

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

Licenciatura en Teatro- Orientación Técnica Actoral

Plan de estudio 1989

Trabajo Final de Grado

# TRATA DE IRSE

LA AUTOFICCIÓN EN SU DIMENSIÓN PERFORMATIVA

POL ABREGÚ

Docentes Asesoras

Dra. Daniela Martín

Lic. Ana Guillermina Yukelson

Mayo 2022



A lxs otrxs. Todxs aquellxs que avivan en mí las potencias de la crítica,  
autorxs y amigxs con quienes discuto a diario. Al equipo de producción de  
*Trata de irse*, artistas que admiro y con quienes creamos juntos el universo  
de la obra. A los afectos cariñosos que me acompañan en estos años  
caóticos, agradecerles.

## Índice

<b>Errancias voluntarias en territorios de la escena autoficcional</b>	<b>6</b>
<b>Ficción y autoficción</b>	<b>15</b>
Ficción expandida. ¿Tiene límites la ficción?	22
Intervenir lo real no es representarlo	27
<b><i>Trata de irse. Procedimientos para la creación de una autoficción performática</i></b>	<b>30</b>
<b>La verosimilitud en la ficción fantástica</b>	<b>35</b>
<b>Ambigüedad y dispositivo autoficcional</b>	<b>40</b>
Actuación ambigua	43
Temporalidad múltiple. Entre la dilatación y la fragmentación	45
Espacio autoficcional	49
<b>En busca de la estética extrañada</b>	<b>55</b>
Alterar el cotidiano para desautomatizar la percepción	58
<b>Autoficción performática: un oxímoron de lo posible</b>	<b>62</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>67</b>
<b><i>Trata de irse</i></b>	<b>70</b>
<b>Anexo 1 : La Casa</b>	<b>116</b>
<b>Anexo 2 : <i>Trata de irse</i> en imágenes</b>	<b>118</b>

*Voy a crear lo que me ha acontecido. Solo porque vivir no se puede narrar. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad. Entender es una creación, mi único modo.*

Clarice Lispector, *La pasión según GH*, Siruela

*No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado.*

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*,

Pre-textos

## **Errancias voluntarias en territorios de la escena autoficcional<sup>1</sup>**

Damos comienzo al recorrido que nos permitirá aproximarnos a nuestro objeto de estudio: la autoficción performática. Perseguimos una luz parpadeante que en su errancia da lugar a conexiones múltiples, fugas necesarias para arribar a territorios desconocidos. Este es el resultado de una investigación exhaustiva en la que subyace la pregunta por algunas de las características que adquiere la escena contemporánea más allá de los géneros y categorías.

Esta investigación tenía por nombre *El pasado como trampolín, la autoficción en su dimensión performativa*, al final de estas páginas se entenderá por qué este título era equivocado. La corrección puede tomarse como ejemplo fundamental de una de nuestras hipótesis principales: no hay en la autoficción performativa un pasado al que referir ni una mirada complaciente con la historia de un sujeto. El pasado como trampolín partía del supuesto de que un presente anterior era el punto de origen de la autoficción. De esta manera, funcionaria entonces la memoria como dispositivo que sostiene el relato autoficcional. Reflexionando sobre el proceso de escritura y de ensayos es que nos vemos en la tarea de derribar este primer supuesto ya que no da cuenta de los procedimientos de producción de *Trata de irse*. Estos están relacionados con la construcción de una ficción expandida que abarca las múltiples figuras de la escena. Si

---

<sup>1</sup> Sobre el uso del término errancia puede rastrearse el estudio que hace Cristian Álvarez en “Mariano Picón-Salas y la palabra «errancia»” (2017).

existe por fuera de la performance una realidad referenciada, no será una, serán múltiples y no remitirán solo a quien escribe el texto. Es precisamente porque el yo se ve multiplicado que en escena tenemos a los actores/actrices y las figuras que representan, sumado a la figura del director, en una relación expuesta que evidencia el tratamiento autoficcional y metaficcional de la obra. Este constituye el rasgo característico de una ficción situada en territorios de la performatividad contemporánea, donde muchos presupuestos quedan desarticulados (personajes, tiempos, espacios) y nos encontramos frente a la tarea de repensar nuestra práctica atravesada por las tensiones entre performance, realidad, ficción y representación.

Esta obra no es resultado de un autoanálisis, melancolía o exaltación del yo porque no hay ninguna figura, <<seautón>>, que nos interese resaltar. Por el contrario, ser errático, devenir imposibles, crear lo vivido, aceptar el equívoco, las falsedades y torceduras, esas son algunas pulsiones que guían este proyecto que no parte ni acaba en un yo y, cuyo alimento es la ficción misma, la capacidad de inventarse otro mundo posible, de contar lo que no sucedió, ni sucede, incluso lo imposible.

Nos aproximamos a una definición de la autoficción performática desde diversas corrientes, considerando que el recorrido es más un mapa conceptual con conexiones múltiples que un método a seguir para el funcionamiento de la autoficción en la escena. El principio de construcción de esta investigación pretende dar cuenta de los aportes que la autoficción

performática realiza en tanto dispositivo escénico, apartándose del curso que ha tomado el término en los estudios literarios e incluso en los estudios teatrales, cuyo tratamiento responde muchas veces a una definición de la autoficción como género, construcción textual y/o conceptual. La autoficción performática es un procedimiento, una forma de construir un dispositivo a partir de la concepción de la ficción como una materialidad polimorfa y en cuya expansión tensiona los constructos de la temporalidad, la espacialidad y la actuación.

Estas reflexiones están ligadas por completo al proceso de ensayos de la obra *Trata de irse*<sup>2</sup> en una conjugación con la cual proponemos la correspondencia entre las esferas de la praxis performática y la praxis teórica. Realizamos un trabajo de ida y vuelta entre la investigación teórica y la escena, de esta manera potenciamos las afectaciones entre una y otra instancia. Por un lado, estudiamos nociones teóricas para comprobar su funcionamiento a modo de experimentación en la escena y, por otra parte, focalizamos problemáticas de la escena que pueden ser pensadas a la luz de ciertos conceptos, escuelas de pensamiento o líneas conceptuales. Este es también un trabajo acerca de cómo producir contagios entre instancias cuya oposición dicotómica, como en todo aspecto de la vida, encontramos contraproducente y también se trata de entender la producción teórica como experimentación y la escena como proceso de investigación.

---

<sup>2</sup> La escritura de este texto es una elaboración de Pol Abregú, luego reescrita a partir de la propuesta y modificaciones de los actores/actrices en escena.

Desde que Serge Doubrovsky propone el término autoficción para su novela *Fils*, señalando que se trata de una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (2001, p.3) se da inicio a un debate sobre la posibilidad del género, a la vez que aviva las problemáticas sobre la figura del autor, abriéndose camino como gran novedad que marca una renovación en la literatura de occidente por sus posibilidades lúdicas de conjugar las esferas de la referencialidad y la ficción. Entre adhesiones y detracciones, el género logra expandir sus límites por fuera de la literatura para abarcar un debate mayor sobre las narrativas del yo<sup>3</sup> desde un punto de vista original y creativo. Para ciertos autores (Doubrovsky, Alberca) escribir desde el yo parece ser la premisa y desde este punto se desprenden todos los interrogantes y problemáticas por las que atraviesa la autoficción como escritura que comparte identidad nominal entre el/la autora y uno de los personajes y deriva de contar una vida atravesada por acontecimientos ficcionales. La primera intervención que hacemos sobre esta corriente es la oposición entre una referencialidad entendida como verdad y una ficción entendida como falsa. Sin embargo, existe otra forma de concebir la práctica autoficcional no como una variable o subgénero de la autobiografía sino como una construcción ficcional, más bien una práctica híbrida que conjuga relatos imaginarios con escrituras del yo y considerando que el

---

<sup>3</sup> Llamamos narrativas del yo a aquellas que se despliegan en la literatura con el nombre de autobiografía y sus variantes. Que el género autoficcional haya renovado la discusión sobre la identidad del autor y la verdad en la literatura tiene que ver con la concepción de lo autoficcional como un invento moderno o una deriva de la autobiografía, premisa que consideramos inválida para esta investigación.



universo referenciado en la obra complejiza la ficción, no la cancela. A esta perspectiva que entiende la autoficción como un universo expandido de prácticas diversas (Colonna) es que suscribimos esta investigación.

El recorrido por los debates literarios que realizamos para explicar la deriva de las conceptivas de autoficción no debe ser comprendido como una adhesión a pensar el teatro desde la literatura o anclado a una visión textocentrista. Partimos de una revisión por los estudios literarios que han dado origen al término para realizar luego una traducción, como un corrimiento, que nos permita pensar de qué manera la autoficción performativa es un procedimiento para la construcción de un dispositivo autoficcional en la escena.

La práctica escénica puede ser comprendida como un modelo rizomático en el sentido que Deleuze y Guattari lo entienden: como una multiplicidad, una materialidad compuesta de múltiples conexiones y, cuya naturaleza no son las partes constitutivas sino materialidades organizadas en vectores que, en relación, aumentan, disminuyen y se expanden multiplicando a su vez las combinaciones posibles (2002). Esta interacción de materialidades escénicas son las que constituyen el dispositivo escénico autoficcional; la ficción contiene o se apoya sobre las tensiones de las materialidades escénicas y dramáticas (temporalidad, espacialidad, corporalidad). Entonces, podemos preguntarnos si siempre que ellas se hacen presentes hay ficción. Más adelante respondemos esta pregunta y

desarrollamos por qué la ficción no puede entenderse como elemento de un binomio opuesto a la realidad.

En una primera instancia de la investigación, tomamos los conceptos de mimesis y ficción como puntos de partida para aproximarnos a una delimitación de la autoficción performática, recuperando de estos términos lo que nos resulta operativo para describir las operaciones realizadas en el proceso de producción de la obra.

En su libro *La metáfora viva*, Paul Ricoeur realiza un entendimiento de la mimesis aristotélica como potencia creadora. El autor describe que la realidad en la poética de Aristoteles “sigue siendo una referencia, sin convertirse jamás en una coacción”. (Ricoeur, 1980, p.67). A propósito de la mimesis aristotélica, Gérard Genette ubica la ficción como un enunciado que está más allá de lo verdadero y lo falso, no es ni uno ni lo otro o es ambos a la vez (1991). La ficción se configura como instancia de lo posible. De esta manera, la proposición realidad como oposición a la ficción queda obsoleta porque el binomio deja implícita la idea de que realidad es igual a verdadero y ficción igual a falso. Esta primera definición nos permite afirmar que la ficción contempla ambas dimensiones -la verdad y la mentira- y así plantear la segunda pregunta que nos guía en esta búsqueda: si es pertinente hablar en términos de verdad-mentira para describir los procedimientos de la autoficción performática o si bien, necesitamos otras formas de nombrar las tensiones de una práctica escénica ficcional. Es en este último sentido que hacemos la siguiente aseveración acerca del

estatuto autoficcional: la autoficción, al ubicarse más allá de la dicotomía verdadero/falso, ocupa, al igual que la ficción, el lugar de lo posible. Es decir, el enunciado autoficcional es ficticio y en su dimensión performativa no refiere sólo a la palabra escrita o escénica sino a las materialidades que componen el dispositivo. De esta manera, la autoficción presenta una ficción porque construye un enunciado o un universo posible. ¿Posible con respecto a qué? Aristóteles va a decir: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”. (2007, p. 25).

Así, la propuesta de la autoficción como posibilidad implica un acto creativo con respecto a lo que sucedió, sucede o podría suceder. A su vez, ubicamos al poeta -actor/actriz- como artífice de una ficción que no debe fidelidad alguna a los hechos tal cual ocurrieron. Proponemos pensar la ficción como una materialidad elástica susceptible de abarcar las diversas prácticas escénicas con sus particularidades y nombramos *ficción expandida* al corrimiento que la ficción realiza en pos de abarcar la convención. Sobre la materialización de la ficción en dispositivos performáticos también hablaremos más adelante.

Mientras que la autoficción literaria parece actualmente estancarse en la repetición de la melancolía narcisista burguesa, en el teatro podemos escapar a este vicio empezando por el hecho de entender la escena como un territorio donde se desfigura el yo unívoco y autoreferencial para proyectar una palabra y unos cuerpos múltiples y complejos. Decir esto nos

posiciona frente a una polémica actual acerca de la literatura autoficcional de la cual Alberca, quien propuso una manera de arribar a ella desde la concepción de un pacto ambiguo, llegó a decir que estaba cansado de la autoficción (2013) en tanto que el tratamiento que hacen de esta es en pos de resaltar la figura autoral y aspectos de su vida como escritores o bien sus infancias poco felices. En cuanto al teatro, sujetar la ficción teatral a una voz original es un ejercicio más inútil que dificultoso cuando lo que interesa son las múltiples figuras que participan en la creación, incluido el espectador.

En este sentido, comprendemos la autoficción performática como una ficción, cuya materialización se sostiene en el dispositivo escénico. La ambigüedad es la piedra angular de este dispositivo junto con el extrañamiento; ambos son considerados procedimientos que nos guían en esta construcción de la ficción expandida. ¿Cómo generar una actuación ambigua, una escena en la tensión entre un texto autoficcional y la performance de los cuerpos entre la ficción y el presente de los actores/actrices?

Desde los aportes de Manuel Alberca (2007), entendemos que la autoficción configura un pacto ambiguo, entonces nos corresponde traducir esta afirmación para abordar la ambigüedad y el extrañamiento como problemáticas específicas de lo teatral. Al respecto de lo ambiguo seguimos los estudios que Ileana Diéguez realiza sobre liminalidad en *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas y los de* Erika Fischer-Lichte sobre el giro performativo en *Estética de lo*

*performativo* mientras que, en la búsqueda de la estética extrañada, perseguimos algunos principios del formalismo ruso como los descritos por Viktor Shklovski en *El arte como artificio*.

Notarán que de este recorrido resulta un entrecruzamiento hereje de autores/as, corrientes y disciplinas. Esto es así porque nos guía el rigor de la curiosidad y es cierto que las lecturas de estos autores/as nos han despertado consideraciones acerca de las formas performáticas en las que la autoficción se expresa, más allá de las alianzas y detracciones. La investigación en artes debería proponer una mirada oblicua que disruptivamente cruce todos los campos y todas las corrientes. A fin de cuentas, un texto no es la materialidad concreta ni las intenciones de su autor, sino el tratamiento que de él realiza quien lee, sus afectaciones en relación a la recepción como instancia última. A su vez, esto constituye una herejía en el sentido que arroja la etimología de la palabra: del latín *hereticus* (opción); el entrecruzamiento propuesto responde a un particular modo de optar y reflexionar en relación a la autoficción, en este caso performativa.

