

AUTOFICCIÓN SOBRE AUTOFICCIÓN, UN DIÁLOGO FICCIONALIZADO

AUTOFICTION ON AUTOFICTION, AN AUTOFICTIONALIZED DIALOGUE

Borja ORTIZ DE GONDRA

Dramaturgo

Pablo IGLESIAS SIMÓN

Director de escena, dramaturgo y director de la RESAD

Resumen: Ponencia dramatizada en donde se muestran en la práctica los mecanismos de la autoficción y se reflexiona teóricamente sobre algunos de sus rasgos: tiempo fluido, actantes, multiplicidad de puntos de vista y de interpretaciones, mirada/s, extrañeza, fracaso creador, expiación, reescritura, metalenguaje o puesta en evidencia de los engranajes del artificio creador. También se reflexiona sobre la diferencia con otros tipos de creación cercanos como el diario íntimo, la autobiografía o la *performance*.

Palabras clave: Autoficción. Metalenguaje. Teatro. *Performance*. Tiempo fluido.

Referencia para citas: ORTIZ DE GONDRA, Borja e IGLESIAS SIMÓN, Pablo, en LAÍN CORONA, G., y SANTIAGO NOGALES, R., *Teatro, (Auto)biografía y autoficción. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Tomo III. Págs. 215-230.

Ponencia en vídeo: <https://canal.uned.es/video/5b2f5a54b1111fd86b8b4567>

Abstract: Dramatized presentation showing in practice the mechanisms of autofiction and analyzing from a theoretical point of view some of its main features: fluid time, *actantes*, multiplicity of points of view and of interpretations, subjective approach/es, oddness, artistic failure, atonement, rewriting, metalanguage or making evident the inner workings of the creative device. The difference with other types of closely related creative works like personal diaries, autobiographies and performances is also explored.

Keywords: Autofiction. Metalanguage. Theatre. Performance. Fluid time.

Quotation reference: ORTIZ DE GONDRA, Borja and IGLESIAS SIMÓN, Pablo, in LAÍN CORONA, G., and SANTIAGO NOGALES, R., *Teatro, (Auto)biografía y autoficción. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Volume III. Pages. 215-230.

Video of the conference: <https://canal.uned.es/video/5b2f5a54b1111fd86b8b4567>

PABLO: - Si este experimento ha salido bien, ahora serán aproximadamente las 12 horas y 13 minutos (porque seguro que habremos empezado tarde) del 22 de junio de 2018 y Borja y yo estaremos leyendo a dos voces este texto que hemos escrito a cuatro manos para el Seminario *Teatro, (Auto)Biografía y Autoficción (2000-2019)*, en homenaje al profesor José Romera Castillo, a quien habremos agradecido hace apenas unos instantes habernos invitado.

BORJA: - En realidad ahora mismo son las 23 horas y 13 minutos del 15 de mayo de 2018 y Pablo está escribiendo estas líneas, tras haber dormido a sus dos niñas. Mientras Maite, su mujer, está viendo en la televisión del dormitorio una película que ha pillado ya comenzada.

PABLO: - O puede que sea cualquier otro instante anterior al momento presente, cuando Borja o yo hayamos cambiado alguna de las partes de este texto, que se ha estado reescribiendo a lo largo de poco más de un mes en ratos libres y en lugares diversos. Estas palabras, “lugares diversos”, las estoy escribiendo cuando son las 12 horas y 9 minutos del 17 de mayo de 2018 y viajo en un tren camino de Barcelona.

BORJA: - En realidad todo esto no es más que un intento fallido por recuperar la conversación que tuvimos el sábado 28 de abril de 2018 a las 18 horas y 15 minutos en el balcón de mi recién estrenada casa.

PABLO: - Bueno, si somos exactos, este texto es la reconstrucción que estamos grabando después, concretamente el 11 de mayo de 2018 a las 12 horas y 16 minutos en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en Madrid.

BORJA: - Y que luego transcribió un programa de reconocimiento de voz que tú buscaste. La tecnología siempre es cosa de Pablo. Aunque el texto resultante no había quién lo entendiera y tuvimos que reescribirlo por completo. De hecho, hay muchos parlamentos que nos hemos inventado y frases que hemos intercambiado y que ahora diré yo, cuando en realidad las pronunció Pablo, y viceversa. En fin, que hemos empezado ya a editarnos a nosotros mismos, y nada es exactamente como fue.

PABLO: - Estas palabras, entonces, ¿las dijimos o no las dijimos?

BORJA: - Las escribimos y con eso basta.

