud, si ponemos el foco ahí.

S. B. Sí. Mirá. Primero es una pregunta fascinante. Es una pregunta que toca aspectos políticos, sociales, estéticos y humanos. Porque, veo bien, tú también, yo soy blanco y me gusta. Me gusta. Con lo cual tengo que tener mucho cuidado con lo que estoy contestando porque también nos involucra emocionalmente. A ver: Sí, la verosimilitud es importante. Pero no olvidemos el artífice, también. Y que todo lo que pasa acá es el mundo del artífice. Porque esa política también estaba en *Kassandra*. ¿Por qué no la interpretó una *trans*? Yo creo que el teatro es el mundo donde, si bien atendemos a la verosimilitud a nivel de estructura, de construcción, de elaboración, es decir, en un sentido más ontológico, epistemológico o epistémico, en lo concreto, ¡bienvenido el artífice! Para ser Ricardo III no es necesario que el actor sea rengo. Cuanto menos rengo sea, más me va interesar su renguera. Cuanto menos negro sea, más me va interesar su negritud. Y cuanto menos *trans* sea, más me va interesar su transexualidad. Pero también hay un costado político que, por ahí, hay que ir a otras respuestas que se enmarcan, indiscutiblemente, en el discurso que el teatro no puede seguir siendo hecho por blancos o por caucásicos. ¿Cómo fue eso que dijiste? «Caucásicos». De por sí es un término un poco discriminatorio, ¿eh? Porque yo no soy caucásico, soy blanco. Viste, es que es tan complicado ese tema cuando nos ponemos a hablar...

Públic. (Riu.)

S. B. En América Latina si decís «caucásico» te van a saltar no sabes cómo... Claro, claro: No venimos todos del Cáucaso. Entonces, es muy complejo el tema. Por eso es mejor decir «blancos» y «negros». Que también hay un abanico. Porque, ¿dónde está el negro, dónde está el moreno, dónde está el morocho, dónde está el blanco, dónde está el amarillo...? Bueno. A lo que voy: ¿Un Otelo lo tiene que hacer necesariamente