## **Ficción y autoficción**

Partiendo de su primera acepción, la autoficción pareciera componer una ficción a partir de acontecimientos que pueden verificarse como “estrictamente reales”. Más allá de la pretensión de asir lo real, esta definición deja ver una idea acerca de la ficción como opuesta a la realidad: a una ficción se le incorporan elementos de la realidad o bien a la inversa. Siguiendo esta perspectiva, lo que ocurriría con las poéticas autoficcionales es una ruptura de la inmanencia del lenguaje poético en tanto que el enunciado ficcional ya no es una esfera independiente en sí misma. La autoficción es entendida entonces como la resultante de un entrecruzamiento que más o menos podría definirse en estos términos: sobre la base de hechos reales (generalmente eventos de una vida rememorada) se cuela la ficción como imaginario de lo que no ha ocurrido. Esta concepción es la que inaugura Doubrovsky y la cual considera a la autoficción un género que se desprende como variante de la autobiografía.

Sin embargo, como anticipamos, otras derivas son posibles en esta tarea de rastrear la naturaleza de la autoficción y desarticular su fórmula contemporánea para comprenderla, más que como un género, como un procedimiento cuyo origen remite a la creación de relatos entre la imaginación y la autorreferencialidad. En esta corriente destacamos los aportes de Vicente Luis Mora, Vincent Colonna y Gerard Genette. Además de Sergio Blanco quien ha trazado un recorrido por las literaturas del yo en la cultura occidental. Adscribimos a pensar la autoficción desligada de las

pretensiones de veracidad para erigirse sobre los territorios de la imaginación y la fantasía, como un relato ficticio. Sobre el universo de lo posible se constituye la autoficción como fragmentaciones de un/os sujetos que más que hacer referencia de sí mismos, se ficcionalizan al interior de un relato imaginario. ¿Qué queda del sujeto? Reminiscencias: lo que sobrevive de una cosa y sirve para recordarla. Puesto que es el sujeto el que se ficcionaliza, no existe anulación de ninguna instancia: ficción y realidad no son opuestos, la autoficción es multiplicidad, una hibridación que presenta dentro de la ficción -o más allá de ésta- unos hechos y unos sujetos que pueden ser identificables en una realidad referencial.

Entendemos la autoficción como una forma de ficción autónoma con principios variables como lo entiende Pujante, esto es: “un artefacto de ficción en el que el autor, o un alter ego del autor, entra en la escena textual (el término escena no es casual, ya que remite al teatro, a la proyección lúdica, a la ficcionalización de un autor transformado en personaje/actor)” (2018, p.34)

En suma, dos grandes derivas observamos en la comprensión de la autoficción: la primera es la de su concepción inicial (Doubrovsky), que también es tomada por Alberca al considerarla un subgénero de la autobiografía: se escriben autoficciones para escudarse en el término y permitirse faltar a la veracidad y por miedo a no comprometerse enteramente con la autobiografía (2012, p.11). La segunda remite a la conceptualización que Genette y Colonna hacen de la autoficción

fantástica. Esta deriva propone entender la autoficción ya no como una variante de la autobiografía, sino como un relato que deviene del mismo acto de narrar. Abre las posibilidades a no estancar lo autoficcional como un género moderno sino buscar sus orígenes en los relatos ficcionales. El acto de escritura supone en sí mismo la intervención de un procedimiento poético y la manera en que organizamos la memoria es una mistificación que no depende únicamente de nuestra subjetividad sino de los mitos familiares, sociales, institucionales construidos alrededor de ciertos relatos que dejan por fuera otros. Genette dice: “Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido” (1991, p.70). De esta manera, derribamos las pretensiones de conocer qué elementos de una autoficción corresponden a la vida de un autor/a para concentrarnos en estar siendo testigos de un universo, cuya verosimilitud está construida a partir de la yuxtaposición de las tres variables: realidad referencial, ficción (posible) y fantasía (imposible).

Sergio Blanco analiza de qué manera el estallido de poéticas autoficcionales condice con los contextos históricos y políticos en Occidente. Así, las figuraciones del yo van a sufrir modificaciones en la concepción del pensamiento occidental desde Sócrates hasta el yo contemporáneo que, según el autor, resiste a los intentos de despersonalización neoliberales.



El entendimiento de Blanco sobre las poéticas autoficcionales responde a una proyección del yo en situaciones ficticias, lo cual presenta el problema de la confrontación entre sujeto como real verídico y ficción como falsedad. Así lo entiende cuando escribe: “Este relato escrito será —como toda narración—, absolutamente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción”. (Blanco, 2018) Lo que produce la ficción es, para el autor, el lenguaje. Entonces, todo aquello que sea expresado por medio de palabras, es ficticio y por ende, falso.

Nos distanciamos de la propuesta de Blanco en cuanto encontramos problemática su fundamentación del origen de los relatos autoficcionales. En su investigación histórica y personal sobre las escrituras del yo, el autor entiende que la autoficción es siempre un movimiento que parte de la introspección, “siempre parte de un yo, de un vivido a la primera persona, de una experiencia personal —dolor profundo o felicidad suprema—” (2018). Si bien hay un entendimiento de que ese yo del que se parte llega a ser otro y que el yo se compone de fragmentos y multiplicidades, lo cierto es que no nos resulta operativo en términos metodológicos para la práctica teatral o para explicar el procedimiento de escritura y performatividad en *Trata de irse*.

Para Blanco la escritura del yo tiene fines catárticos en la medida en que transforma el trauma en trama mediante la exposición de un yo que se

presenta vulnerable y, no sólo esto, sino que se promueve la autoficción como una subversión contra la alienación contemporánea al posibilitar la emergencia de relatos subjetivados que pretenden resistir al individualismo digital o a la homogeneidad totalizadora. Primero, la cuestión de un relato para exponer y sanar traumas ya nos resulta problemática, lo mismo que la exaltación de un yo vulnerable que busca ser aceptado en la medida que expone sus dolores. Segundo, la pregunta que nos hacemos es si toda autoficción es subversiva por presentar el relato de una subjetividad. Esta sería una afirmación pretenciosa ya que los relatos autoficcionales por sí mismos no poseen necesariamente una potencia destabilizadora del orden. Mucho menos si está ligada a sensibilidades o traumas de subjetividades hegemónicas, esto sumado a que más que exponer un yo, la autoficción lo problematiza, lo multiplica, sobre todo si hablamos de la autoficción teatral. En todo caso, se trata de un posicionamiento ético. Algunas de estas cuestiones se pregunta José Sánchez en *Cuerpos ajenos: ensayos sobre la ética de la representación*.

De todas formas, la propuesta que hacemos de la autoficción como un procedimiento performativo persigue la premisa de que la construcción del dispositivo total de la obra debe responder a criterios autoficcionales, a un cuestionamiento del yo o puesta en tensión de la ficción en la convención. No alcanza con que el autor declare que se trata de una autoficción. Sucede con *Kassandra* por ejemplo, que no hay marcas que

hablen de procedimientos autoficcionales hasta que Blanco así lo confirmó en su libro *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Este es el punto crítico desde el cual pensamos nuestra teoría: la autoficción performática debe presentar un dispositivo, cuyas materialidades sostengan la tensión entre performance y representación, entre relato y presente, entre referencialidad y poiesis superando las etiquetas y excediendo la defensa conceptual.

Fundamentalmente, ¿En qué sentido es posible hablar de un yo autoral en el teatro? ¿Por qué sería operativo establecer un autor/a como figura extratextual/extraescénica? Sostenemos que la autoficción ya no remite a un único yo referencial ya que el sujeto adquiere una capacidad exponencial en la escena. La convivencia de voces se expande y proyecta una escena multívoca, saturada de emisores, con actores y actrices presentándose a sí mismas y representando a la vez otros sujetos que son igualmente ficticios. La referencialidad no se construye linealmente: es rizomática en el sentido que emergen sus marcas en la ficción sin un origen único sino exponiendo una naturaleza de múltiples conexiones. En *Trata de irse*, las declaraciones de autoría no están explícitas porque no hay interés de elevar y exponer el estatuto de un yo autoral. Construimos lo autoficcional como una hibridación de lenguajes, una instancia o acontecimiento multiforme, cuyas voces que lo hablan son simultáneas, contradictorias y no remiten únicamente a quien escribe el texto. Nos

interesa la perspectiva que entiende la autoficción como procedimiento -no sólo textual- en el que la superposición de enunciados, cuerpos y escenarios conviven en tensión y desestimando cualquier principio de fidelidad. No se trata únicamente de declarar que se imbrican las esferas de una existencia (una vida referencial) con la esfera de la ficción (lo posible), no debería ser necesaria la aclaración o subtítulo que diga: esta obra es una autoficción, sino que el dispositivo mismo se presenta como hibridación, mixtura y ambigüedad.

Cuando hablamos de dispositivo nos referimos a la disposición de los elementos escénicos y cómo estos se conjugan para lograr una organización en la tensión de estas materialidades. Estos elementos no son entendidos como significantes sino percibidos sensorialmente, lo que Patrice Pavis describe como “circuitos en los que ya no son la estructura y el signo los que reinan sino la disposición y disponibilidad para hacer circular una energía, sea esta cromática, gestual o vocal, y siempre pulsional” (2016, p.80). El dispositivo envuelve a la ficción y sostiene la presencia de los cuerpos en la construcción de un teatro de impresiones.

## **Ficción expandida. ¿Tiene límites la ficción?**

*La ficcionalidad propia de la época estética se despliega entonces entre dos polos: entre el poder de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y de los niveles de significación.*

Rancière (2009, p.46.)

La ficción es una instancia o materialidad elástica, una configuración de un espacio-otro como entendía Foucault las heterotopías: una “yuxtaposición de espacios incompatibles” (1984, p.6). La ficción se mueve entre la significación y la no significación. Se define por el movimiento, por las tensiones, saltos, diferencias, es un viaje, una posibilidad por fuera de las lógicas de verdad/mentira.

Para abordar la pregunta por los límites de la ficción es necesario situar cuáles son las tensiones particulares que *Trata de irse* establece en la configuración de este posible. Como primera materialidad tenemos un texto que presenta didascalias en primera persona y un personaje enunciado como Yo. Como en toda autoficción, la pregunta por la identidad subyace en esta obra; la figura del Yo sin nombre se asienta sólo en ese “desnudo pronombre” (Calvino, 1980). ¿Quién es Yo? Quien asuma serlo. El yo es una mera denominación que más que mostrar al autor o al personaje, lo sustrae, “para no tenerlo que nombrar o describir, porque cualquiera otra

denominación o atributo lo hubiera definido más” (1980, p.29). La palabra "yo" no define ni toma forma en sí misma por fuera de quien la enuncie. La enunciación de ese Yo como personaje en el texto, establece un compromiso con una subjetividad que no existe a priori por fuera del texto mientras que en escena está multiplicado.

Asumiendo esta primera multiplicación/disolución de la referencialidad, exploramos cómo evidenciar el resto de las subjetividades que componen la escena: habrá actores y actrices que en escena se proyectan como figuras en una tensión entre la referencialidad y el drama. Todas estas voces estarán asumiendo un lugar en la ficción: por momentos quienes están en escena se presentan como actores y otras veces como personajes.

La pregunta que nos hacemos es por el efecto que tiene esta operación sobre la ficción y si la presentación de actores/actrices interrumpe la ficción, la suspende o la expande. Como ya adelantamos, seguimos la premisa de que la ficción es un continuo que en *Trata de irse* no se interrumpe, sino que desarrolla su máxima expresión en la conjunción con el dispositivo autoficcional.

Un nuevo entendimiento se configura cuando sostenemos la continuidad de la ficción escénica aún en tensión con la realidad. No hay interrupción de la ficción, se trata de encontrar el funcionamiento de un dispositivo complejo que no suspende la ficción sino que habilita que ésta abarque nuevas y diversas relaciones con lo real. La ficción abre una

posibilidad en el universo de lo real, propone una fuga como única manera de hacer inteligible lo que sucede. De la misma manera que opera la ficción, lo hace el pensamiento no para representar lo real sino para abarcarlo y superarlo. La manera en que la ficción se relaciona con el “afuera” nos da la pauta sobre su naturaleza. Deleuze y Guattari lo explican cuando analizan la escritura de Kleist<sup>4</sup>:

Kleist inventa una escritura de este tipo, un encadenamiento ininterrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera. Anillos abiertos. También sus textos se oponen, desde todos los puntos de vista, al libro clásico y romántico, constituido por la interioridad de una sustancia o de un sujeto. El libro-máquina de guerra frente al libro-aparato de Estado. (Deleuze y Guattari, 2002, p.15)

De esta manera, lo que Kleist hace en su escritura -un movimiento, una conjunción de intensidades en relación con el afuera- determinan que la relación de la ficción con respecto a lo real no es una relación de representación sino de transformación: ingresa el libro-máquina de guerra como artefacto de una escritura fundamental. Podemos pensar de esta manera algunas ficciones; las que en la incorporación del afuera realicen a su vez una modificación de las lógicas internas de la ficción y sostengan el principio de toda la práctica escénica y no la ruptura de esta. El afuera son las circunstancias de la convención y también la referencialidad.

---

<sup>4</sup> Deleuze y Guattari analizan la escritura del poeta alemán escritor de *Pentesilea*. Obra que aborda una deriva en el mito de la guerra de Troya en la que las Amazonas se enfrentan a Aquiles.

La relación que existe entre la autoficción y el afuera es la de una ficción que incorpora la exterioridad como elemento constitutivo. Dicho de otra forma, la ficción es una multiplicidad en cuyo devenir presenta una línea de fuga hacia la autoficción, una línea segmentada de aquel gran universo de posibilidades que se configura en cada obra. Una deriva por donde la ficción se expande. Sobre fugas y multiplicaciones de las potencias dicen Deleuze y Guattari que se trata de “escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta.” (2002, p.17)

Como noción que se propone superar los pares antagónicos performance-representación, realidad-ficción, es que proponemos la *ficción expandida*<sup>5</sup>. Ninguna ficción opera de la misma manera que otra, cada cual expone su propio universo y las tensiones particulares entre lo imposible, lo posible y lo real; entre performance, representación y verosimilitud. *Ficción expandida* no es una manera de delimitar la existencia de una esencia ficcional, que luego se expande pero sigue conservando su condición, sino más bien entender la ficción como una instancia elástica y polimorfa que dialoga con las posibilidades de conjugar enunciados, o mejor dicho materialidades, pertenecientes a distintos niveles de realidad. Por último, no es la representación la que sostiene la ficción sino el dispositivo.

---

<sup>5</sup> Esta noción se suma a las ya existentes de dramaturgias expandidas y teatralidades expandidas que propone José Sánchez como concepción que conforma un campo expandido en el que se insertan las prácticas performáticas contemporáneas.



Además de su relación con el afuera, una ficción se define por la relación entre sus elementos constitutivos. Esta relación se configura en lo que entendemos por *dispositivo ficcional*. La realidad que la ficción construye abarca la totalidad de la escena y es sostenida por el dispositivo. En esta relación que establece con lo real, el dispositivo presenta una serie de elementos o variables que en cada obra funcionan como creadoras y soportes de la ficción, a saber: escenografía (objetos, sonido, luces), actuación (texto, imagen, cuerpo), espacio (movimiento, disposición, espectador), actores/actrices (personajes, figuras, voces). Preguntarse por cómo operan estas variables en cada obra sería una aproximación a comprender la naturaleza de la ficción o de la escena misma.