PABLO: - En unos pasados que fueron o pudieron ser.

BORJA: - Y que ahora son presente.

PABLO: - Lo serán quieres decir.

BORJA: - Fueron, son y serán. O quizás no.

PABLO: - Empecemos entonces lo que pudo comenzar hace poco más de un mes o lo que quizás termine dentro de algo más de cuatro semanas.

BORJA: - Yo te pregunté: “¿cómo llegaste a la autoficción?”. Y me contestaste algo que en la transcripción es ininteligible, por lo que ahora, en un bucle más, tendrás que reproducirlo de memoria.

*(Pablo improvisa su respuesta)*¹.

PABLO: - Y luego te pregunté: ¿y tú? Ahora te toca improvisar a ti.

*(Borja improvisa también su intervención)*².

¹ En la presentación de la ponencia del 22 de junio no recuerdo exactamente lo que dije, pero hoy, 23 de junio, cuando a las 11 horas y 4 minutos estoy haciendo mi última revisión del texto para su publicación, me hubiera gustado que fuera algo así: “Mi aproximación a la autoficción fue un poco por casualidad. La temporada pasada me embarqué en un proceso de creación con la actriz Nieve de Medina, que consistía en adaptar y poner en escena un relato de Aixa de la Cruz llamado *Modelos animales*, que estrenamos en la sala Cuarta Pared. En el proceso de ensayos, nos empezamos a dar cuenta de que el momento vital que estaba viviendo Nieve de Medina, a causa de la menopausia, nos servía para contar mejor el tránsito que vivía la protagonista del relato original. Además de adentrarnos en la autoficción, y convertir a Nieve de Medina en personaje de la propia obra que representaba, ello nos permitía potenciar las posibilidades de un relato que se contaba desde el punto de vista subjetivo (y equívoco) de la protagonista, favorecer una mayor implicación (y, en consecuencia, dado lo que se contaba, incomodidad) del espectador y propiciar la estética metalingüística y lúdica y el vuelo poético que queríamos dar a la puesta en escena de nuestro espectáculo unipersonal.”

² Yo también trato de recomponer, el 24 de junio a las 17 horas y 57 minutos, lo que creo recordar que dije el día de la ponencia: “Mi llegada a la autoficción se produjo después de muchos años de enmascarar todas las historias de violencia que había conocido a mi alrededor, atribuyéndoselas a personajes de ficción. Pero cuando cumplí 50 años y llevábamos ya cuatro años sin violencia de ETA, pensé que era el

PABLO (*interrumpiendo la explicación de Borja*): - Se supone que en esta improvisación deberías estar mezclando tres conceptos: diario íntimo, autobiografía y autoficción y yo debería interrumpirte diciendo: “Espera, estás mezclando tres conceptos que ahora deberíamos aclarar: diario íntimo, autobiografía y autoficción.”

BORJA: - ¡Era yo el que estaba empeñado en deslindarlos, tú no lo veías tan claro!

PABLO: - *The time is now*, así que hazlo ahora. (*Pausa*) Borja escribe que yo dije esto, pero todo el mundo sabe que quien mezcla idiomas es él. Por otra parte, no tengo ni idea de por qué quiere que diga “*The time is now*”. He tenido que buscarlo en Google cuando escribo esta aclaración y es lunes 11 de junio a las 15 horas y 32 minutos y me han salido como referencias una canción de Nina Simone, otra de Moloko y un videocast de Iñaki Gabilondo.

BORJA: - Bueno, ¿continuamos? (*Pablo asiente*) Para mí, el diario íntimo tiene un único destinatario: el yo que lo escribe. Por eso no admite mentiras ni recreaciones: a mí solo me cuento lo que ya sé, por un afán de atrapar en la escritura el tiempo fugaz. En cambio, la autobiografía ya da un paso más hacia la ficción: presupone un lector implícito, externo a mí, al que irá dirigido, y por ello, consciente o inconscientemente, empiezo a verme desde fuera (“¿qué pensarán de mí los lectores?”) y a tratar de dotar de sentido a una vida que tal vez no la tenga. En la autoficción, la frontera se cruza, y el pacto con el lector implícito sobreentiende que no todo es cierto, no todo ocurrió como lo cuento: la ficción ayuda a organizar la vida vivida desde ángulos que permiten mostrar lo que no ocurrió pero pudo haber ocurrido, o lo que yo desearía que hubiera ocurrido, o lo que fantaseo con que ocurriese. Ahí recuerdo que tú me lanzaste una paradoja que nos hizo reflexionar.