un negro? No, no, no, no. Porque el teatro es el arte donde, como decíamos al principio, te voy a mentir una verdad. Entonces, lo interesante es la verosimilitud, sin lugar a dudas. Pero el artífice también. Desde un punto de vista de las estéticas. Lo cual no quita todo el pie que tiene tu pregunta en el aspecto más político, social: Sin lugar a dudas. No es por otro lado que hay que dar la batalla. No por el lado de lo teatral. Sin lugar a dudas, que tenemos que terminar con una sociedad que ha llevado a que el arte sea esencialmente de blancos, machos decidiendo, escribiendo y ficcionando el mundo. Hay que terminarlo. ¡Basta! ¡Que vengan las mujeres, que vengan los negros, que vengan los gays, que vengan los extranjeros, que vengan todos! No podemos seguir siendo cinco los que decidimos. Sin lugar a dudas, hay que hacerla, esa pelea. Sin lugar a dudas. Y eso yo lo defiendo mucho. Si bien estoy en contra del sistema de las políticas de cuotas —no sé cómo se llama acá—, sí entiendo que en determinados momentos hay que imponerlas como una forma de decir: «Cuidado. Hay que atender esto». Y eso lo aprendí ahora en Nueva Delhi, donde estuve trabajando en la gran escuela —la más grande que tiene Asia de teatro—, que estuvieron aplicando el sistema de cuotas. Y mi cabeza hizo así: «¡Tac!» Y todo mi discurso muy cómodo de «no, pero a mí no me importa que sea una mujer, lo que importa es que sea una persona con talento». Sí. Pero también atendamos. No podemos seguir siendo, en un curso de dramaturgia, veinte hombres y dos mujeres. ¡Basta! No podemos seguir —nosotros, los hombres— contando la historia de la humanidad. Yo quiero que las mujeres también cuenten su historia, su visión. No podemos seguir —nosotros— escribiendo siempre sobre las mujeres. ¿Qué es eso de Olga, de Irina y de Masha? Y mirá que son los personajes que más adoro en el teatro. Pero que haya mujeres escribiendo de Olga, de Irina y de Masha, ¡por favor!. Y, sobre todo, que haya mujeres escribiendo de Andrei y de Tuzenbach. Entonces, claro que sí que tiene que haber ese debate. Por eso digo que hay dos peleas. Y en la política estoy a muerte con el tema de las cuotas. A muerte. Y lo aprendí en Nueva Delhi. Me sancionó el sistema de cuotas, aquí, en India, que es un sistema de castas. Siguen siendo siete los que entran en una escuela y tuvieron que poner el sistema de cuotas para que pudieran venir personas de la montaña, para que pudieran venir personas de la casta de limpiadores... Y para mí fue la primera vez que me enfrenté al placer de impartir un curso donde tenía al hijo de un ingeniero, pero también tenía al hijo de una persona que limpiaba, que pertenece a la casta de los miserables. Entonces, en ese sentido, por supuesto que hay que abrir los espacios y que el espacio de ficción no puede seguir siendo el antro de los machos blancos burgueses diciendo cómo tiene que ser el mundo o especulando con la ficción. Pero en términos de artífice, me encanta que haya mujeres haciendo de hombre, hombres haciendo de mujeres... Y es un debate muy importante. No hay que minimizarlo, ¿eh? En Argentina acaban de bajar un *Esperando a Godot* porque uno de los personajes lo hacía una mujer. Los herederos de Beckett entraron en litigio y, a tres días del estreno, tuvieron que bajarlo. Entonces, hay que tener cuidado, pero ese debate toca temas muy interesantes. El de la verosimilitud y el del artífice. Y hay que abordarlos evitando toda la cuestión pasional, ¿viste? Por eso te decía que este tema nos puede llevar a una querrela pasional. Tenemos que hablarlo en esos términos. «Que si la verosimilitud, que si el artífice...» Te la agradezco, la pregunta. Me interesa tu opinión, también, sobre todo.

Públic. Yo pienso que la polémica ha sido sobre todo por la parte política, porque la representación de la negritud en escena siempre ha estado muy limitada y muy estereotipada. Y, en esta ocasión, creo que ellos —el colectivo de actores y actrices negras de Barcelona— hablan de una oportunidad perdida de haber dado visibilidad a un colectivo que el teatro en general invisibiliza.

S. B. En eso estoy de acuerdo, claro. Estoy de acuerdo contigo, ¿eh? Y que siempre el negro ha sido el cliché. Y yo por eso a veces me enfurezco. Es otra época y hay que contextualizarla, pero hay textos de Marivaux, del propio Molière, del propio Shakespeare, que me aterran. No olvidemos que, en Shakespeare, los personajes malos siempre son negros. ¡Cómo describe Caliban, que es el caníbal! También hay que contextualizarlo. «Era una época...» Lo que quieras. Pero, me adhiero mucho con tu colectivo y claro que hay que visibilizar.

Nosotros tenemos una deuda con la negritud, y es que la tenemos que entender mucho más. Ellos saben lo que es la *blanquitud* —vamos a decirle de alguna forma— porque venimos hace siglos y siglos imponiéndosela. Si hay algo que sabe el negro es lo que es un blanco. Pero si hay algo que nosotros no sabemos es lo que son los negros. Entonces, nosotros tenemos que abrirnos a esa negritud. Te agradezco a ti la pregunta y, en el lugar de....

Públic. Perdona, cuando dices que se abran espacios de debate, ¿por qué el espacio de la representación no puede ser un espacio de debate?