En suma, para definir la naturaleza de una ficción es necesario analizar el dispositivo en los términos ya propuestos más arriba y su relación con el afuera. Luego, dijimos que la autoficción incorpora ese afuera como rasgo constitutivo, por ende, el dispositivo mismo debería verse intervenido por el afuera y viceversa. La escena autoficcional exige que el dispositivo intervenga en lo real y que lo real intervenga en la escena.

### **Intervenir lo real no es representarlo**

En *Trata de irse* nos planteamos el siguiente desafío en cuanto a la representación: que la relación de la escena con lo real no sea una relación de representación sino de intervención de una sobre otra. Esta propuesta

se ubica dentro de las que afrontan las prácticas de lo real, en palabras de Sánchez, al desafiar “la representación misma entendida como apariencia significativa” (2012 p.191). Las intervenciones sobre lo real que sostienen la ficción de la obra tienen que ver con la actuación ambigua, la temporalidad múltiple y la espacialidad autoficcional como desarrollaremos más adelante.

La intervención de la ficción en el orden de lo real es la propuesta de la performance desde la concepción de un paradigma performático que busca la “manifestación de un mundo permanentemente cambiante” (Sánchez, 2011,p.25). De esta forma, la interacción entre la ficción (drama) y el afuera (historia, convención) es cambiante, móvil y se despliega en territorios liminales. La performance es el territorio fronterizo donde se despliega la multiplicidad, la superposición de imágenes y lenguajes, de percepciones y sentidos.

Como sucede en *Trata de irse*, la ficción se expande como líneas de fuerzas centrífugas que afectan por fuera del universo del relato. Es decir, tiene la ficción la potencia de afectar un espacio real, unas relaciones con el espectador no ficcionales y una exposición de los actores/actrices como tales. En términos de actuación y cuerpo, entendemos que la ficción se expande para comprender aquellas instancias en las que en escena aparecen los actores/actrices para explicitar el dispositivo. Además, la ficción expandida es metaficcional; desborda los límites del teatro y la teatralidad. Un ejemplo de esta operación de desdoblamiento entre actores

y sus figuras en el interior del drama se puede advertir esto en el siguiente texto de Yo:

YO: (...) Pero mi papá guió a todos como Moisés y están haciendo una manifestación para demostrarle a mi mamá que no son ningunos tontos. Fer, vos no estás en escena ahora. Vos Irene tampoco. Estos días que papá no estuvo, mamá se amigó con el Polaco, él le susurraba al oído, le enseñaba a decir palabras polacas. (Abregú, 2022)<sup>6</sup>

Pero la multiplicidad o superposición de enunciados no es únicamente discursiva. La propuesta de intervención sobre lo real sucede desde el momento en que los espectadores son invitados a la casa de Valentina y se manifiesta también a nivel gestual cada vez que la corporalidad extrañada es abandonada y aparece la corporalidad cotidiana de los actores/actrices. Estas instancias configuran la ficción como una materialidad ambigua y compuesta de yuxtaposiciones en la que los cuerpos se trans-figuran exponiendo la multiplicidad que los compone. Cuando despiden al Polaco, Yo introduce la escena de la siguiente manera:

El Polaco se va un día muy frío, el más frío del año, no puedo doblar los brazos porque tengo muchas camperas así que le doy un abrazo raro. Mi mamá también le da un abrazo raro y, como seguro no lo sintió bien, ahora le agarra las manos. Se miran, el Polaco sonríe y se va. Adiós, dice él y se va.

Mientras tanto, Facundo y Georgina están parados uno frente al

---

<sup>6</sup> Todas las citas a la obra pertenecen al texto escrito: *Trata de irse* de Pol Abregú (2022).

otro, se miran como esperando instrucciones para actuar, evidencian de esta manera que se trata de un dispositivo en el que narración, acción, cuerpo y movimiento se afectan mutuamente. Además, la ficción se expande hacia territorios metaficcionales por presentar elementos que dan cuenta de la superposición de realidades ficticias en la escena y cómo unas comentan, organizan o intervienen sobre las otras. El recurso metadramático más importante en *Trata de irse* se halla en la deconstrucción del personaje como figura dominante del drama para aparecer como una construcción móvil, fragmentada y en la intersección de otras construcciones ficticias. La autorreferencialidad que establecen los actores/actrices al presentarse como sí mismos y hacer evidente la construcción del dispositivo, establece un diálogo singular con la convención teatral misma. Esta relación no provee sólo un reflejo de la realidad por parte de la escena sino que el drama construye una mirada sobre la realidad, un lenguaje con el cual nombrarla y una geometría con la que medirla (Irizarry, 2001). Más adelante retomamos esta consideración cuando proponemos el término *actuación ambigua* para caracterizar la manera en la que la ficción se expande desde la construcción múltiple de las corporalidades, la espacialidad y temporalidad.

## **Trata de irse. Procedimientos para la creación de una autoficción performática**

El espacio en *Trata de irse* ocurre en una casa: el living, la cocina, el patio, el techo. El espacio arquitectónico no es un teatro, sino que coincide con lo propuesto en el drama: una casa. Esta no es cualquier casa sino la casa de Valentina, la actriz que en escena es por momentos Yo. Los invitados/ participantes/espectadores deben tocar el timbre y esperar a que le abran la puerta. Luego, toman su lugar en sillas distribuidas en el patio, para lo cual debieron primero atravesar toda la casa. El horario vespertino de la función aproximadamente a las cinco de la tarde permite que no haya luces artificiales, el sol se irá escondiendo mientras avanza la acción.

En casa somos Mamá, Papá, la Abuela y Yo. También está el Polaco, como un pájaro cayó un día entre los arbustos del jardín. En escena están Georgina, Fernando, Irene, Valentina y Facundo. Papá trabaja en el aeropuerto y mamá grita por las cucharas. La abuela ya no trabaja. Yo me siento acá en el techo. Yo creo que si alguien desde un avión mirara atentamente por la ventana podría verme acá sentada porque estoy muy quieta.

La obra no empieza de una vez sino que va empezando de a poco o ya empezó mucho antes que llegaran los espectadores. Las actrices se preparan, repasan los textos, dan indicaciones, saludan a los conocidos entre el público. La familia aparece por momentos para decir alguna cosa, acomodar la casa, y presentarse como figuras huidizas, que intercambian

lugar con los actores. Los cuerpos y figuras en el espacio se entrelazan y configuran la ficción de esta obra que se expande hacia el encuentro con lo ambiguo.

Partimos de una materialidad textual previa a la escena. Nuestra relación con el texto es el entendimiento de este como una plataforma que establece un punto de apoyo sobre el cual edificar la obra. Es necesario que las marcas de esta plataforma sean invisibles, desaparezcan, es decir, hay que descubrir una manera en que el texto deje de existir por sí mismo y pase a ser sonido, cuerpo, o, más radicalmente, al decir de Angélica Liddell: “La escena no es el lugar de realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte” (2005, p.317). Sin embargo, el texto escrito aparece por momentos como indicador de una estructura que los actores/actrices deben seguir. Hay un movimiento que arranca a los actores de la fijación al texto, como sucede en las escenas improvisadas, en ese comienzo dilatado de la obra en que se pierde el control de la escena, y existe otro movimiento que los trae nuevamente a asumirse como representantes de una obra que deben seguir. Entonces, se permiten dar pautas de actuación, el director interviene en la escena también, los cuerpos evidencian la estructura dejando ver la plataforma textual.

Entre ambas instancias, texto y performance, lo que hicimos concretamente fue un descubrimiento. El texto está presente como una materialidad de la escena y a la vez descubrimos la escena por fuera del texto. El territorio donde sucede esta búsqueda es el ensayo. El ensayo se

configura como una instancia en la que exploramos las potencialidades de la creación performática en relación con una espacialidad y temporalidad, a partir del movimiento y la exploración de esas materialidades múltiples que se presentan en la escena. La palabra, la acción y el movimiento conforman una experiencia estética que, por definición, se distancia del cotidiano a la vez que entrelaza la dimensión de la realidad, la fantasía, la ficción, la corporalidad.

¿Qué hay más allá del texto o cómo incorporar el texto a la performance? ¿Cómo generar una dinámica en la que los personajes devengan figuras entre la ficción y la actuación, o mejor, cómo los cuerpos producen ficción o son ficcionalizados? A partir de estas preguntas entendemos que el cuerpo de los actores/actrices está presente en escena para componer una instancia ficticia ambigua y compleja de definir desde los estudios clásicos de personaje. *Trata de irse*, concentra una experiencia que se inscribe en la línea de lo que J. Sánchez nombra como “práctica de lo real” (2013). Desde esta concepción estaríamos frente al desafío de componer una escena sin personajes y más allá del texto.

Una primera aproximación fue la creación de lo que llamamos escenas extratextuales, concebidas como bisagras, que permiten despegarnos por completo de aquella materialidad textual tan fuertemente instituida. Improvisar estas escenas fue la manera en que los actores y las actrices se apropiaron de la creación logrando instalar unos estados y ritmos propios de la ficción sin ser meros transmisores del significado de

unos textos. Así, descubrimos aquello que subyace a lo explícito, lo que compone la ficción desde las profundidades y que luego se deja ver en la resolución de unos cuerpos que improvisan hasta el último momento, incluso en las funciones. También permitió la creación de escenas colectivas imposibles de abarcar en un texto previo, que son un hallazgo para la obra. Por mencionar un ejemplo podemos decir que la escena en que Papá y Mamá cuentan cómo se conocieron fue trabajada desde un lugar de improvisación que nos permitió hallar dinámicas de complicidad y romance entre ellos que no estaban presentes en el texto.

Siguiendo con esta reapropiación colectiva del texto, otro procedimiento fue la creación de *escenas pretextuales*. Nos propusimos abordar las escenas no como núcleos dramáticos, cuya progresión responde a un cambio de espacio o de personajes, sino como momentos en que se exploran impulsos particulares de los cuerpos a partir de la determinación de: pulsos, ritmos y sensaciones, que no se encuentran en la superficie textual. Por ejemplo, exploramos los acercamientos de complicidad y ternura entre la Abuela y Yo a partir de la escena del texto donde se representa la visita al médico. Teniendo en vista esta escena, las actrices son libres de crear cualquier otra. El objetivo es generar la circunstancia previa al desarrollo de la escena del médico tal como se propone en el texto. En un ejercicio sin diálogo, los cuerpos están situados en un espacio que llamamos *pretextual* porque temporalmente lo situamos antes que suceda la escena en cuestión. De esta manera, descubrimos un



estado particular de los cuerpos que nos permite luego incorporar el texto cuando los cuerpos hayan compuesto una ficción a partir del movimiento, las miradas, las tensiones y un pulso en el tiempo.

Escenas *extratextuales* y *pretextuales* fueron maneras de descubrir lo que estos actores/actrices necesitan para crear por fuera del texto, a la vez que resultaron una buena forma de favorecer la creación colectiva. Efectivamente constituyó un hallazgo en tanto que estas instancias potencian la creación de una autoficción performática. La complejización de las escenas se construye a partir de la búsqueda de aquello que la rodea, aquello de la performance que no puede prefijarse desde el texto, un estado particular de los actores/actrices que componen y descomponen para configurar finalmente una ficción en la yuxtaposición de las materialidades y los imaginarios posibles.

### **La verosimilitud en la ficción fantástica**

*Además, la autoficción como procedimiento del yo para elaborar ficciones de índole fantástica está estrechamente vinculada con los procesos oníricos, en los que, de un modo involuntario, el sujeto se narra a sí mismo en contextos imposibles.* Pedro Pujante (2019)

La autoficción fantástica da nombre a los procedimientos de una práctica extensa y polimorfa, cuya clave autoficcional radica en la ficcionalización de un/os sujeto/s referenciados los cuales son proyectados como figuras o personajes. El carácter fantástico de estas obras posibilita realizar un corrimiento en pos de no reforzar con lo *auto* la importancia de la figura extratextual del autor. Figura que en los últimos años ha sabido resurgir y ubicarse en el centro de las obras contemporáneas reafirmando más una jerarquía en términos de discursos hegemónicos que una subversión que da lugar a voces silenciadas. La fantasía, lo inverosímil o lo que Ana Casas nombra como “desacuerdos flagrantes con la realidad empírica” (2018, p.69) nos permiten dar el paso necesario para la desintegración del autor. En el teatro esta desintegración es más clara y funciona por multiplicación; se materializa en el momento en que la escena es compuesta por otros cuerpos.

En *Trata de irse*, la figura extratextual de quien escribe el texto, Pol, aparece escénicamente multiplicada en dos cuerpos: el de Valentina y el mismo Pol, como director. En suma, ambos cuerpos construyen no el refuerzo de un yo sino la proyección de una sombra fragmentada, una construcción ambigua y múltiple. Tal como expresa Pol: “Yo no tengo nombre, no lo van a escuchar decir en toda la obra. Yo soy este y también son ella. Ella soy yo y yo soy un personaje”. (Abregú,2022)

La obra desconfía de ese yo, incluso del yo dramático. Como narración, el discurso de Yo no es fiable, como espectadores intuimos que se le pasan por alto muchos detalles que otros allí presentes estiman comprender más. Sobre todo porque lo que ocurre en escena es un juego entre la rememoración de ese Yo-niña que narra desde su perspectiva cómo vive los eventos relacionados a la aparición del Polaco y el desdoblamiento de los actores/actrices, que son figuras dramáticas a la vez. En esta ambigüedad reside el desafío último de la autoficción: desarticular el discurso instituido de un yo omnipotente y ubicarnos como espectadores en una posición de testigos de un universo del cual poseemos mayor información que los mismos personajes. Mientras Yo intenta descifrar las razones de la presencia del Polaco en la casa, se convierte, al igual que los espectadores, en testigo. Esa alianza entre ambos los ubica en un plano compartido con respecto a la distancia con la que observan al resto de la familia. A continuación, un ejemplo del momento en que Yo escucha a Mamá y el Polaco pasar la noche juntos jugando al ludo.

YO: Arruinaron el ludo para siempre. Lo tocó el Polaco con sus manos polacas y mi mamá con sus manos de mamá. No pude dormir en toda la noche. Pensaba en que estaban jugando con mi Ludo y pensaba quién iba ganando y cómo mi mamá le enseñaba a decir 'frutilla'. En casa nunca comemos frutilla ¿Por qué le enseñó esa palabra?

La pregunta abierta, dirigida a los espectadores, es una invitación a resolver juntos.

El enigma de la obra, la aparición del Polaco en la casa como evento fantástico, pone en evidencia la construcción de un verosímil apoyado en la ambigüedad, la contradicción y la fantasía. La irrupción del extranjero en la cotidianidad de la familia es la que marca la ruptura con las lógicas de ese universo, que hasta el momento creíamos cercano al nuestro. De esta manera, el evento fantástico que inaugura la ficción da la pauta de la naturaleza de la misma.