PABLO: - Dije: “la autoficción es más honesta, porque admite que miente y hace de la estructura de la mentira una forma de buscar la verdad. La autobiografía, pretendiendo ser verdad, miente sin advertirlo, mientras que la autoficción, que se permite la mentira, llega a un lugar mucho más profundo, que es mucho más cierto”.

momento de dar un paso al frente y hablar directamente desde mí, aunque sabiendo que no quería caer en el diario íntimo en escena...”

BORJA: - Y ahí hablamos de las famosas estrategias de la autoficción que definió Sergio Blanco³.

PABLO: - Un autor que a los dos nos fascina.

BORJA: - Fuimos juntos a ver *Ostia*.

PABLO: - Y le copiamos descaradamente este formato.

BORJA: - Una de esas estrategias, la expiación, a mí me parece uno de los grandes motivos para hacer autoficción. Se trata de mostrar en público los errores de mi pasado para expiarlos, pero también para que el espectador pueda descargar en mí ese dolor que no le produciría un personaje de ficción.

PABLO: - Hablamos entonces de la diferencia entre actor y personaje cuando el actor hace de sí mismo y te conté los debates que tenía al principio con Nieve de Medina, la actriz de *Modelos Animales*⁴, cuando yo la dirigía y le explicaba que hacer de sí misma en escena era exactamente igual que hacer de Ofelia: un ente que, partiendo de ella, de su realidad, ya no es exactamente ella.

BORJA: - Y yo te conté mi experiencia como “actuante” en *Los Gondra*.

PABLO: - “Actor”, dijiste en aquella conversación. “Actor”, no “actuante”.

BORJA: - Es que lo he pensado mejor y esto que hacemos hoy nos permite revisar y corregir aquella conversación.

PABLO: - ¿Actuante? En serio ¿Actor menguante? ¿Actor mutante?

³ Estas estrategias se encuentran en parte recogidas en el artículo escrito por el propio Sergio Blanco titulado “La autoficción: una ingeniería del yo” (<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> [23/06/2018]).

⁴ El vídeo completo del espectáculo, grabado por el Centro de Documentación Teatral (CDT) el 2 de marzo de 2017 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, se puede encontrar en https://youtu.be/D_z5k2okjGc [23/06/2018].

BORJA: - No. Ese término me sirve para indicar que yo no soy actor y no pretendía actuar cuando me subía a escena. Pero al mismo tiempo, tampoco era un *performer* que improvisaba.

PABLO: - Otra cosa interesante: la diferencia entre teatro y *performance*.

BORJA: - Los dos estábamos de acuerdo en que es difícil señalar fronteras claras en un terreno cada vez más movedizo, pero digamos que en la *performance*, el *performer* actúa el aquí y el ahora, y aunque hay un mínimo guion pautado, el pacto con el espectador consiste en que no está predefinido qué va a ocurrir. En el teatro, en cambio, en principio todo está ensayado y el público entiende que lo que va a ver no es algo irrepetible, sino algo que se repetirá cada noche.

PABLO: - Bueno, pero explica qué es eso del “actuante” que te acabas de inventar.

BORJA: - Descubrí que en cuanto me subía al escenario y tenía que decir unas palabras aprendidas (que yo mismo había escrito), y de una manera que había sido ensayada, entraba en escena un nivel de ficcionalización que hacía que yo no fuese exactamente yo. Lo que mostrábamos en escena Nieve de Medina haciendo de una actriz que se llamaba Nieve de Medina o yo haciendo de un dramaturgo que se llamaba Borja Ortiz de Gondra eran entes ficcionalizados que tenía un mayor nivel de realidad que un personaje teatral, pero menos realidad que una persona real. En el escenario, ella no era ella y yo no era yo.

PABLO: - “Engañar con la verdad”, dijiste.

BORJA: - Y hablamos del pacto con el espectador. Yo pensaba que la “suspensión de la incredulidad” que pide el hecho teatral es de una naturaleza distinta cuando alguien te dice desde el escenario: “este soy yo y esta es mi verdad”.

PABLO: - Porque el presente del espectáculo en ese caso es un presente distinto.

BORJA: - Eso lo vas a tener que explicar.