S. B. Sin lugar a dudas lo es. A ver, todo espacio puede ser un espacio de debate, ¿eh? Sin lugar a dudas. Tampoco vi el espectáculo, recién me estoy enterando ahora de todo. Me faltan datos... Me encanta responder. Pero me faltan datos precisos para poder posicionarme con esto. Lo que sí es interesante es que, sin lugar a dudas, la escena es una plataforma de debate. Lo es. Pero no venimos a debatir al teatro. Eso es una mentira. Al menos para mí esto que el arte va a cambiar el mundo no es cierto. ¡No, no, no! Si querés cambiar el mundo anda a cambiarlo a otro lugar. El mundo, en la democracia, se cambia en las urnas, en las manifestaciones, en los movimientos gremiales, en los sindicatos... La excusa de la burguesía de «yo cambio el mundo en mí...» No. No. No. ¡No cambiás el mundo escribiendo! Al mismo tiempo, le das vueltas, lo creás y lo inventás. Pero, en términos políticos, vamos a ser serios. ¿Querés cambiar el mundo? Anda a militar. ¿Querés cambiar el mundo? Tomate un avión y vete a África, que hay muchas cosas para hacer. Ponte en una ONG. Acá tenemos el caso de Miró, que trabajó y que pasó por la experiencia de una ONG. Están ahí las luchas, en el mundo. Después, en el campo del escenario, yo puedo abordar temas políticos, puedo querer denunciar y decir cosas, pero nunca va a cambiar el mundo, el teatro. Nunca lo cambió y mejor, porque no creo que los artistas seamos los más indicados para cambiar el mundo. No creo que ninguna revolución la hizo nunca el escenario. No, las revoluciones se hacen tomando las armas o tomando las urnas... ¡Ustedes lo saben más que nadie!

Públic. (Riu.)

S. B. Claro, son otros los campos de toma de poder. El arte es un lugar en donde podemos activar ideas, pero no venimos a debatir. «Venimos al teatro a debatir...» Eso son cosas que yo entiendo que los teatros nacionales tengan que escribir porque si

no no les dan la plata. Yo no le puedo decir a la Generalitat o al Ministerio: «Dame plata para hacer algo que no sirve para nada». Yo creo que el arte no sirve para nada. Y cito siempre el prólogo de Oscar Wilde, que lo tengo en mi escritorio y lo leo todas las mañanas antes de empezar a escribir una primera línea. «El arte es un lujo que no sirve para nada. Es una pasión inútil», dice el prólogo a *El retrato de Dorian Gray*. «Es una pasión inútil». Y las sociedades necesitan pasiones inútiles. Y lo que tienen que entender los poderes políticos es que toda sociedad necesita una pasión inútil y esa pasión inútil se llama teatro, se llama Bach, se llama Sergi Belbel, se llama Mayorga o como quieras llamarle. Necesitamos pasiones inútiles, pero el teatro es inútil. Y es reconociendo que es inútil que, de pronto, podemos encontrar su utilidad.

C. B. Una pregunta, ahora que has citado a Sergi y que estamos hablando del tema del debate. Sergi en el programa habla de *Kassandra* como teatro político. ¿Cómo lo ves?

Públic. (Riu.)