Pujante propone que la autoficción fantástica de cierta manera puede asemejarse o compartir un proceso análogo a la materia onírica: “Los sueños y las fantasías sobre nosotros mismos se constituyen como una de las primeras etapas, o estados preliterarios, de la autoficción fantástica” (2018, p.118). Si bien ambas nociones, fantasía y sueño, exigen un tratamiento distinto como operaciones estéticas, podemos decir que las dos proponen una fuga que expande la ficción hacia territorios no realistas o, mejor, donde la verosimilitud se construye integrando la fantasía como elemento constitutivo.

La relación entre ambigüedad y verosimilitud es una afectación de una sobre la otra. La verosimilitud como posible se construye con autonomía en cada universo estético y dispositivo escénico. La ambigüedad en *Trata de irse* instala un verosímil, cuyo desafío es precisamente sostener

los lugares de extrañeza que propone el texto a la vez que superar o exaltar sus contradicciones en busca de nuevos sentidos.

No se trata de elaborar a priori un imaginario de lo ambiguo para ser reproducido en escena, sino lograr que estos cuerpos en particular, en este espacio determinado, generen un acontecimiento extraordinario. Asentar una actuación ambigua en primera instancia produce luego la proyección de lo ambiguo a todo el dispositivo incluido el momento de la recepción.

La actuación ambigua se manifiesta en ese territorio fronterizo que se despliega entre las figuras que se presentan en escena y que instalan al menos dos planos de realidad: el de los actores y actrices en un dispositivo escénico por un lado y el de la familia en una casa, por el otro. Veamos un ejemplo de construcción de la ambigüedad dentro de la ficción familiar: la aparición del Polaco en la casa es un hecho que acordamos ambiguo en el sentido que presenta la primera fuga, la cual instala un verosímil vinculado a lo fantástico/extraño a la vez que amplía los lugares de lo posible. A su vez, lo que constituye este acontecimiento como ambiguo es la forma en que se integra en la obra ensanchando las definiciones de verosimilitud. A partir de la aparición del Polaco, reestructuramos los límites de lo verosímil porque la familia lo integra en su universo sin cuestionar su aparición. Pero esto no sería ambiguo si a la vez no hubiera una parte de nosotros que desconfiara de la aparente verdad. Como espectadores, podemos intuir que hay otro relato posible que explica la presencia del Polaco, porque quien nos presenta los hechos es un personaje, la niña, al que se le escapa la

información y nos invita a desconfiar y preguntarnos con ella, quién es el Polaco, a qué vino. Por momentos, la Abuela también nos contagia su desconfianza:

ABUELA: Sí entendés. ¿Tenés ojos? Entonces ves cosas ¿Tenés oídos? Entonces escuchás. A veces sentís algo que te tiembla acá, adentro-

YO: Sí.

ABUELA: Es la intuición. Hacele caso.

### **Ambigüedad y dispositivo autoficcional**

La noción de pacto ambiguo (Alberca, 2007) es operativa para hablar de una liminalidad inherente a la escena contemporánea. Proponemos una traducción del término pacto ambiguo para ser pensado como dispositivo escénico. Habiendo definido el funcionamiento del dispositivo autoficcional en la conjunción de sus materialidades constitutivas, conviene ahora desarrollar qué implica el concepto de pacto.

El pacto literario es aquel código que en una obra contempla ambas partes implicadas en la misma: el autor y el lector. Las características de esta relación se construyen, en términos generales, no tanto a partir de las intenciones del autor como por el tiempo de la recepción, la subjetividad del lector inserta en una red de conexiones con sus lecturas previas, su forma particular de aproximarse a los textos, y sus aprendizajes. De todas

formas, las operaciones formales invitan al lector a sumergirse en un acuerdo de características más o menos alineadas con ciertas convenciones. En este sentido es que podemos hablar del pacto novelesco y biográfico como dos grandes variantes formales opuestas.

El pacto literario que se establece en la novela tradicional, es aquel por el cual el lector interpreta lo que lee como verdadero, es decir no falso, dentro de un universo ficcional compuesto por unas formas particulares de verosimilitud. Se podría hacer una conexión entre esta tensión que sostiene el pacto novelesco en la que el lector acepta la verdad de la ficción a la vez construida con criterios de verosimilitud propios, por fuera de la realidad cotidiana, con el concepto de denegación como lo entiende Ubersfeld.

Por otra parte, el pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) establece unas vinculaciones con una realidad referencial del autor así como un compromiso con la *verdad* en términos comprobables. La autobiografía es considerada por el autor como un relato retrospectivo hecho por una identidad no ficticia: “Una identidad es o no es. No hay gradación posible, y cualquier duda implica una conclusión negativa” (p.48). Desde esta perspectiva, no serían admisibles las invenciones ni derivas fantásticas porque hay un criterio de verosimilitud que es esencialmente extratextual, todo lo escrito requiere comprobación. A la vez, el autor entiende los relatos autobiográficos circunscriptos a una voluntad del autor y no tanto en relación con el encuentro con los lectores. Los textos “producen” un tipo

de pacto en el lector. En suma, para Lejeune la autobiografía deja excluida toda posibilidad de ficción: hay verdad y hay mentira, así lo expresa cuando dice: “Incluso si la narración es, históricamente, del todo falsa, será del orden de la mentira (la cual es una categoría autobiográfica) y no de la ficción” (1994, p.68). Cuando el autor se aproxima a pensar la autoficción o alguna mixtura semejante deja claro que la voluntad de señalar contradicción o ambigüedad resultaría en la imposibilidad de leer el texto como autobiografía ni como novela, entonces “aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana. A mi entender, es un juego al que no se juega con intenciones serias” (Lejeune, 1991, p.55).

Entre estas dos polarizaciones -novela, autobiografía- teóricamente disociadas, el concepto de pacto ambiguo propone una fuga, cuya potencia está precisamente en destacar lo liminal inherente a estas escrituras. La propuesta de Alberca es establecer la autoficción como un antipacto en la medida que niega la constitución ficcional de la novela tanto como la autorreferencia extratextual de la autobiografía: “La autoficción es una hibridación que exige una lectura particular, un ir y venir entre ambos polos, que insta al lector a moverse entre ambos” (Alberca, 2012, p.12). La esfera de la ficción como posible es tensionada con la realidad referencial haciéndolas indisociables y suprimiendo así el juicio sobre lo falso o la mentira.



La fórmula que encontramos para conjugar los elementos constitutivos de la ficción expandida y por ende, del dispositivo autoficcional, es la siguiente:

**FICCIÓN EXPANDIDA = ACTUACIÓN AMBIGUA + TEMPORALIDAD MÚLTIPLE + ESPACIO AUTOFICCIONAL**

La autoficción performativa, tal como la entendemos, es un procedimiento escénico, no textual; una manera de abordar la escena, no un resultado.

La performance autoficcional se sostiene en la construcción de la ficción expandida y, por ende, en una actuación ambigua, una temporalidad múltiple y una espacialidad autoficcional.

### **Actuación ambigua**

*Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastornan.*

Jean-Luc Nancy (2003, p.10)

La autoficción performativa no se construye únicamente en la palabra, el dispositivo completo debe ser una suerte de animal híbrido, imposible, hecho de retazos y contradicciones.

En un principio entendíamos que la escena estaba compuesta por dos instancias: aquellas ficcionales en donde se representaban personajes y luego la irrupción del cotidiano de los actores/actrices. Ambas instancias, al requerir un tratamiento distinto de la corporalidad, fueron construidas a partir de la concepción de *cuerpos extrañados* y *cuerpos cotidianos*. Estas figuraciones nos sirvieron a la hora de construir diferenciadamente las instancias ficcionales de aquellas que no lo eran. Este entendimiento, con el paso del tiempo, encontró sus límites en la reproducción dicotómica del binomio presentación-representación, realidad-ficción. Consideramos necesario saldar esa discusión, poder entender la escena como un territorio de yuxtaposición de las materialidades estéticas y como configuración de un espacio heterotópico. Es un cambio de posicionamiento el que asumimos cuando consideramos que, incluso ambas figuras -cuerpo cotidiano y cuerpo extrañado- no equivalen a pensar el uno sujeto a la realidad y el otro a la ficción. Ambas instancias responden a necesidades de complejizar la performance entre la presentación y la representación como parte del dispositivo autoficcional. En suma, tenemos una construcción que se compone de al menos dos instancias: cuerpos extrañados para referir a las figuras del drama y cuerpos cotidianos que se presentan como metadramáticos.

Actoralmente, asumimos un compromiso con la extrañeza. “Raro”, “extraño”, son palabras que están presentes en las didascalias del texto dramático para indicar la calidad de las acciones o movimientos de los

cuerpos: “el Polaco está haciendo movimientos raros”. “Mamá y Papá hacen gestos extraños, mueven la boca pero no dicen nada”. La pregunta por lo extraño y cómo abordarlo nos exige definir una noción común de este concepto poco delimitado teóricamente desde los estudios teatrales.

Atendiendo a que una de las hipótesis de esta investigación sustenta pensar una adecuación del pacto ambiguo para ser pensado como dispositivo en el cual la actuación ambigua se erige como materialidad constituyente. A su vez, la ambigüedad trae consigo la pregunta por la verosimilitud.

### **Temporalidad múltiple. Entre la dilatación y la fragmentación**

La obra propone dos dimensiones temporales: el tiempo de la narración y el tiempo de la acción. Ambas instancias interaccionan de tal manera, que la narración se configura como acción a la vez que dirige la disposición de los cuerpos, el avance de las escenas, incluso se anticipa a la acción. El relato de Yo da inicio a la obra como si se tratara de una visita turística: expone cómo está compuesta la familia y las sensaciones que le genera el paso de los aviones por encima de la casa. Más adelante, su monólogo se complejiza e interviene en la dinámica del cotidiano familiar, pero también de la realidad de los actores/actrices como ocurre en el momento en que indica qué escena sigue o quién debe irse.

La hija de la familia no es la única que habla directamente al espectador. Lo hacen también los demás integrantes en distintas oportunidades, excepto el Polaco. Un ejemplo: está toda la familia reunida

frente al televisor para ver el partido de fútbol de Argentina. Papá es el que se dirige al espectador para situar el acontecimiento:

PAPÁ: Hoy es el partido Argentina-Francia ¡Partidazo! Le hice poner a mi hija la remera que le compré para el mundial pasado. A ella le encanta usar esa remera, se la hubiera puesto igual sin que yo le dijera nada. PRODE en mano, cerveza, maní. Vamos a ganar ¿Verdad, hija? Yo le enseñé qué es un PRODE y lo hicimos juntos. ¡Uy, se acerca la madre! Dios, dame paciencia.

Más adelante, Yo retoma el relato de lo que sucede anticipándose a la acción:

YO: Mi papá piensa que todos lo hacen a propósito, que quieren que le dé un infarto.

PAPÁ: ¿Quieren que me dé un infarto? (Abregú,2022)

Si bien parece que el personaje de Yo dirigiera lo que ocurre y tuviera el control de la escena, paradójicamente, es el personaje que menos tiene control hacia el interior de la ficción, donde todos parecen conspirar y ella no alcanza a entender qué está sucediendo. Por otra parte, en distintos momentos, ocurre que algún actor se revela a hacer lo que ella como actriz indica. La mayor parte del tiempo el relato de Yo funciona como narración precipitada, confusa y contradictoria, que elige contarnos recortes de aquellos eventos que a sí misma se le presentan extraordinarios, confusos o

inintendibles. Se presenta la siguiente situación: Yo se dirige al espectador en medio del almuerzo para decir

YO: Hay tres respiraciones distintas. Mi mamá respira así (*Mamá respira*), mi papá respira así (*Papá respira*) y la abuela así (*Abuela respira*). Bueno, con el Polaco son cuatro, él respira así (*Polaco respira*). Yo no me doy cuenta cuando respiro, a veces trato de hacerlo consciente pero una maestra me dijo que no intente hacer consciente algo inconsciente porque me puedo volver loca.

De esta manera, la acción del resto de las figuras se ejecuta una vez que fue dicha. Por otra parte, cuando la narración es extensa (como ocurre en los dos primeros monólogos), la corporalidad de los actores/actrices cambia, la acción se dilata y es como si se estirara el tiempo y pudiéramos acercarnos cinematográficamente hacia los pequeños movimientos de los cuerpos. Es lo que sucede en la aparición del Polaco entre los arbustos, ese primer momento que en el texto es tan sólo una línea: “YO: Yo estaba acá sentada y vi que algo se movía. No me asusté o un poco sí, me acerqué y le dije ¿hola?”. En escena ese encuentro adquiere una dimensión por fuera del tiempo cotidiano y los cuerpos comienzan una danza que el texto describe de esta manera: “hacemos los mismos movimientos en direcciones opuestas. La música ingresa también en esta dirección como una materialidad por fuera de la ficción, es decir, extradiegética, lo cual subraya la convención y el artificio.

Luego, hay una tercera temporalidad -que está por encima o que corresponde a otro orden por fuera del relato o la acción- que son aquellas fugas que el devenir ficcional admite y que configuran la *ficción expandida*. Estos momentos coinciden con aquellos en los cuales la corporalidad extrañada es abandonada para retomar una corporalidad cotidiana. La corporalidad cotidiana construye una temporalidad distinta a la anterior por tratarse de un tiempo de preparación de la escena, de montaje, donde no se apagan las luces para cambiar de vestuario ni organizar la entrada y salida de la escenografía o actores. Se multiplica el registro ficcional de tal manera que exige la expansión o multiplicación de los tiempos.

La alternancia entre las corporalidades extrañadas y cotidianas nos permite pensar que la autoficción teatral deconstruye las nociones clásicas de personaje al promover un juego entre la fragmentación, la multiplicación y el ocultamiento de la identidad. En este sentido, la ambigüedad está presente como rasgo de la metaficción, la superposición de sujetos y enunciados, que ocurre en los momentos en que cada actor/actriz representa un personaje y a sí mismo.

Por último, la actuación en el tiempo intenta construir un pulso físico de la ficción que caracteriza el universo de la obra; un ritmo en el cual la maquinaria ficcional funciona, con asimetrías, saltos y detenciones configurando una verosimilitud única, un lenguaje propio de la escena dilatada o extrañada. La dilatación de la acción en el tiempo está orientada

hacia la producción de extrañamiento como lo pensaban los formalistas rusos y como más adelante explicaremos.

### **Espacio autoficcional**

En referencia al teatro expandido, Sánchez observa que una característica de éste en la escena contemporánea es la ruptura de convenciones clásicas en cuanto a la transgresión de dos procedimientos: renunciar a la representación y renunciar al control del tiempo (2008). Sumamos a estas dos transgresiones una tercera: la apropiación de los espacios no teatrales.