PABLO: - La autoficción es hacer presente un pasado que quizás fue; digamos que el presente dramático se convierte en un presente necesariamente mestizo, que se resiste incluso a ser presente. Que es presente casi a su pesar, diría yo. Un presente que actualiza torpemente un abanico de pasados donde se combinan lo que fue, lo que pudo ser e incluso lo que se quería que hubiese sido. Así se mezcla la historia con la fábula. Lo vivido, lo contado, lo soñado, lo recordado. Las oportunidades aprovechadas y también las que se dejaron pasar. Y no solo influye lo pasado en la escritura autoficcional. También este presente ficticio que no es, que se proyecta hacia un futuro posible, deseado, soñado, temido, anticipado... No sé, quizás lo fascinante de la autoficción es que abre infinitas posibilidades. Un ser y un no-ser al mismo tiempo. Creo que cuando escribí *El lado oeste del Golden Gate* inspirándome en estructuras cuánticas, estaba jugando de otro modo con piezas y reglas, como el principio de incertidumbre o la superposición de estados, de las que también se vale la autoficción.

BORJA: - Quizás esta es una diferencia con la *performance*, que es necesariamente presente.

PABLO: - Eso es, la autoficción es un presente difuso, a su pesar, mientras que la *performance* precisamente se reafirma claramente como acción en el presente. Quizás la autoficción es más una consecuencia y la *performance* una causa. No sé si me explico. La autoficción tiene una suerte de temporalidad... no sé cómo diría...

BORJA: - ¿Fluida?

PABLO: - Eso es: fluida.

BORJA: - *Los Gondra* tuvo un primer esbozo performativo en un espectáculo que hice en la Sala Cuarta Pared de Madrid con la actriz Marta Poveda, que consistía en que yo en el escenario, como autor, iba improvisando en voz alta textos, y Marta tenía que tomar esas palabras que iban saliendo e incorporarlas en su actuación. Eso era totalmente performativo. Yo sabía más o menos de qué iba a hablar, pero todo ocurría en el momento, y los textos iban surgiendo espontáneamente. Lo performativo tiene el valor de lo inesperado. El riesgo de lo inesperado, diría yo, un poco como el circo. Ese riesgo reside en que, como espectadores, no sabemos lo que va a pasar, pero tampoco el

intérprete lo sabe exactamente. Por el contrario, lo interesante de la autoficción para mí es que el espectador no sabe lo que va a pasar, pero yo como intérprete sí lo sé. No hay imprevisibilidad pero, a cambio, el haber trabajado sobre ese pasado que puede fluir, nos lleva a un lugar que para mí es fundamental. Una de las estrategias de Sergio Blanco plantea que la autoficción permite proyectar no solamente el yo real vivido, sino también el yo imaginado, el yo deseado y el yo negado. Es decir, que amplía las posibilidades de mirarse a uno mismo desde lugares y tiempos que se han producido, que podrían haberse producido, que podrían producirse en el futuro o que uno desearía que se produzcan en el futuro.

PABLO: - Entonces la *performance* juega con el yo, y la autoficción con el yo-yo.

BORJA: - Hay una posibilidad que analiza Sergio Blanco que me interesa muchísimo: la autoficción como expiación del pasado, con el que no estás de acuerdo o con el que asumes que fue un error. Entonces presentas ese pasado que hiciste confrontándolo con el que hubieras querido hacer. Y, en cierta forma, te atreves a admitir que te equivocaste. Así, sobre el pasado se proyecta un deseo inútil de cambiar ese pasado; inútil, pero liberador.

PABLO: - Recuerdo que aquí me contaste una experiencia sobre un pasaje de *Los Gondra* que no se entiende en la grabación, y acabamos no sé cómo reflexionando sobre el papel de los espectadores en todo esto y los diferentes niveles de recepción que propone una obra de autoficción. Te comenté que creo que, y así lo comparto con mis estudiantes, tanto un texto como una puesta en escena tienen diferentes niveles de comprensión. Por tanto, nosotros como creadores tenemos que jugar con esa estratificación de propuestas significativas, que luego los espectadores interpretarán de manera diversa, según sus horizontes de expectativas, sus experiencias y conocimientos previos y la manera en que se desarrolle su vivencia del espectáculo. Desde el texto y la puesta en escena se puede intentar condicionar esa recepción compleja, pero nunca determinar. Es un aspecto apasionante del teatro el hecho de que los creadores escénicos reales construimos un relato y un discurso escénicos para unos espectadores virtuales, o en potencia, que se convertirán en reales precisamente el mismo día que nosotros nos transformaremos en virtuales y dejaremos de estar presentes. La autoficción creo que permite que se vean las costuras de esta temporalidad fluida que creadores y

espectadores compartimos, pero en la que nunca coincidimos realmente. Ni siquiera los mismos actores, que solo pueden convivir con los espectadores en el momento que dejan de ser ellos mismos para ser personajes o, como tú decías antes, actuantes.