S. B. Sí, sí, sí. Sí, creo que Sergi, cuando hablaba de eso, hablaba en el sentido que los teatros políticos son esos teatros que pueden poner sobre la escena los temas centrales que está viviendo una sociedad. En este sentido puede ser político. Yo creo que todo teatro que habla del cuerpo es político. Y mi teatro, sin lugar a dudas. Y todo teatro. El teatro es una experiencia del cuerpo. Mi teatro habla mucho del cuerpo y en particular *Kassandra*, que es una obra que lo que dice es: «Este cuerpo es mío y yo decido sobre él». En ese sentido es político y no en el sentido partidario. Y yo defiendo mucho esa idea. Político por los temas que toca y sobre todo porque no hay nada más político que la relación del cuerpo consigo mismo. Entonces, la *autoficción* ahí me permite ser político, porque es mi cuerpo que decide sobre mi cuerpo. Y para mí eso es ser político. No decide sobre mi cuerpo ninguna moda, ninguna institución clínica —como hablábamos hoy—, sino que yo mismo decido sobre mi propio cuerpo. Y en eso es político. Pero no político en el sentido que pueda cambiar el mundo. No, la política se hace en otros sitios. Me gusta más la palabra «poético» que «político». Y, al mismo tiempo, la palabra tiene ese poder que genera mundo, como decía San Juan «El principio fue el verbo.» No quiero decir, cuando hablo de inutilidad, que, sin embargo, no haya inutilidad más profunda que la que tiene la palabra, que la que tiene el verbo. Y para nosotros que somos o que queremos ser dramaturgos y directores, es decir, trabajar en el mundo de las palabras, estas son imprescindibles. Porque, ¿qué es la dramaturgia? Es una palabra que está buscando carne, desesperada. El dramaturgo escribe una palabra que está desesperada buscando la carne, ya en eso es político. Está buscando ser encarnada, está buscando la encarnación. La encarnación es el acto más político de los episodios bíblicos. Alguien que necesita bajar a poner orden, ¿verdad?, y se anuncia y se encarna en un cuerpo para que llegue un mesías. Eso es política pura. Entonces, la escritura es una palabra que está buscando la carne, que está buscando ser encarnada. Eso es absolutamente político. Y esa palabra, en ese sentido, es absolutamente poderosa. La palabra del dramaturgo es una palabra que crea mundo. A diferencia de la del poeta o de la del novelista. Crea un mundo concreto. Que lo presenta, que lo trae... Crea mundo. San Juan, «El principio fue el verbo». Es una palabra que crea mundo. Es una palabra, inmortal, que habla del pasado —del tiempo vivido—, que habla del presente —el haikú, el instante, que decía Verlaine—, que habla del futuro. La posible verosimilitud,

de la cual habla Aristóteles... Es decir, es una palabra creadora de mundo, es una palabra que detiene el tiempo —que trabaja en todos los tiempos—, y es una palabra que transforma lo real en otro cosa. Como decía Heidegger, «la experiencia estética». ¿Qué es «la experiencia poética»? No es algo que salga de la nada. Es algo... «La cascada», dice él. Viene de algo que estaba acá, que era el hielo, y se transforma en agua que cae. El poeta es ese que transforma. La palabra transforma el mundo. El Quijote donde hay un molino ve un gigante. Es decir, es palabra creadora del mundo, es palabra que mezcla todos los tiempos, es palabra que inmortaliza... ¡Es una maravilla!

Públic. Decías que «yo decido sobre mi cuerpo», hablábamos antes de que «yo construyo libremente mi yo». O sea, yo creo que, en gran parte, para nada. Que el cuerpo está absolutamente determinado por cuestiones sociales, culturales, económicas... *Kassandra*, por ejemplo, al margen del debate sobre si el hecho *trans* tiene que pasar o no por la operación, lo dice: «No me he operado porque no tengo dinero». Por lo tanto, nadie es tan libre como cree.

S. B. Sin lugar a dudas. Ninguno somos libres. Yo estoy con unas Nike que seguramente hizo un paquistaní que fue explotado y le pagaron un euro. Ninguno somos libres. Estamos todos prisioneros. Reivindicar la libertad del cuerpo, no quiere decir que el cuerpo esté libre. Por supuesto que yo quiero decidir sobre mi cuerpo, pero al mismo tiempo soy víctima. Estoy vestido... No sé si es eso lo que estás diciendo...

Públic. Sí.