El público es citado a la casa de Valentina, la actriz que, en escena, también es Yo. Los recibimos en la entrada y los invitamos a recorrer la casa hasta el patio, donde están dispuestas las sillas indicando el espacio de la expectación. Desde ese ángulo, los espectadores tienen una visión completa de la entrada a la cocina, otra al comedor y también del techo donde está sentada Valentina. La actriz, cerca del precipicio mantiene el equilibrio apoyando un pie delante del otro lentamente. Irene, Fernando y Georgina terminan de preparar lo necesario para la escena y de a poco van construyendo esta ficción entre su presencia como actores y como figuras del drama. El director pide disculpas por las demoras, quizás ofrece poner música o les propone un ejercicio a los actores/actrices. La escena se dilata, la obra parece no empezar o ya haber empezado en esa suerte de atmósfera

ambigua. Dos dimensiones espaciales se despliegan en esta primera impresión que coinciden con las temporalidades múltiples: por un lado la construcción del universo familiar y por otro, la dinámica de ensayo y preparación de los actores; cómo estos preparan el espacio y delimitan con sus acciones en qué momento está listo para incorporarse al universo de la familia. Temporalidad y espacialidad se conjugan y presenciamos la casa antes de ser escenario, Georgina antes de ser Mamá, Irene antes de ser Abuela. Lo descrito invita a pensar en un teatro de impresiones, la disposición de elementos y cuerpos operando en un limbo que alterna extrañamiento y cotidiano.

Como elemento clave del dispositivo, la espacialidad marca la pauta sobre la convención: la elección de la casa nos dice que estamos siendo invitados a presenciar la rutina de esta familia, ingresar en su espacio cotidiano como voyeurs a los que la hija de la familia invita para relatar lo que sucedió y sucede. Como ya dijimos, la relación entre ficción y realidad no es de representación sino de intervención de una sobre la otra. A su vez, entendemos que representar una realidad puede significar también intervenir en ella en el sentido que ficción y realidad, como enunciados, están compuestos de la misma sustancia y las ficciones construyen realidad o, mejor dicho, la realidad es acordar entre todos una ficción. El siguiente ejemplo sirve para observar hasta qué punto la actuación se mueve en territorios ambiguos porque tanto los actores y actrices como las figuras



del drama son presencias ficcionales dentro de un dispositivo autoficcional al que se revelan y del cual eligen, o no, participar:

MAMÁ: ¿Con quién hablás?

YO: Con ellos. No puedo hablar mucho, quince minutos nada más antes que mi mamá grite de nuevo. Chau, corto acá. Voy a decir nomás que el Polaco ya se va, que le queda esta noche nomás y mi papá, en cambio, recién vuelve. No estuvo en toda la semana porque había huelga en el trabajo. Fer, vos no estás en esta escena.

FERNANDO: ¿No? ¿Y qué hago, me voy? ¿Voy a estar toda la escena allá escondido como un boludo?

A esta intervención, Fernando la hace por primera vez en un ensayo abierto. Miró a Valentina y después a Pol, que estaba sentado entre el público. Le confirmamos que sí debía irse, pero no fue tan fácil convencerlo. Lo mismo ocurre cuando Irene apura el comienzo dilatado de la obra diciendo alguna cosa como la que dijo en un ensayo: Va a durar dos horas la obra. Así, da la pauta de que ya está aburrida y el resto ya sabe que deben empezar con el monólogo inicial.

La doble construcción de los actores/actrices de la obra, así como la exposición del dispositivo y la insurrección frente a la “autoridad” que representa en el imaginario teatral la figura del director, todo esto, queda puesto en juicio en los dos ejemplos anteriores.

A nivel de la arquitectura escénica, la división entre los planos del techo y del suelo dispone una particular expectación y actuación. Al diseñar ambos planos, buscamos para cada uno de ellos un modo distinto de construir la escenografía y la corporalidad: arriba se configura el espacio lúdico e ideal, un espacio íntimo creado por Yo para el juego, la soledad, la observación de la familia. La niña ha construido una casa más pequeña donde pasa las horas, están sus juguetes, un colchón, peluches, revistas y todo tipo de objetos encontrados que conforman el paisaje de su refugio.

Al ser además la casa de Valentina, en su relación con el espacio comienza a operar la autoficción, no como la definición de la relación entre el dramaturgo y el texto dramático sino como instancia que pone en diálogo la ficción con las distintas subjetividades de los actores/actrices. En este sentido, el espacio se construye en la misma dirección que las temporalidades y la actuación: como parte del dispositivo autoficcional exponiendo ambigüedades, contradicciones y multiplicidades.

La relación de la ficción con lo “auto” se complejiza en tanto que cada quien en escena interviene la obra en relación con materialidades concretas de su vida, como lo es en este caso con el espacio, o como lo hace Fernando al traer elementos de su trabajo o Georgina juguetes de sus hijos. A partir del relato de Yo se configuran espacios que invitan a un imaginario de los espectadores más allá del sentido de la vista. Un ejemplo se puede notar al decir que por encima de la casa pasan aviones por una ruta invisible y que cada vez que esto ocurre, todo tiembla. En ocasiones, esta narración

dirigida al espectador es la que habilita la creación de espacios narrados (Bobes Naves, 1997). Así ocurre en cuanto Yo dice:

YO: Me duele la panza. Hoy fuimos al Doctor con mi mamá y la abuela me hizo masticar un yuyo del jardín para el dolor pero no se me pasa. Mamá tiene puestos unos anteojos de sol, son muy viejos porque nunca usa anteojos de sol pero se ve que hoy sí.

Entretanto, Mamá, y la Abuela traen un banco alargado y se construye la sala de espera del hospital. Esta deconstrucción del espacio está habilitada porque estamos presenciando un relato fragmentado a partir de los recuerdos de Yo. La rememoración que realiza Yo nos aproxima al entendimiento del género autoficcional como relato de un yo que se cuenta a sí mismo ubicándose como protagonista de unas situaciones ficticias. La complejidad se hace presente en cuanto este relato es para ella una verdad, incluso en aquellas instancias donde lo que se nos presenta es improbable o extraño.

Como dijimos, la materialidad espacial está estrechamente relacionada con la variable temporal. La escena como instancia creadora de un presente compartido sostiene la simultaneidad de actores y espectadores en un espacio-tiempo común en el que unos invitan a otros a un recorrido por otros espacios y otros tiempos. *Trata de irse* propone este recorrido en un espacio escénico no convencional, elemento crucial en la

concepción de la autoficción performática. Los tiempos, las proximidades, la manipulación de objetos, así como la disposición del espectador y su participación en la obra, se ven configurados a partir de esta materialidad espacial.

En suma, tenemos la yuxtaposición de espacios configurada a partir de: espacio arquitectónico dividido en sectores -el patio, el interior de la casa y el techo-, espacios narrados que se configuran a partir del discurso, la casa como espacio escénico y la misma casa utilizada como espacio ficcional y metaficcional en el sentido que los actores/actrices declaran estar modificándolo para la presentación de la obra (será un patio, un escenario, un hospital) habilitando así la superposición de espacios en tensión.

### **En busca de la estética extrañada**

Hasta acá abordamos lo que refiere a la ambigüedad en términos de sentido y en cuanto a la construcción de personajes, espacios y tiempos. También encontramos otra manera de configurar lo ambiguo a partir de la estética, la forma, el lenguaje extrañado. Consideraciones que nos acercan a entender que, más allá de la ambigüedad que venimos explicando, más allá de la fantasía y la simultaneidad de cuerpos extrañados y cotidianos, el lenguaje escénico no necesita más que expresarse en sí mismo para declarar su extrañeza con respecto al lenguaje cotidiano. En este punto,

nos interesa sistematizar en qué medida el formalismo ruso nos ayudó a abordar la escena.

Las pretensiones científicas y el origen literario de esta escuela de pensamiento no son un impedimento a la hora de explorar algunos aspectos del teatro desde la óptica formalista. En primer lugar porque hay algo que los formalistas han sabido aportar al entendimiento sobre la poética y que nos interesa traducir al teatro: la idea de que el lenguaje poético es opaco, sensible, *extraño*, mientras que el lenguaje cotidiano se expresa esencialmente como enunciado significativo. En este sentido, el lenguaje artístico no es un medio de comunicación; quizás pueda entenderse como un medio para lograr la ficción.

La primera traducción que requiere la teoría formalista aplicada al teatro tiene que ver con preguntarnos qué entendemos por lenguaje. La dimensión performativa de la escena presenta múltiples componentes, que van más allá de lo verbal en tanto lo paraverbal, por ejemplo como los gestos están *extrañados* y no es necesario hacer ningún esfuerzo para que esto suceda porque el *extrañamiento* no es tanto una operación de producción como una proyección de la mirada de quienes espectan.

Al liberar las materialidades escénicas de la significación podemos pensar en la palabra, el gesto, la escenografía, la música, como lenguajes inmanentes, cuya expresión es el fin último -la función estética, su aspecto formal-. Hacemos un esfuerzo contrario a nuestro aprendizaje en pos de elevar el estatuto de la materialidad por sobre el significado, intentamos

prescindir a priori de la búsqueda de significación. Sabemos que lo que sucede en escena es indisociable de su forma. Así lo explica Genette (1991) a propósito de la función estética del lenguaje poético en Jakobson:

(...) contrariamente al mensaje ordinario, cuya función es la de anularse en su comprensión y en su resultado, el texto poético no se anula en nada sino en sí mismo: su significación no borra, no hace olvidar, su forma, es indisociable de ella, pues de ella no resulta saber alguno utilizable para acto alguno que olvide su causa (p.8)

Adoptar la tesis formalista es un desafío que nos impulsa a perseguir su propósito como un ejercicio creativo y no como un condicionamiento, ya que entendemos hoy que la división de ambos órdenes (forma, contenido; medio, mensaje) no es operativa y no conviene entenderlos aislados el uno del otro. Dirá Genette más adelante que la palabra poética ya no es transmisora de un significado que trascienda su forma, “al rehacer con varios vocablos una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como hechicera, compensa el defecto de las lenguas y realiza la unión indisociable de sonido y sentido” (1991, p.7)

Nuestra investigación explora los alcances de la palabra escénica en conjunto con la sonoridad, los tiempos, las respiraciones, el pulso de unas palabras que, además de poéticas (por inscribirse indisociables a su forma), son palabras *físicas*, ancladas al cuerpo y a una gestualidad.

Abordar de esta manera el texto y el gesto presenta el desafío de operar, si se quiere, anti-dramaturgicamente: retardar el momento de la composición significativa, suspender la mirada organizadora de la escena, entregarse a la exploración por fuera de la búsqueda de resultados y de esta manera incluir al texto dentro de la experiencia performática, como una materialidad porosa y cuyas palabras sugieren imaginarios que en última instancia se forman, cuestionan y acaban en la presencia de los espectadores. Colectivamente emprendimos una búsqueda por hacer de la representación una instancia performativa.

Ensayamos a partir del juego lúdico con el texto para despojarlo, en la medida de lo posible, de su significación y operar sobre las variables de la temporalidad, la sonoridad, los tonos y sobre una construcción gestual que participe en el juego de las formas.

Al igual que los formalistas entendían la poesía, podemos decir que la escena teatral no es ajena a las reflexiones sobre la vida y la muerte; sabemos que es inherente a su condición de efímera y, por ende, de irrepetible, en tanto, las condiciones de nuestra práctica son situadas y prescriben en cada encuentro. Cuando intentamos contar de qué va una obra, -mientras que con la poesía basta con leer o citar-, la imposibilidad de transmitir el acontecimiento teatral se hace evidente, “tendrías que haber estado ahí”, solemos pensar o responder. Nuevamente, teatro de impresiones, donde toda materialidad se vuelve sensitiva y expira en sí misma, performatividad en la que “la función comunicativa, propia a la vez

del lenguaje común y del lenguaje emocional, queda reducida al mínimo” (Jakobson, 1995, p.260). El teatro contagia sensaciones, es una invitación a un acontecimiento por encima, o más allá, de la búsqueda de significado.

### **Alterar el cotidiano para desautomatizar la percepción**

Profundizando en el entendimiento de lo extraño nos preguntamos qué principios del formalismo ruso pueden ser extraídos para pensar una actuación ambigua. Es necesario decir que esta deriva del concepto literario a un procedimiento performático fue la búsqueda que realizó Bertold Brecht, sin embargo, elegimos no utilizar sus principios de distanciamiento ni indagamos en sus abordajes de la actuación. Seguimos la línea de pensamiento de Víktor Shklovski para extraer de ésta los procedimientos posibles de ser llevados a la composición de unos cuerpos y una performance extrañada.

La propuesta que hace Shklovski como referente del formalismo ruso es producir contrariamente a la complacencia de la mirada. Perturbar en el sentido de lograr un corrimiento. No se trata de perseguir un efecto, no está direccionado a condicionar la mirada externa sino que, la primera desautomatización debe ser la de la mirada propia, la del actor/actriz en este caso. La búsqueda de un ritmo interno no conducido por lógicas cotidianas, armónicas, predecibles permite abrirle paso al azar y a las multiplicidades rítmicas simultáneas.



Desautomatizar las posibilidades de un texto empieza por no leerlo de arriba a abajo, de izquierda a derecha, saltar sus signos y puntuaciones por los que automáticamente nuestra educación nos conduce. El encuentro del texto con el lector/actor es un enfrentamiento, no hay condescendencia de uno hacia el otro. Al encuentro con un material textual lo primero es la pregunta: ¿Cómo suena esta palabra? ¿Cómo la digo? ¿Qué significa? y el ensayo agudiza la inteligencia con la que se abordan estas preguntas. La escena es un enfrentamiento en el que la palabra escrita va a morir.

Para explorar la desautomatización de la percepción a partir del extrañamiento, Shklovski propone ejercicios de escritura y operaciones sobre el lenguaje. En los ensayos, fuimos encontrando nuestras propias lógicas de construcción extrañada y descubrimos procedimientos que conducen a la desautomatización como lo son la detención, la dilatación de la acción, el ocultamiento/descubrimiento, las manipulaciones en el ritmo. Todo esto resultó en el asentamiento de unas actuaciones ambiguas que enfrentan al actor/actriz a las tensiones de un extrañamiento que primeramente debe ser incorporado como una lógica interna de sus cuerpos. Tomemos como ejemplo una de las propuestas del autor: describir un objeto como si fuera la primera vez que lo vemos y no conocemos su función. La traducción que hicimos de este ejercicio literario fue la siguiente: un actor/actriz tiene por objetivo utilizar un objeto en escena de manera tal que no sepamos qué es, ya sea porque sólo enseñe una parte de

éste o porque lo utilice de una manera que exceda su función. El juego se ve complejizado en su repetición, en la variación de los tiempos, los ritmos y en el intento de lograr capturar la mirada del espectador hacia el objeto que no es capaz de comprender. Estos ejercicios suponen una desautomatización de nuestras percepciones más cotidianas, capturan la mirada porque desplazan a los objetos de su función ya sea por su manipulación o las velocidades de la acción escénica. La exploración que realiza Facundo en su construcción del Polaco, por ejemplo, integra estas nociones al no poder responder en español a lo que sucede. Luego, cuando intenta entender el funcionamiento del mate o al decir la palabra 'frutilla' como si la dijera por primera vez.