BORJA: - Todo esto no lo dijiste, pero te ha quedado muy bien.

PABLO: - En realidad te hablé, y esto no lo grabamos el 11 de mayo de 2018 en la RESAD, porque solo te lo dije en la conversación previa que tuvimos el 28 de abril de 2018 en tu casa, de la dificultad que tenía para transmitirme mi experiencia como lector de tu nueva obra *Los otros Gondra (relato vasco)*.

BORJA (*Aparte*): - Pablo y yo desde hace casi veinte años nos pasamos los borradores previos de los textos que escribimos y nos hacemos sugerencias de reescritura.

PABLO: - El caso es que ese día te dije que te podía hablar desde la perspectiva de alguien que te conoce (creo que bastante, de hecho) y que, para ser riguroso en mi juicio del texto, tendría que intentar imaginarme cómo lo recibiría un espectador que no te conociese en absoluto. Por eso, ahora explicándolo con más calma...

BORJA: - Reescribiéndote con más calma, querrás decir.

PABLO: - ¡Como si tú no te estuvieras reescribiendo y, lo que es peor, no paras de reescribirme a mí! (Esta frase la he colado ayer mismo en la última corrección, aprovechando que Borja está todavía en la nube de haber ganado el Premio Max 2018 como mejor autor, justamente por *Los Gondra*. De hecho, si estoy diciendo este parlamento en estos momentos, es que lo he logrado).

BORJA: - Siguiendo con el tema de los espectadores, cuando estoy reescribiendo este texto el 20 de junio a las 10 horas y 23 minutos, me oigo en la grabación diciendo “La autoficción también provoca un tipo de escucha diferente en el público”. Cuando uno confiesa a los espectadores, “esta es mi verdad, esto es lo que me pasó”, inmediatamente el espectador se sitúa en un lugar diferente al que se coloca cuando va a ver un espectáculo que entiende que es pura ficción. Se convierte en testigo de una suerte de confesión. En *Los Gondra* para mí era increíble sentir cómo recibía el público

lo que yo contaba. Y luego, los compañeros actores me decían que la escucha no era la habitual. Hay algo que le pasa al espectador cuando piensa: “Dios mío, me está contando su testimonio real, me está confesando algo”. Es un aspecto que además quería potenciar Josep María Mestres, el director, en la puesta en escena, porque me pidió que en mi primera entrada hiciera como que miraba de uno en uno a cada espectador (otra ficción, porque por la famosa cuarta pared que crea la iluminación, yo no veía absolutamente ningún rostro). Supongo que se daba la sensación de que yo le confesaba a los espectadores de la primera fila lo que me había pasado en realidad. Luego, en el bar frente al teatro, muchos espectadores se nos acercaban después de la función y nos contaban cosas similares que les habían pasado a ellos. Pienso que la autoficción era la culpable de que los espectadores me sintieran tan cercano como para luego contarme sus propias historias personales. En la autoficción, al no pedirse tácitamente a los espectadores que caigan en la suspensión de la incredulidad, se produce una suerte de pacto especial con el público.

PABLO: - Sí, para entrar en el juego del teatro convencional uno tiene que estar dispuesto a dejarse engañar desde el primer momento, a asumir como realidad algo que evidentemente es una ficción. Esa suspensión de la incredulidad que dices. En cambio en la autoficción, al espectador no se le pide que se rinda y entregue las armas desde el principio, que crea lo increíble por imperativo legal, sino que se le va venciendo y desarmando poco a poco sin que, en muchos casos, se dé cuenta. A través de lo creíble, lo verosímil (que no lo real), se le va enfrentando a lo increíble. Digamos que es una convención que no se impone desde el principio, sino que se va construyendo, y solo funciona si se hace de la mano del espectador.

BORJA: - La autoficción ha llegado al teatro mucho después que a la narrativa. Ya existía autoficción en *El Quijote* de Cervantes. Pero la efervescencia de la autoficción que hemos vivido en la narrativa en el último cuarto del pasado siglo XX, tiene que ver con dos cosas: por un lado, un cierto agotamiento del realismo de la novela decimonónica, y, por otro, la eclosión del yo, del individualismo y el egocentrismo de las sociedades de los 90.

PABLO: - Las redes sociales son entonces la mayor fábrica de autoficciones.