S. B. ¿Sí? Es que es muy ambiguo. El deseo de algo no es que se obtenga. No. Como decía en Chejov, Tuzenbach: «La felicidad no existe». Existe el deseo de ser feliz. Yo creo que no me siento libre en mi cuerpo, pero tengo el deseo que mi cuerpo sea libre. Sin embargo, ya veis: Hoy tuve que estar a esta hora, estoy aquí, estoy sentado, estoy hablando, estoy vestido... Es decir: ¿Dónde está la libertad, dónde no está la libertad? Es muy complejo el tema. Pero, en todo caso, yo lo que planteo es la *autoficción* como un sistema en donde, como no puedo obtener esa libertad o esa anarquía absoluta de que esos múltiples yoos estén a un mismo tiempo, la escritura me lo permite. Entonces, me voy construyendo esos otros yoos imposibles. A mí me encantaría estar al lado de mi padre cuando muera. No sé si voy a poder, pero en una obra ya lo estuve. Y lo escribí. Proyecté mi yo —quizá por ansiedad— en eso porque como yo vivo lejos de él, quizá no pueda estar a su lado cuando muera. Me encantaría poder, si mi padre se está muriendo, decir: «Te voy a buscar ya», que es lo que pasa en *El bramido*. Y le va a buscar sin pensar. Entonces, como no sé si voy a poder, en el campo de la ficción lo pude. Y eso sana mucho. También la palabra es sanadora, que no lo hemos dicho. Da vida, inmortaliza, transforma... Pero, sobre todo, sana. Hay un episodio muy bonito que es cuando, creo que es Fedón, está preparando la cicuta para Sócrates, le dice: «*O saias atos*», en griego. Que quiere decir: «¡Cuánto su palabra nos sanó!» La palabra sana, la palabra cura.

Públic. Partes de algo que quieres decir y lo proyectas a un mundo y empiezas a escribir, o, a la vez, hay un mundo que te fascina y dices: ¿Cómo proyectaría mi yo en ese mundo?

S. B. No tengo un sistema de escritura. Cada obra me lleva a un sistema distinto. Por ejemplo, hace un año escribí con sangre el texto *Cuando pases sobre mi tumba*. Yo lo quería escribir a mano y lo quería escribir con sangre. Lo quería escribir con mi propia sangre y empecé todos los procedimientos, pero era muy complicado. Sobre todo porque tenía que pasar por todo el sistema de la extracción de sangre. Y ya había tenido la autorización —incluso del Ministerio de Salud, que me autorizaba a que el Estado se ocupara de sacarme sangre todos los días—, pero necesitaba muchas cantidades de sangre. Y mi médico dio la autorización, pero podía tener una descompensación. Y por suerte no vivo solo. Y la persona con quien vivo me dijo: «No. Me parece que no estaría bueno. Busquemos otras formas».

Públic. (Riu.)

S. B. Y entonces lo que hice fue comprar un toro y su sangre me la mandaron en polvo a París. Entonces yo todas las mañanas escribía. Hice un procedimiento de escritura muy distinto. Tenía que escribir muy temprano, antes que saliera el sol. Aprendí muchas cosas de Drácula porque la sangre fluye más rápido con las temperaturas y la humedad de la mañana. Cuando empieza a amanecer, por partículas que entran, la sangre se empieza a coagular más. Es más complicado. No fluye con tanta rapidez. Entonces, por ejemplo, todo mi escritorio lo cubrí de nylon y de vallas. Era más el taller de un artista plástico que de un escritor. Y todas las mañanas empezaba a las cuatro de la mañana diluyendo esa sangre en agua. Tenía distintas plumas. Y, después, me mandé traer de Florencia el papel que abastecía a la casa de los Médici, que es uno de los papeles más agradables para escribir. Y en esos libros fui escribiendo esa obra. Y ese propio sistema de escritura me obligó a pensar de otra forma. Porque yo no tenía la rapidez del teclado. Con la caligrafía da poco. ¡No sabes cómo pensás! Escribir palabra por palabra es un trabajo de arqueología. Y eso llevó a lo que yo quería: Una obra que yo no podía ir en velocidad. Tenía que ir de a poco. ¡No te puedo decir lo que es una mancha! Cuando tú estás escribiendo y quieres borrar algo, haces así y lo borrás. Desaparece. Ahí tienes que tachar. ¡No sabes lo que es cuando te cae una gota! Escribiste una página y te cae una gota. Lo tienes que escribir todo de vuelta. Ahí entendí el porqué de «¡vete, maldita mancha!», en Shakespeare. Cuando Lady Macbeth dice: «¡Vete, maldita mancha!, te lo ordeno. Esta mancha no sale de mi mano. ¡Ni todos los perfumes de Arabia pueden quitarla! Me estoy enloqueciendo con esta mancha, ¡que se vaya!» Ahora entendí porque escribió eso Shakespeare. Seguramente Shakespeare conoció lo que es —con perdón, Shakespeare— que se caiga una gota y que se manche todo. ¡Imaginate, pobrecito, Lope de Vega! ¡Imaginate pobre Lope de Vega! Y empecé a teorizar muchas cosas. Errores. Empecé a releer todos los que escribían con tinta. Y me di cuenta de errores que hay en los textos de Lope, que estoy seguro que eran manchas. «Amor, divina invención de conservar la belleza de nuestra naturaleza, o accidente o elección». Hay algo que fracasa ahí.