Otro mecanismo de extrañamiento es la exposición del artificio en las instancias metateatrales cuando aparecen los actores/actrices como sí mismos. De esta forma pensamos que el artificio teatral -es decir lo que del teatro es construido, diseñado, dispuesto como estructura- queda expuesto en el momento que los/las actrices entran y salen de la construcción física y discursiva de las figuras ficcionales y se expresan como ellos mismos. Podemos localizar cuáles son las rupturas, las grietas que en la ficción se abren para exponer el dispositivo, como sucede al inicio de la obra, luego en la aparición del Polaco o, más adelante, en las escenas del hospital. También en lo espacial hay una suerte de convergencia entre el espacio convencional de una casa y el artificio en la incorporación de la cabina de sonido, la música y las sillas en el patio. Por otra parte, desde lo discursivo,

Yo es quien establece el tipo de pacto que se construye en la obra, al narrar desde su experiencia cómo funciona la familia y, al dirigir en su discurso las acciones de los demás está diciendo: esta es mi mamá, respira así, actúa de esta manera, ahora va a decir tal cosa; o fuimos al médico, ahora les voy a reconstruir la escena de lo que pasó. Esa operación de narración y reconstrucción provoca que la relación con el artificio sea evidenciada. Pero Valentina no es la única actriz que explicita la convención, también lo hacen los demás actores en intervenciones imprevistas que surgen en cada función, lo cual contribuye a la sorpresa de todo el equipo. En definitiva, no hay mirada complaciente del espectador en la obra ni de la obra hacia el espectador; se construye en conjunto una percepción extrañada y sorpresiva que habilita la posibilidad de invitarnos a un evento poético.

### **Autoficción performática: un oxímoron de lo posible**

¿En qué sentido decimos que la ficción es permeable, que puede permitirse las conexiones con una realidad referencial sin perder su estatuto ficcional? El riesgo que asume la autoficción es precisamente éste: la expansión de la ficción. Y nos interesa pensar el procedimiento autoficcional como operativo hacia el interior de una ficción fantástica donde lo que se ficcionaliza son subjetividades extratextuales y no al revés como a veces se piensa (Alberca lo hace) al establecerla como un relato verídico de un yo atravesado por lo ficcional. Porque en principio uno va a

ver una obra y está esperando el encuentro con un universo que se manifieste de formas particulares y desconocidas. De esta misma manera puedo decir que fue el proceso de escritura de *Trata de irse*, ya que no partí de ningún recuerdo ni acontecimiento de mi vida, y por eso la construcción del yo en la obra sigue la lógica de la multiplicación, esquivas de un yo destruido, repartido en el espacio y en tensión con las demás subjetividades.

La ficción como sustancia multiforme reina sobre el mundo de lo posible, el cual se pone a prueba y resiste las embestidas de un racionalismo binario que opone realidad-ficción como opuestos, un yo verdadero-una ficción mentirosa. Dinamitar estos supuestos son la clave para construir la ficción expandida y para dialogar en consonancia con lo que ocurre en la escena contemporánea en la que los cuerpos trans-figuran, exponen las voces que los constituyen y son expresión de un gesto extrañado.

Desautomatizar la percepción es la premisa, proponer otras formas de experiencia a la escena performática que, si bien asume hibridaciones y liminalidades, corre el riesgo de encapsularse y validar discursos de poder, incluso desde el lugar marginal que ocupa.

Alberca llegó a decir en una conferencia que estaba harto de la autoficción, y no hace falta compartir sus motivos para estar de acuerdo. La obsolescencia de la literatura autoficcional podría señalarse de igual manera en aquellas obras donde el texto dramático es la única materialidad que sostiene lo autoficcional. Entonces convendría llamarlas autoficciones

conceptuales en el sentido que no trascienden hacia un entendimiento de lo autoficcional como procedimiento performático. La fatiga de esa narración yoica contemporánea no tiene que ver únicamente con un rasgo temático sino también con la moda de un género que ha encontrado su fórmula del éxito en este pacto en el que el lector/espectador se congratula de reconocer las señales de una vida referencial que yace más allá de la materialidad escénicas.

Afirmarse sobre una individualidad, hacer un relato o rememoración del yo no constituye un riesgo en sí mismo; no existe tal cosa como la dictadura del yo, en todo caso esa son apreciaciones que formula el papa Francisco y la cual nos resulta de todas maneras peligrosa. Es otra la perspectiva que consideramos necesaria y tiene más que ver con un posicionamiento ético, que con una prohibición. Primeramente hay que establecer qué entendemos por yo, identidad, subjetividad y luego advertir, qué discursos de poder están articulando con estas construcciones. La disolución del yo en pos de una comunidad alienada o repitente de eslóganes es también peligrosa. Ante esto, la individualidad en el siglo XX y XXI ha sabido surgir como lo hizo en el teatro o el cine al poner en escena historias mínimas, subjetividades disidentes que ocupan un lugar negado históricamente por el capitalismo occidental. Ahora bien, hoy somos testigos de la repetición angustiosa de autoficciones burguesas de autores que proclaman estar disolviendo el yo mientras exaltan su nombre, que se deshacen en explicaciones acerca de la naturaleza transgresora y

subversiva de sus ficciones mientras en escena presenciamos la melancolía de una infancia de clase media traumática o los avatares de un escritor para llegar a publicar en el New York Times. Hay que decirlo: cada quien exaltará en sus obras la individualidad que lo defina, sobre todo quienes establecen un vínculo directo en sus ficciones con respecto a sí mismos, y no evidencian la potencia de fragmentar, disolver, multiplicar el yo junto con el resto de los cuerpos de la escena. No existe un único yo en el teatro, es inútil la tarea de resaltarlo.

Ante este panorama, no interesa salvar el nombre de la autoficción sino identificar que hay líneas de fuga posibles entre la alienación colectiva y el individualismo neoliberal. El teatro puede funcionar como un territorio de posibilidades de fuga donde la identidad sea puesta en cuestión y no únicamente desde lo discursivo sino, asumiendo que es el cuerpo el que, en relación con otros y con el espacio, experimenta afectaciones que lo constituyen. Alcanzar el máximo exponente de la ficción, asumir la ambigüedad constitutiva de la performance, crear en conjunto con todas las materialidades de la escena una ficción de sensaciones, que no devuelve una imagen reconciliada de la realidad sino que interviene en ella para problematizar.

Trata de irse es una obra sobre fugarse de la identidad construida, la institución familiar y otros exilios voluntarios como la patria o las convenciones del propio teatro desde la identificación, la construcción clásica de personaje hasta el espacio escénico. ¿De qué manera se proponen

estas fugas? No hay lección ni modelo a seguir. La voz de la niña que nos invita a conocer la casa, es la misma que va a cuestionar la dinámica familiar, pero sobre el final adopta un discurso inesperado: “Yo: Me volví patriota. Xenófoba. Racista. Nacionalista. Territorial. Belicista. Polaco-fóbica”. De esta manera, se reflexiona sobre la fuga a partir de figuras que no logran fugar o que, en sus devenires, se conducen hacia lugares igual o más hostiles que los anteriores.

## **Bibliografía**

Álvarez, C. (2017). *Mariano Picón-Salas y la palabra "errancia"*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Aristóteles (2007). *Poética*. Gradifco.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.

Alberca, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Revista Signa*, 18,393-395.

Blanco, S. (2018) *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de vista Editores. España.

Bobes Naves, M (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros.

Calvino, I. (1980). *Si una noche de invierno un viajero*. Bruguera.

Casas, A. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*. Enero-junio, vol. LXXX, núm. 159.

Cornago, Ó. (2005). *Conversaciones con Angélica Liddell*. Fundamentos. P. 317-329.

Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram.

Deleuze, G y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.



Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de gato.

Doubrovsky, S. (2001). *Fils*. Recuperado el 17 de mayo de 2022, de [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482016000100006#n3](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006#n3)

Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada editores.

Foucault, M. (1984). *De los espacios otros. Architecture, Mouvement, Continuité*, 5. Trad: Pablo Blitstein y Tadeo Lima. [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt\\_de-los-e-spacios-otros.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-e-spacios-otros.pdf)

Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Lumen. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*.

Irizarry, G. (2001). Metadrama y subjetividad en tres obras de JL. Ramos Escobar. *Latin American Theatre Review*, 2(34), 107-125.

Jakobson, R. (1995). La poesía rusa actual. En *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Fundamentos.

Lejeune, P. (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 29,47-62.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymión.

Lispector, C. (2021). *La pasión según G.H.* Siruela.

Mora, V.L. (2014). *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Universidad de Valladolid-España.

Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Arena Libros.

Pavis, P. (2016). *Paso de Gato*.

Pujante, P. (2018). *La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin*.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=289886>

Pujante, P. (2019). *La autoficción antes de la autoficción: la invención mágica del yo*. *Penúltima, una revista literaria*.  
<http://revistapenultima.com/la-autoficcion-antes-de-la-autoficcion-la-inencion-magica-del-yo-por-pedro-pujante/>

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad.

Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.

Sánchez, J.A. (2008). *El teatro en el campo expandido. Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles)*.

16.<https://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/01/2007.-El-teatro-en-el-campo-expandido.pdf>

Sánchez, J.A (2011). *Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. CENDEAC-Centro Párraga.  
<https://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/02/27/dramaturgia-en-el-campo-expandido/>

Shklovski (1991.) *El arte como artificio*. En T. Todorov (Ed), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI.

**TRATA DE IRSE**

**POL ABREGÚ**

*Mi corazón nunca se sentirá*

*nunca va a ser*

*nunca se sabe*

*Oh, corazón*

*y luego se cae*

*y luego me caigo*

*entonces sé*

*Grimes*

**ESTAMOS:**

MAMÁ

PAPÁ

LA ABUELA

EL POLACO

YO

## **ESCENA UNO**

*Mi casa está rodeada de pasto y arbustos. Hacia adentro se ven dos habitaciones: la cocina y el comedor. En la entrada cuelga una bandera de Argentina. En el techo hay juguetes, vasos, neumáticos, un colchón y una sábana blanca colgada, dice 'van bien'. Es de noche, las luces de las habitaciones están prendidas, se puede ver a MAMÁ y PAPÁ que van y vienen haciendo cosas. YO, en el techo sentada con los pies colgando hacia el precipicio, juego con una linterna. Pasa un avión por encima de la casa, todo tiembla.*

YO: Todos para arriba y yo para abajo. Miro la sombra que los aviones dejan en las calles, en el techo de mi casa, en mi cuerpo. Una sombra es como una herida y es también una confusión, la luna alumbra todo el cielo aunque se vea chiquita. Me gusta sentarme en la vereda y contar las sombras: cada veinte minutos pasan los aviones de siempre; y los nuevos, que son amarillos y blancos, esos que mi mamá más odia, pasan cada cuarenta. Una sombra que mancha la calle, un pájaro gigante, dos palitos de helado cruzados, un avión de papel, mi papá trabaja en el aeropuerto

FER: Hola, soy el padre.

YO: y mi mamá en casa siempre grita por las cucharas.

GEORGI: Hola, soy la madre.

YO: Tiene como cien cucharas de colección, se las fue comprando de a poco. Ella dice que empezó a juntarlas su abuela y las limpia muy seguido. Cuando pasan los aviones se les sacuden las cucharas y algunas se rompen: ahí mi mamá grita. Grita así.

MAMÁ: Aaah me cago en dios, una y otra vez, qué barrio de mierda, no se puede tener nada bonito en esta casa, estoy cansada.

YO: Mi papá también grita pero distinto y por distintas razones: a veces cuando me porto mal y otras veces cuando se junta con los amigos del trabajo. Gritan:

PAPÁ: 'son todos garcas' '¿hasta cuándo se van a hacer los boludos?'

YO: Yo me siento acá en el techo. Yo creo que si alguien desde un avión mirara atentamente por la ventana, me podría ver acá sentada. Porque estoy muy quieta y porque tengo esta campera amarilla que brilla en la oscuridad. Me gusta el techo de mi casa, de a poco fui trayendo todos mis juguetes y me hice una casita más chiquita con un colchón que usaba uno de los perros del vecino que un día se escapó y no volvió más. No me gustan mis vecinos, todos parecen estar todo el tiempo enojados, se ve que algo no les gusta y cuando algo sí les gusta parecen enojados también. En este barrio la gente festeja con la boca cerrada, como con vergüenza de sentirse bien. Cuando se quejan aprietan los dientes y abren poco la boca, cuando festejan la abren mucho menos. Ahora es el mundial, en unos días juega Argentina y las calles, que siempre son grises, se llenan de blanco y celeste. Muy patriota todo. Mi abuela me enseñó esa palabra: 'patriota', y me la enseñó a decir con cara de desprecio.

ABUELA: Patriota patriota patriota patriota patriota patriota patriota patriota.

YO: Patriota patriota patriota patriota patriota patriota patriota patriota.

Listo ¿ven? ya dejó de tener sentido.

IRE: Hola, soy la abuela.

Los días que juega la Selección, los partidos se escuchan fuerte saliendo de

todos los televisores de la cuadra, algunos vecinos gritan el gol varios segundos antes y le cagan la alegría a los que les llega tarde la señal. Ésta es una época donde se mezcla la alegría por nuestro país y el odio por todos los demás países. Yo creo que el Polaco se debe haber sentido como en un campo minado cuando entró al barrio, pobrecito, decí que no tuvo que caminar mucho porque en realidad aterrizó directamente entre estos arbustos, lo expulsó un avión desde la cabina creo, o quizás él decidió saltar y se sintió cómodo acá en casa. Yo estaba sentada acá y vi que algo se movía. No me asusté, o un poco sí, le dije ¿hola? y él, no me olvido, dijo

POLACO: Znam cie.

YO: Que andá a saber qué significa. Siempre salgo a hacer yo las compras porque tengo miedo que si el Polaco sale, no vuelva. A nadie más le gustan los aviones porque hacen mucho ruido y le rompen las cucharas a mamá. Un día gritó que odiaba este lugar de mierda.

MAMÁ: ¡ODIO ESTE LUGAR DE MIERDA!

YO: ¿Mamá, odiás este lugar?

MAMÁ: ¿Qué? ¡No, hija! Me da lástima por las cucharas.



YO: El ruido viene de arriba pero yo me esfuerzo en mirar para abajo.

¡Miren el avión!

Todos para arriba

y yo para abajo.

*Todos se van. La abuela y yo jugamos al aeropuerto. Yo explico, ella actúa como una señora pasajera.*

YO: Desde que despegue el avión en el Aeropuerto de Pajas Blancas hasta que pasa por el techo de mi casa son tres minutos; mi casa es la ruta de aviones, ruta invisible en el cielo. Los pilotos tienen el superpoder de verla y así saben que van volando bien. ¿Habrá pilotas mujeres? ¿Cómo saben pasar siempre por mi casa? ¿Cómo saben volver loca a mi mamá todos los días cada veinte minutos? Cada veinte minutos pasa un avión por la ruta invisible arriba de mi casa. Antes de eso, de cien a ciento cuarenta y cuatro personas se acercan con sus valijas, saludan a la mujer que pide los tickets, despiden parientes, piensan en el viaje, toman pastillas para dormir, piensan en el negocio que les espera del otro lado del mundo, lloran un poco, ven a mi papá pasar con esos audífonos del Aeropuerto, cuando el avión despegue les entra miedo de que explote en el aire o un

pájaro se reviente en una turbina. Me imagino si explotara un avión justo en la ruta invisible que pasa por encima de mi casa. Ojalá aterrice un avión en mi patio. Y aunque mamá los odie

MAMÁ: ¡SÍ, LOS ODIO!