BORJA: - El teatro ha llegado más tarde a la autoficción, de hecho en un momento en el cual ya está un poco de capa caída como género en la novela (por mucho que Pablo sea fan de Carrère). Sin embargo, creo que en el teatro estamos explorando caminos inéditos que pueden servir para renovar nuestros modos de narrar sobre un escenario. Esto tiene que ver con cómo se conjugan la presencia real y la supuesta verdad de la escena con algo tan absolutamente teatral como es la ficción y la mentira.

PABLO: - Creo que fue entonces cuando hablamos del ombliguismo y la autoficción. Corrígeme si me equivoco, pero me parece que ambos estábamos de acuerdo en que precisamente la autoficción es una suerte de bálsamo para evitar el ensimismamiento en lo personal en el que había caído la dramaturgia del yo. En la autoficción necesariamente el material personal se tiene que volcar en otro yo, donde el autor ya no es él mismo, sino una ficcionalización de sí mismo, donde lo ajeno suplanta a lo propio. Y, en este sentido, la autoficción nos libera de las cadenas de nuestro yo cotidiano. Creo que en la autoficción el autor se somete a una suerte de extrañamiento de sí mismo.

BORJA: - Efectivamente: si escribes autoficción, como autor debes tratar los materiales de tu vida real y lo que te ha pasado como si fueran materiales ajenos a ti. La autoficción te permite trabajar sobre ellos pero como si fueran una historia externa que tienes que contar. Eso te permite tener una mirada crítica y, sobre todo, te ayuda a salir del ombliguismo. Si yo cuento, por ejemplo, la historia de los Gondra, no es porque me parezca que mi familia es importante o que lo sea yo, sino porque me siento que la mejor manera de contar el drama de la violencia social en el País Vasco es focalizándola en una intrahistoria familiar. En este caso, es una historia que no es un diario íntimo sino es una metonimia de muchas familias.

PABLO: - Sí, yo creo que esa es una de las claves. Que en la autoficción nos podemos permitir una suerte de formalización y de vuelo poético, que quizás en la autobiografía no son posibles. Para poner ejemplos concretos propios: en *Modelos Animales* el texto original no era una autoficción pero yo en la dramaturgia pensé, como habré mencionado antes en mi improvisación, que era fundamental convertirlo en algo autoficcional para conseguir una mayor implicación del espectador con los avatares de la protagonista, y permitirnos a la vez varios juegos metateatrales y el cierto vuelo poético que queríamos plantear. Esta empatía comenzaba a resquebrajarse cuando la

Nieve de Medina personaje comenzaba a torturar a su gato. Al principio de un modo inocente, de una manera que todavía podría tolerar el espectador. Pero luego ya de un modo cruel, que solo era admisible en la medida en que el espectador entendía que empezábamos a abandonar el camino de la literalidad, de lo realista, y que lo que Nieve le hacía a su gato era una metáfora del camino de purgación al que se estaba sometiendo a sí misma. Finalmente el gato moría (siento el *spoiler*), pero lo que fallecía no era un animal, sino la parte que Nieve había sacrificado de sí misma, para liberar una nueva Nieve. Era una propuesta arriesgada y recuerdo que durante los ensayos Nieve y yo comentamos muchas veces que si eso no se entendía nos iban a encerrar por apología del maltrato animal. Afortunadamente, parece ser que sí funcionó, y era precisamente porque al ubicarnos en el terreno de la autoficción eran asumibles esas licencias poéticas, que lo autobiográfico no hubiera permitido.

BORJA: - Había una escena que para mí era muy dolorosa de contar en *Los Gondra* entre mi madre y yo. Curiosamente, cuando escribí esa escena y me tuve que mirar a mí mismo como personaje, me di cuenta de que quien estaba equivocado en ese contexto era yo. Siempre había creído que mi madre se había equivocado, que la razón la tenía yo. Pero cuando me obligué a escribirnos, a analizarme a mí mismo como personaje y no como persona, a ver las estrategias que despliega mi yo ficcional en esa escena, de repente me di cuenta de que quien tenía la razón era mi madre. Eso me llevó a escribir palabras en la ficción que nunca dije en la realidad y que no dejaban de ser una suerte de expiación.

PABLO: - Ahí volvemos a los diferentes niveles de lectura: esa escena para ti como autor es un descubrimiento, para tu madre una disculpa y para el común de los espectadores un pasaje muy emotivo.

BORJA: - Sí, y creo que el espectador, por esos múltiples niveles de lectura, de alguna manera es consciente de esas capas, aunque algunas no las pueda llegar a apreciar. El espectador se da cuenta de que hay esa distancia entre el autor que cuenta y lo que cuenta, porque yo estoy diciendo que mi familia es horrible y me hace estas cosas tremendas pero luego, cuando tú ves la ficción, te estoy contando que yo fui horrible en ese momento.