Públic. Es lo que decías del fracaso...

S. B. Sí. Entonces, cada sistema de lo que voy a decir me impone un sistema de escritura. Y esa obra demoré dos meses en escribirla. Y fue muy lenta. Es una obra donde yo hablo de mi eutanasia. Va alternando mis encuentros con el médico en una clínica suiza donde yo voy a practicar mi eutanasia —frente a la casa de Mary Shelley,

donde escribió Frankenstein— con las citas en un hospital psiquiátrico de Londres con un necrófilo a quien yo le voy a legar mi cuerpo —donde me cuenta todo lo que va a hacer con mi cuerpo cuando mi cuerpo esté muerto. Yo no podía escribirla sin sangre, esa obra. Es una obra que está escrita para el Teatro del Globo de Londres, por encomienda. Y yo sentí que tenía que escribirla con sangre, que no podía escribirla de otra forma. Entonces, el sistema de escritura condiciona mucho. Escribir es mucho más que escribir en un papel o en un software. Y eso nos invita a hacer eso, que es muy interesante. Ahora estoy escribiendo en un veterinario. Yo estoy escribiendo así, con mi computadora, con cuatro veterinarios... Y de pronto entran con un loro, después salen todos corriendo porque el camello se fracturó una pierna y yo voy con ellos... Todo eso ayuda a que mi escritura sea otra. No sé. Es maravilloso. Lo de Brossa lo escribí acá, en la calle donde Brossa murió. Hay escenas enteras que yo fui, me senté allí y escribí. Es muy interesante, al final, que la escritura no es la escritura sino todo ese proceso de fabulación. La escritura mata la escritura. Cuando uno escribe está matando lo que escribe. La escritura es un proceso. Cuando uno empieza a escribir, mataste. El proceso está acá, cuando uno empieza a decir. Yo hoy me voy a Murcia a las cinco y me voy a poner a escribir entre las seis y las ocho de la noche. Y ya estoy escribiendo. Mientras estoy acá ya estoy escribiendo. Pero cuando me ponga a escribirlo en el tren, esa escritura matará la escritura, que es esto que está pasando ahora en mi cabeza.

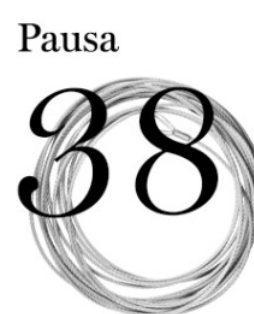
Mots clau: autoficció, dramaturg/a, El bramido de Düsseldorf (obra), Cassandra (obra), processos d'escriptura, Sergio Blanco, Tebas land (obra), uruguaià (teatre)

Entrada anterior
Subjetividad y emoción

Entrada posterior
Dramatúrgia de l'altre lloc

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2020 revista pausa. Tots els drets reservats

Qui som

Enllaços d'interès



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

Contacte:
pausa@salabeckett.cat