YO: Yo, bueno, estaría feliz.

Mi papá y mi mamá discuten en el comedor, se gritan entre dientes, modulan un montón y hacen gestos extraños. Entro a ver qué pasa.

MAMÁ: ¿Qué querés?

PAPÁ: Te estoy diciendo lo que quiero.

MAMÁ: No, te estás quejando, vos vivís

PAPÁ: No me escuchás

MAMÁ: Quejándote.

PAPÁ: ¿Yo?

MAMÁ: Buscate otro trabajo.

PAPÁ: Terminá con eso, no voy a dejar el aeropuerto.

MAMÁ: Veinte metros cuadrados y vos te parás justo delante mío, Mariano.

PAPÁ: ¿Te alcanzo algo? ¿Te riego el potus?

MAMÁ: Sí, hacete el gracioso. Dejame regar las plantas, correte.

PAPÁ: ¡Dios santo, Carmen! Dejame contarte lo del gremio.

MAMÁ: Dios santo digo yo... ¿qué hacés acá parado?.

PAPÁ: ¡CARMEN!

YO: Están perdiendo la paciencia. Acá hacen gestos extraños.

YO: Entro yo. Ellos se quedan moviendo las bocas pero no dicen nada.

Como dos minutos, mueven las bocas pero no dicen nada. Yo digo: ¿Están conspirando?

PAPÁ: ¿Conspirando?

MAMÁ: Conspirando dice. Vayan a la mesa.

PAPÁ: ¿Por qué decís conspirando, hija? ¿Conspirar? Conspirar es algo muy serio. YO: La abuela lo dice siempre, que todos conspiran.

MAMÁ: ¡Ah, la abuela! Lo único que faltaba, la abuela. Mirá vos. Llamalo al Polaco.

YO: Mamá me pide que llame al Polaco, siempre tengo que llamarlo yo.

Cuando entro a su pieza hay un olor raro. Polaco es que viene de Polonia, Polonia debe tener olor así. Polonia-colonia, es parecido. El Polaco debería usar colonia. El otro día se me escapó, le dije Colaco y me miró feo.

MAMÁ: ¿Qué pensás tanto? Llamalo al Polaco.

YO: ¡POLACO, VENÍ A COMER!

MAMÁ y PAPÁ sacan la mesa al patio. Con la ABUELA ponen el mantel, los platos y la comida.

¡POLACO!

No está.

MAMÁ: Dejá de gritar y buscalo.

Voy hasta el jardín. Lo encuentro al Polaco bajando del techo. Nos miramos en silencio.

YO: ¿Qué hacías ahí?

*Silencio. Hacemos los mismos movimientos pero en direcciones opuestas. Yo gruño, el POLACO se asusta. Vamos directo a la mesa y nos sentamos a comer.*

YO: El Polaco tiene muchas pecas en la cara. Casi no puedo contener la risa en todo el almuerzo. Algunas son rojas, si unís los puntos podés encontrar formas. ¡Uy! Creo que se dio cuenta que lo miro mucho. El Polaco y yo nos miramos mucho a la cara y yo no bajo la mirada y él tampoco. Capaz piensa que tengo muy pocas pecas. Quisiera tener el estómago de la abuela, a mí me duele seguido la panza, mi mamá dice que es de acá y se toca la cabeza. Pero a mí me duele la panza, no puede ser de la cabeza la cosa. Cuando a mi mamá le duele la cabeza yo le digo que es de acá y me toco la panza. ¿Cómo hace la abuela? La abuela come lechón y toma vino y pide helado de postre y pide repetir el postre y después aprovecha cuando alguno de nosotros deja la mesa para pedirnos que pongamos la pava y toma un café bien cargado con galletitas que saca del bolso. Mi mamá la reta. Hay tres respiraciones distintas: Mi mamá respira así, mi papá respira así, y la abuela así. Yo no me doy cuenta cuando respiro, a veces trato de hacerlo consciente pero una maestra me dijo que no intente hacer

consciente algo inconsciente porque me puedo volver loca.

*Pasa un avión por la ruta invisible en el cielo. Ruido. Temblor. Insultos y gritos de MAMÁ que corre a abrazar la colección de cucharas. El POLACO va detrás de ella.*

MAMÁ: Aaaah me cago en dios, una y otra vez, qué barrio de mierda, no se puede tener nada bonito en esta casa, estoy cansada.

YO: Otra vez mi mamá. Odia todo lo que vuela, las películas subtituladas y los turistas. Pobre Polaco, si piensa que toda Argentina es como mi casa, no va a querer volver. 2

MAMÁ *vuelve.*

MAMÁ: ¡Callate vos, hija, que no escucho!

YO: ¿Qué cosa?

MAMÁ: ¡A la abuela!

ABUELA: Yo no dije nada.

MAMÁ: ¿Qué estás haciendo?

YO: ¿Qué?

MAMÁ: ¿Con quién hablás?

YO: Con ellos. No puedo hablar mucho, quince minutos nada más antes que mi mamá grite de nuevo. Chau, corto acá. Voy a decir nomás que el Polaco ya se va, que le queda esta noche nomás y mi papá, en cambio, recién vuelve. No estuvo en toda la semana porque había huelga en el trabajo. Mi mamá no le creía, decía que eran unos tontos que no iban a lograr nada, pero mi papá guió a todos como Moisés y ahora están haciendo una manifestación para demostrarle a mi mamá que no son ningunos tontos. Pa, vos no estás en esta escena. Vos abuela tampoco. Ustedes dos, mamá y Polaco, se sientan juntos, muy juntos. (*Se van. Yo me quedo escondida mirándolos*). En estos días que no estuvo papá, mamá se amigó con el Polaco. Ayer estaban sentados en la mesa y él le enseñaba a susurrar palabras polacas en el oído.

*El POLACO le susurra a MAMÁ. Pasan así unos segundos.*

VALE: Georgi, texto.

MAMÁ: Ah, sí. El Polaco me enseñó a decir 'frutilla'. Le dije que como lo dejábamos quedarse él tenía que darme algo a cambio... pensamos en muchas cosas, una noche jugamos al Ludo hasta la madrugada. En Polonia no existe el Ludo ¿Podés creer? Jugamos con ese que apretás el botón y salta el dado ¡Cómo se asustó el Polaco!

MAMÁ y el POLACO *sentados. En la mesa hay un ludo.*

Turka... Trunca... trul... ¿cómo era?

EL POLACO: Trus...

MAMÁ: Ah, sí, trus... trucs ¿katan?.

EL POLACO: ¡Nie! Truskawka.

MAMÁ: Truskauca.

EL POLACO: Truskawca.

MAMÁ: Ah, ahí está, trus-kafka. No me olvido más.

MAMÁ: Yo le enseñé a decir 'frutilla'. ¿A ver Polaco cómo es? Qué bien que te sale. Después le dije que él era lo mejor que se había caído de un avión, que ya no odio tanto los temblores ni que se mezclen las cucharas.



¿Entendés lo que te digo? Sos lo mejor que trajeron los aviones, Polonia me parece como otro planeta y tu nave que aterrizó en nuestro patio... ¡Increíble! Vos sos un extraterrestre. ¿Entendés?

*El Polaco hace un gesto extraño, como de no entender.*

Te odio, a vos y a todo lo que viene de allá, nunca vi una película polaca, nunca un polaco había entrado en mi casa ni me había tocado, tenés la piel áspera, no me gustás, me alegro que te vayas.

*EL POLACO hace el mismo gesto.*

No, no entendés nada.

*Mamá se acerca a mí. Me descubre mirándolos, grita.*

¿Y vos qué hacés ahí escondida? Siempre espiando.

*Suena música. Papá está contento porque empieza el mundial y juega Argentina. Es la hora de la siesta y están felices como nunca, se emborrachan y sacan el televisor al patio. Bailamos, mamá con el polaco y la Abuela hace unos pasos que nos sorprenden a todos. Yo no quiero bailar pero de a poco me contagian y empiezo a mover los brazos y las piernas tan rápido y tan fuerte que mi papá se enoja y me dice 'bailá bien'. Después, nos sentamos todos y cuentan una vez más la historia de cómo se conocieron. Cuando empieza el*

*partido, papá echa a todos y prende la tele. Yo me quedo.*

PAPÁ: Hoy es el partido Argentina-Francia ¡Partidazo! Le hice poner a mi hija la remera que le compré para el mundial pasado. A ella le encanta usar esa remera, se la hubiera puesto igual sin que yo le dijera nada. PRODE en mano, cerveza, maní. Vamos a ganar ¿Verdad, hija? Yo le enseñé qué es un PRODE y lo hicimos juntos. ¡Uy, se acerca la madre! Dios, dame paciencia.

Ya sabe que la miramos mal, por eso tiene esa cara de culo. Me pone nervioso, no quiero sentir que está sentada acá al lado mío no entendiendo nada, pensando si Argentina son los blancos o los azules, intentando encontrar en los jugadores a alguien que reconozca, siempre a punto de preguntar algo como

MAMÁ: ¿Y Messi no juega? ¿Es nuevo el arquero?

PAPÁ: ¿Ven? La escucho pensar, su cabeza va a mil, como una turbina. Ni me hace falta escucharla, sé lo que está pensando, me anticipo a sus comentarios, sus movimientos, estoy siempre preparado, esquivo los momentos de conflicto, soy Keanu Reaves en Matrix

YO: ¿Gol?

PAPÁ: ¿GOL? ¡GOL! ¡VAMOS CARAJO! ¡SI-SE-ÑOR! ¡SI-SE-ÑOR! ¡Abrazame, hija, abrazame! *Llora*

¡Me lo perdí, me lo perdí! No lo puedo creer, por pensar en vos María del Carmen. MAMÁ: ¡Ay! ¿Qué te pasa, Mariano?

PAPÁ: ¡SHHHH!

YO: Mi mamá se levanta y se va. Creo que se enojó y un poco tiene razón porque papá le dijo eso que no entendió nadie. Antes de irse, mi mamá me mira pero yo sigo festejando el gol, no me importa nada. Ah, está el Polaco también. Pero a él sí que no le importa nada porque no juega Polonia. El otro día jugaron pero mi papá no lo dejó ver el partido, dijo que estaba viendo una entrevista importante a un famoso y que no se la quería perder. El Polaco tuvo ganas de reputarlo pero se mordió la lengua y se fue a ayudarla a mi mamá a cocinar. Papá lo hizo de maldito que es nomás, porque nunca ve programas de chimentos, estaba enojado porque a los polacos les va mejor que a nosotros. Ahora el Polaco está intentando entender el mate, creo que se le trabó la bombilla... la saca y la pone y la saca de nuevo, la sopla, la pone y la saca, la mira por el agujerito y la pone pero le sigue sin funcionar. Mientras, mi papá llora y mi mamá se fue de la mesa. De jodida nomás se pone a hablar con la abuela.

MAMÁ: Dejame que te ayude. No, mamá... es que no, no es como decís vos

PAPÁ: SHHHHHH.

ABUELA: Dejame tocar a mí

MAMÁ: Mamá, escuchame una co... pero escuchame... te voy a explicar

cómo es... ¿Me escuchás mamá? QUE TE VOY A EXPLICAR CÓMO TENÉS  
QUE HACER.

PAPÁ: ¡Por Dios, Carmen, la Selección!

YO: El Polaco sigue intentando destrabar el mate. Mi papá piensa que  
todos lo hacen a propósito, qué quieren que le de un infarto.

PAPÁ: ¿Quieren que me dé un infarto?

YO: Tranquilo pa... Uy, Francia mete un gol... nos empata 1 a 1. No quiero  
verle la cara a papá. Y justo pasa un fly-bondi. Tiembla todo.

MAMÁ: Aaaah me cago en dios, una y otra vez, qué barrio de mierda, no se  
puede tener nada bonito en esta casa, estoy cansada. NO MAMÁ, NO TE-  
PARÁ, NO TE ESCU- ¡QUE NO HABLÉS! NO HABLÉS, MAMÁ. AHORA NO,  
ESPERÁ QUE PASE

*Papá golpea la mesa.*

PAPÁ: Acá me muero.

*El Polaco pelea con la bombilla.*

EL POLACO: Nie, nie.

MAMÁ: Ahora sí. Entonces apretás acá donde dice 'confirmar'...

ABUELA: Aceptar, dice.

MAMÁ: Bueno 'aceptar', es lo mismo. Sí, apretá ahí... lo hacés mal... tocalo despacio.

YO: ¿Papá, estás llorando?

PAPÁ: ¡Pero mirá como pateá el zurdo ese! Carmen, por favor, son veinte minutos. ¡Terminala, por Dios te lo pido!

YO: Los Fly-bondi son amarillos y blancos. Los sacó el Presidente que papá dice que es un sorete y mi mamá no dice nada pero también sabe. ¿Quién será el presidente de Polonia? Francia ya va 2 y nosotros, 1. Me lo perdí por estar pensando en otra cosa. Polaco, decí sorete: SO-RE-TE.

EL POLACO: Si-re...e

PAPÁ: No empecés, hija.

MAMÁ: ¡Callensé que no escucho a la abuela!

*Cruzo por arriba de la mesa para sentarme al lado del Polaco.*

YO: Me pone nerviosa que el Polaco siga sin poder tomar mate. Dame,

Polaco, no sabés vos. Yo tampoco sé pero veo a mi mamá hacerlo todo el tiempo. Una vez la abuela me pegó en la mano por sacar la bombilla del mate, así que sé que eso no se hace. ¿Abuela cómo hacías lo de la bombilla?  
Abuela VENÍ A ENSEÑARLE AL POLACO.

PAPÁ: Hija, te callás o le digo a tus amigas que meas en la cama.

*Silencio.*

ABUELA: ¿Saben quién se murió de un infarto el otro día? Hipólito, es que el pobre hombre vivía nervioso, loco, loco. Y medio mano larga también-

YO: Papá se levanta, tira la silla y tira una botella contra la pared con tanta fuerza que casi la rompe. Mamá lo mira y no dice nada pero después en la pieza se van a decir de todo. Ella va a llamarlo con otros nombres y él va a responder a todos gritando y después va a desenchufar todos los enchufes de toda la casa y gritar a la mierda a la mierda a la mierda. Y nadie más dice nada. Mi papá es bueno con las amenazas.

MAMÁ y YO *en la vereda despedimos al POLACO.*

YO: El Polaco se va un día muy frío, el más frío del año, no puedo doblar los

brazos porque tengo muchas camperas así que le doy un abrazo raro. Mi mamá también le da un abrazo raro y, como seguro no lo sintió bien, ahora le agarra las manos. Se miran, el Polaco sonríe y se va. Adiós, dice él y se va.

EL POLACO: Adiós.

YO: Se va.