PABLO: - Creo que eso tiene que ver con las diferentes perspectivas desde las que la autoficción permite contemplar la fábula que se narra. Eso es algo que me interesa mucho y con lo que juego siempre que puedo en todo lo que hago, así que aunque no lo dijimos, aprovecho que es martes 12 de junio a las 18 horas y 49 minutos y estoy haciendo una de nuestras revisiones para colar esto. Sabes que a mí una de las cosas que más me fascina, además de jugar con las temporalidades, es enredar con los puntos de vista. Y creo que la autoficción es un buen terreno para ello. En *Modelos Animales* precisamente la puesta en escena buscaba potenciar eso y cada aspecto se mostraba y representaba desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, el personaje de Carla, que es la actriz por la que sufre un proceso de fascinación y enamoramiento la dramaturga y actriz protagonista, era representada por una simple silla y luego por una medio peluca, que gracias al uso de una cámara de vídeo al fondo del escenario, permitía que Nieve hablara con su cara oculta pelirroja que era proyectada en circuito cerrado frente a sí misma. También era un maniquí que era manejado por la propia Nieve y luego una pequeña muñequita en una maqueta. Creo que la autoficción nos lleva a analizar cómo construimos la realidad a través de los diferentes modos que tenemos de mirarla. Cómo, de hecho, nuestra mirada, (o habría que decir: nuestras miradas), crean las realidades, y no una realidad única, que nos rodean, en las que somos. No sé si lo conseguí, pero con *Modelos Animales*, como también de otro modo hice antes en *El lado oeste del Golden Gate*, quise hacer una suerte de ensayo sobre las miradas y su capacidad de crear realidades. Ese mirar y mirarse desde diferentes puntos de vista, desde y hacia fuera y también desde y hacia dentro. El mirarse y el ser mirados, también.

BORJA: - Ese mirarnos desde fuera que nos brinda la autoficción nos permite estrategias que no serían permisibles desde una aproximación autobiográfica. Y, paradójicamente, vernos desde ese afuera nos permite no quedarnos en la superficie e ir mucho más allá de lo meramente testimonial. Una cosa curiosa que empezó a pasarme en los ensayos de *Los Gondra* fue que el actor que hacía de mí cuando joven en esa escena con mi madre, no paraba de decirme: “Pero: ¿por qué te pones tan mal a ti mismo y por qué le das argumentos a ella?”. Para mí, mirar esa escena desde un lugar extraño, donde uno mismo deja de ser uno mismo para convertirse en otro y transformarse en un personaje que se rige por mecanismos dramáticos, es la regla de oro de la autoficción. Pienso que la “prueba del algodón” de que la escena funciona cuando estoy escribiendo autoficción, es que si estoy yo como personaje ocurren cosas

y hago cosas que podría haber escrito de un personaje que no tuviera nada que ver conmigo. Cuando escribo autoficción me tengo que separar de mí mismo: uno de los mayores miedos que tengo es caer en el onanismo o la autocomplacencia, en hablar bien de mí. Creo que esa es la diferencia entre un diario íntimo, que solo tiene valor y significado para uno mismo, y una obra de teatro autoficcional, que ha de tener interés para todo el que la vea. En el diario íntimo me puedo contar a mí mismo determinadas cosas, pero luego, en una obra de teatro, exactamente esas mismas cosas ya no las puedo contar así.

PABLO: - Volvemos otra vez al tema de jugar con la extrañeza. Descubrir el extraño que hay en uno mismo y dejarse sorprender. Y salirse de uno mismo para dialogar con un yo que ya no eres tú. Y, descubrir, como decías, que la razón que uno creía tener en la realidad, la ficción la revela como errónea.

BORJA: - Sí, escribiendo la obra yo me di cuenta de que había hecho algo muy mal por lo que tenía que pedir perdón a mi madre. Algo por lo que, hasta entonces, yo pensaba que ella me tenía que pedir perdón. Esto es algo que no le tiene por qué llegar al espectador directamente. Pero en este sentido, a mí *Los Gondra* me ha servido para conocer, entender y expiar un dolor, asumiendo que lo causé yo y que no fui la víctima que yo pensaba.

PABLO: - O sea, que la ficción en este sentido sirve para revelar razones que la realidad no conoce. Tengo un amigo físico que me decía que la física no podía definirse a sí misma: podía hablar de la realidad pero no hablar de sí misma; que para responder a la pregunta “¿Qué es la física?”, había que recurrir a la filosofía. Creo que en este caso, la autoficción sirve para intentar entender la realidad a través de la ficción; para dar respuestas y plantear preguntas a la realidad que solo pueden formularse desde la ficción. Pienso que la autoficción, además de una suerte de ganzúa de la realidad, sirve también para desplegar muchos mecanismos metaficcionales. Como decía antes, la autoficción es un género que revela las costuras ocultas que quizás estén presentes en la confección de casi todas las ficciones. Acuérdate de todas las veces que hemos hablado de cómo en nuestras obras, supuestamente del todo ficcionales, metíamos de modo más o menos oculto pasajes inspirados en hechos que nos habían ocurrido realmente. Por eso te decía, o ya no sé si lo decías tú, lo de que la autoficción en eso es más honesta y

digamos que pone las cartas boca arriba. No oculta las estrategias que despliega. Y, fijate lo que te digo, no disimula ni siquiera la sensación de cierto fracaso que acompaña a toda creación. Pienso que toda creación es un crear contra uno mismo y derrotarse frente a uno mismo. Lo que decía Beckett de “Fracasa otra vez. Fracasa mejor.” No se me ocurre cómo describir mejor el camino de la creación y creo que la autoficción no oculta (y, de hecho, utiliza) a su favor esa senda del fracaso creador.

BORJA: - Y todo eso sin analizarse demasiado a sí misma. Quiero decir, que me parece que estamos atribuyendo a la autoficción muchas estrategias que, si somos honestos, no hemos utilizado conscientemente a la hora de enfrentarnos a escribir autoficción.

PABLO: - De hecho, esta conversación solo la podemos tener a posteriori.

BORJA: - Claro.

PABLO: - Esta conversación sería distinta si estuviéramos hablando de procesos que todavía están a medio hacer. A nosotros nos encanta hablar y darles vueltas a los procesos antes, mientras y después, y creo que la autoficción precisamente invita a los espectadores a ver todas esas capas de creación y de reflexión sobre el proceso creador que yace en toda obra. E incluso a que pongan sus propias capas en análisis y relecturas posteriores.

BORJA: - Esto lo digo por pura intuición, pero tengo la impresión de que una vez que he entrado en el camino de la autoficción con *Los Gondra*, ya no podré salir de él.

PABLO: - Creo que también lo que nos pone de todo esto es ese mirar a la cara a la imposibilidad. Admitir que es imposible hablar de la ficción, es imposible hablar de la realidad, imposible hablar de uno mismo, imposible hablar de los demás... y es entonces cuando más nos apetece cabalgar esa imposibilidad creando. La autoficción pone en primer plano esa imposibilidad. En el caso de obras como *Tebas Land* de Sergio Blanco o *Mammon* de Nao Albet y Marcel Borrás, incluso ese fracaso, esa supuesta (y de hecho fabulada) incapacidad para producir la obra tal y como fue concebida inicialmente, es un material dramático sobre el que se alimenta la propia escritura y la puesta en escena. La autoficción, así parece una mezcla de instantáneas,

borrosas y movidas, de un *work in progress* a medio descongelar, con todas las paradojas que eso conlleva.

BORJA: - Antes hemos hablado de los peligros de la autoficción y también creo que otro puede ser el regodearnos excesivamente en los mecanismos metateatrales (que a ti y a mí nos encantan, como se ve). En cualquier caso, para no caer en todas estas trampas no hay que perder de vista nunca la voluntad de comunicar, esa necesidad de conectar con el público que va a ver el espectáculo.

PABLO: - Sin duda, el teatro se alimenta de ese jugar con el público y solo existe en ese encuentro con él. A partir de aquí, Borja y yo empezamos a divagar y a hablar de cosas íntimas que no vienen al caso. Algunas no se entienden en la grabación y otras no dejan de ser reiteraciones de cosas que ya hemos dicho.

BORJA: - Otras eran temas interesantes, pero que en el proceso de reescritura hemos decidido dejar fuera para otra ocasión. Como esa de la importancia del humor y del no tomarse en serio a uno mismo en la autoficción.

PABLO: - Cuando ya llevábamos otros veinte minutos, Borja me pregunta:

BORJA: - Y, ¿cómo sabemos cuándo hemos terminado?

PABLO: - Pues no sé, si quieres ya. Chimpún. Ya le daremos un final literario bonito.

BORJA: - Vale, entonces ahora dime de qué va todo esto.

PABLO: - En ese momento me levanté y apagué la grabadora.