MAMÁ: Hombres.

YO: Silencio. Se instala el silencio. No vamos a decir cosas en vano así que acá estamos, sentadas en silencio. Llega papá del trabajo, nos mira a las dos sentadas. Mira la casa llena de banderines de Argentina.

PAPÁ: Se fue nomás.

*Se encoge de hombros. Entra a casa.*

Bue.

MAMÁ: Cómo odio el frío.

¡Hija!

Que odio el frío, dije.

YO: No hay otra.

MAMÁ: ¿Qué pensás?

YO: Nada.

MAMÁ: ¿Querés que haga torrejitas hoy?

YO: Deja de joder, mamá.

MAMÁ: ¿Qué?

YO: Nunca me preguntas qué quiero comer.

MAMÁ: Qué jodida que sos.

YO: ¿El Polaco era ilegal, mamá?

Este es el monólogo más extraño que le escuché decir a mamá.

MAMÁ: Nada es ilegal, nada es ilegal, mirá las cosas que decís... ilegal, dejá de fantasear, ilegal, repetís lo que dice la abuela, nada es ilegal. ¡Por favor! Si es ilegal, si le gusta Argentina, si le gustamos nosotras, si pateá calefones... te encanta pensar al pedo a vos. Simple la pregunta: ¿Querés o no querés torrejas? No todo es filosofía. No, escuchá, no es así, hija. Hija,



mirame: no es así la vida. No hay filosofía acá, aceptá las cosas como son: El ser humano no es más importante que una vaca o un flamenco y el Polaco llegó a casa para salvarnos la vida. No importa si es ilegal. Miralo a tu papá, está como tonto ahí con el teléfono llamando al trabajo, organizando reuniones, hoy todos organizan reuniones, todos son capos, todos quieren gobernar, hija. Él no tiene facultades, lo van a echar por hacerse el revolucionario mientras yo estoy acá pensando en el trabajo y en vos y en el Polaco y- ¡Mirá vos, me cago en Dios! Ahí viene la abuela.

ABUELA: Yo no lo puedo creer, a mí siempre me avisan tarde. Mamita, vos, ¿cómo no me decís?

YO: Pensé que te avisaba mamá.

MAMÁ: ¿Qué cosa?

ABUELA: Pero no, si sabés cómo se pone ella con estas cosas.

MAMÁ: ¿Cómo me pongo?

MAMÁ: Si lo viste mil veces.

ABUELA: No entiendo

YO: Ya se fue, abuela. El Polaco no vive más acá.

ABUELA: No.

MAMÁ: Sí.

ABUELA: ¿QUÉ?

MAMÁ: QUE NO VIVE MÁS EL POLACO. NO ESTÁ MÁS.

ABUELA: ¿Pero cómo?

YO: Y bueno, abuela, ya está. Mamá y yo lo acompañamos hasta la vereda y ahora nos sentamos acá a pensar.

ABUELA: ¡No me digás, con lo que quería yo conocer a un extranjero! Acá nomás tenía la posibilidad y no me avisan

MAMÁ: Si lo conociste, mamá

ABUELA: ¿QUÉ?

MAMÁ: ¿Qué te hacés la sorda? A mí no me escuchás nomás, porque al resto le contestás bien.

PAPÁ: *Desde adentro.* Capaz no escucha tu timbre de voz. Es sordera selectiva.

ABUELA: Sí, yo creo que sí porque a ustedes los escucho perfectamente.

MAMÁ: Yo no lo puedo creer.

ABUELA: Está como loca hoy

MAMÁ: A PAPÁ ¿Nunca de mi lado vos, no?

ABUELA: Hija, ya que estás en la cocina ¿No me ponés la pava para un cafecito bien cargado? No contesta. Qué porquería de hija que tengo.

MAMÁ *mira fijo por la ventana hacia los arbustos. Se pone los anteojos de sol, no se los saca hasta el final.*

YO *subo al techo y me pongo a jugar con los botones de un grabador de música. Suena alguna cosa.*

YO: Arruinaron el Ludo para siempre. Lo tocó el Polaco con sus manos polacas y mi mamá con sus manos de mamá. No pude dormir en toda la noche. Pensaba en que estaban jugando con mi Ludo y pensaba quién iba ganando y cómo mi mamá le enseñaba a decir 'frutilla'. En casa nunca comemos frutilla ¿Por qué le enseñó esa palabra? Tiqui. Tiqui. Tiqui. El ludo y el Polaco avanzando las fichas.

Polaco, dice mi mamá que te odia. Cuando me suena el celular, dice así:

'Polski, mama cie nienawidzi'. Cada vez que suena, el Polaco hace un gesto

raro. Se lo merece.

Polaco, mamá te odia

Sí

Me caías bien pero ya no

No

'Polski, mama cie nienawidzi.'

Me gustó cuando te encontré entre los arbustos

Acá acá

Estos arbustos

'Polski polski'

Me gustó que hablaras raro.

'mama cie nienawidzi'

Me gustó que me llevaras al zoológico y yo quería darle de comer al león:

NIE

'Quiero darle de comer al león'

'Polski'

Vos decís NIE

yo digo SÍ

vos de nuevo NIE

Nie

'Polski'

Y yo aprovecho cuando te vas al baño

Já

para estirar el brazo entre las rejas y darle pururú al león pururú al león

al león

comé comé

'Polski, polski'

Me gustó que mis amigos te tuvieran miedo.

Miedo de verdad

Me gustó que me regalaras ese caramelo que acá no venden. Me gustó decir cualquier cosa y que no entendieras. Polaco, me voy a robar tu ropa

Polaco, la concha de la lora.

Colaco, ponete colonia.

Polaco, dame un besito.

Dame dame

¿Me das?

¿No?

'Polski, mama cie nienawidzi.'

Yo también

¿No?

¿Qué hacías ahí?

Polaco

Decime.

¿Qué hacés acá?

No

Conspiración

Lo demás no me gustó

*Apago la música. Mamá está sentada abajo. Quiero contarle algo importante.*

YO: Mamá. Mamá.

¡Má!

MAMÁ: ¿Qué?

YO: ¿Qué estás haciendo?

MAMÁ: Mirando el techo.

YO: ¿Te gustan los poemas, mamá?

MAMÁ: No.

YO: Escribí uno.

MAMÁ: ¿Vos?

YO: Sí.

MAMÁ: Leeme.

YO: Ahora no.

MAMÁ: ¿Por?

YO: Dijiste que no te gustaban.

MAMÁ: Si los escribís vos, sí.

YO: No, ahora no.

MAMÁ: ¡Ay, no seas así!



YO: Sí, soy así.

MAMÁ: No seas.

YO: Soy.

MAMÁ: Bueno, no me leas.

YO: Bueno, leo:

Los aviones son pájaros gigantes que cagan personas

El Polaco es la caca de un avión que cayó en el patio.

MAMÁ: ¿Qué decís?

YO: Estoy leyendo.

MAMÁ: No digas esas cosas.

YO: ¿Qué cosas?

MAMÁ: Eso del Polaco.

YO: Vos tampoco lo querés. ¡MAMÁ!

MAMÁ: ¿Qué?

YO: Vos tampoco lo querés.

MAMÁ: Ajá.

YO: Ojalá, la próxima, el avión cague a un coreano.

MAMÁ: ¿Por qué un coreano?

YO: No sé. El polaco me dejó esta carta.

MAMÁ: ¿A vos?

YO: Sí.

MAMÁ: ¿Cuándo?

YO: ¿Viste que los coreanos son raros?

MAMÁ: ¿Cómo sabés eso? Dame la carta.

YO: ¿Viste cuando vamos al súper de los coreanos?

MAMÁ: Son chinos esos, hija.

YO: Bueno, por eso.

MAMÁ: ¿Qué dice la carta?

YO: No sé.

MAMÁ: ¿No la leíste?

YO: No.

MAMÁ: Dame.

YO: ¡No!

MAMÁ: ¿No la vas a leer? Ay, hija, dame

YO: ¡No!

MAMÁ: Mirá que puede tener veneno.

YO: ¿Vos decís?

MAMÁ: Sí. El Polaco es raro... muy raro, ¿viste?

YO: Ya sé. Lo odiamos ¿no?

MAMÁ: Sí, hija, sí, es una mierda. Ahora dame la carta.

YO: Tomá. No vas a entender nada.

MAMÁ: ¿Por?

YO: Porque está en polaco. Hací lo que quieras.

MAMÁ lee la carta. Hace una cara rara. La rompe y la tira en la basura. Yo vuelvo al techo. Desde ahí lo llamo a papá, despacio, sin que mamá escuche. Entonces papá va muy despacio y sube, le cuesta un montón pero sube. Agitado, mira alrededor: Hay frascos con agua de colores, muñecos, un triciclo, sábanas, papeles de comida, un fuentón con agua, un colchoncito, un avión enorme de color negro pintado en el piso y cucharas colgadas con hilos.

PAPÁ: ¿Qué es esto?

YO: Un avión:

PAPÁ: Es negro.

YO: Es la sombra ¿Te gustan los aviones a vos?

PAPÁ: Ya me acostumbré.

YO: ¿Cómo salió la revolución?

PAPÁ: Ganamos.

YO: ¡¿Le dijiste a mamá?!

PAPÁ: Está encerrada en la pieza.

YO: Tuvo un día largo. ¿Fue emocionante?

PAPÁ: Ya me acostumbré.

YO: ¿Y?

PAPÁ: Hay muchas cosas que ya no emocionan cuando las hacés todos los días, hija. Solamente mamá se puede poner mal todos los días cada veinte minutos.

YO: Mamá es única.

PAPÁ: Muy única. Contame.

YO: El Polaco me dejó una carta el otro día. Mamá me la sacó y después la rompió y la tiró a la basura.

PAPÁ: ¿La leíste?

YO: No. porque pensé que iba a estar en polaco pero después busqué unos pedacitos en la basura y me pareció que estaba en español.

PAPÁ: No me contó nada.

YO: Capaz no era nada.

PAPÁ: Algo era.

YO: Capaz era algo tonto.

PAPÁ: ¿Y qué otra cosa?

YO: Estos días mamá se amigó con el Polaco. Se enseñaron palabras y jugaron al Ludo. Mamá puso música para que él conozca.

PAPÁ: ¿Puso música?

YO: Sí, muy alta, en la pieza para no molestarme a mí que estaba estudiando en el comedor. Después de eso el Polaco me llevó al zoológico.

PAPÁ: ¿Cuál era?

YO: ¿Qué cosa?

PAPÁ: La música.

YO: No decía nada, era mucho ruido, como electrónica creo.

PAPÁ: Ah. ¿Lloró?

YO: ¿Mamá?

PAPÁ: Sí. Cuando se fue el Polaco.

YO: No. Me gritó y dijo algo sobre los hombres y cosas así.

PAPÁ: Sí.

¿Qué pensás?

YO: Que tiene razón la abuela. Todos conspiran.

Mirá, te quiero mostrar algo. Es un grabador de música.

*Le muestro la canción que más me gusta en el mundo. Le enseño una coreografía que me inventé. Después pasa un avión por la ruta invisible en el cielo. Ruido. Temblor. Insultos y gritos de MAMÁ. Papá se baja y me quedo bailando sola. Cuando termino, bajo y el patio es ahora una sala de hospital.*

YO: Me duele la panza. Hoy fuimos al Doctor con mi mamá y la abuela me hizo masticar un yuyo del jardín para el dolor pero no se me pasa. Mamá tiene puestos unos anteojos de sol, son muy viejos porque nunca usa anteojos de sol pero se ve que hoy sí.

MAMÁ: ¿Qué me mirás así?

YO: Nada.

ABUELA: ¿Por qué le hablás así? No seas cruel.

MAMÁ: Le encanta ser protagonista.

ABUELA: ¿Y a quién le tocaba el protagónico? ¿A vos y tu llanto por el

Polaco? MAMÁ: Qué desubicada que sos.

YO: Callensé las dos.

ABUELA: Yo te estoy defendiendo, querida. Masticá, masticá eso.

MAMÁ: Ridícula.

ABUELA: ¿Cómo sos, eh?

MAMÁ: Vos, cómo sos.

ABUELA: Vos.

YO: Basta.

MAMÁ: Hija, escuchame una cosa, ¿habrás comido algo que te hizo mal?



ABUELA: ¿Dónde te duele?

YO: Aquí.

MAMÁ: Contéstame a mí. ¿Comiste algo?

YO: Agua.

MAMÁ: Bueno, capaz es

ABUELA: Es hambre. Si es hambre voy y te compro

MAMÁ: Dejá, yo voy a comprarte algo para comer

*Mamá sale.*

ABUELA: ¿Estás fingiendo, nena?

YO: ¿Qué? No.

ABUELA: ¿Cómo están las cosas en casa?

YO: Papá llegó esta tarde, dijo que la ganaron... A la huelga digo. ABUELA:

Ajá qué alegría inmensa. Bueno ¿y a tu mamá cómo la ves?

YO: Se encerró en la pieza después que se fue el Polaco y no la escuché

protestar en toda la tarde. ¿Sabés cuántos aviones pasaron hoy? Dieciséis.

Y ella no puteó ni nada

ABUELA: Ajá.

YO: Ni siquiera cuidó las cucharas.

ABUELA: ¿Mis cucharas?

YO: ¿Son tuyas?

ABUELA: Qué porquería de hija. Bueno, ¿y qué más?

YO: ¿Qué querés saber?

ABUELA: ¿Qué pasó con el Polaco? ¿Dijo algo?

YO: Bye bye.

ABUELA: ¿Y se saludaron? Con tu mamá, digo.

YO: Sí, conmigo también, pero fue raro- ¡Ay, me duele la panza!

ABUELA: Bueno, masticá. ¿Y tu papá? ¿Lo saludó?

YO: No porque llegó tarde.

ABUELA: Conspiran.

YO: Qué rara esa palabra.

ABUELA: Es de familia. Cuando yo era chica era más difícil darse cuenta de las cosas, pero ustedes hoy nacen más despiertos ¿Cuántos años tenés? Pocos. No quisiera volver a tener tan pocos años. ¿Sabés por qué? Porque la vejez es impune.

YO: No entiendo-

ABUELA: Sí entendés. ¿Tenés ojos? Entonces ves cosas ¿Tenés oídos? Entonces escuchás. A veces sentís algo que te tiembla acá, adentro

YO: Sí.

ABUELA: Es la intuición. Hacele caso.

YO: ¿Yo conspiro?

ABUELA: No, querida, vos sos transparente.

*Vuelve MAMÁ. Trae un montón de comida.*

ABUELA: La vas a matar con todo eso.

MAMÁ: Es para mí también. Tengo angustia oral.

ABUELA: Me imagino lo preocupada que te tiene tu hija.

MAMÁ: Sí. Y mucho. Ahora hay que esperar y comer. Otra cosa no se puede hacer.

*Abre una bolsa con medialunas, come.*

YO: El Doctor nos atendió y me hizo varias preguntas pero no pude contestar mucho. Que cuántos años tengo, que qué comí, que si ando nerviosa por algo, que si soy señorita.

MAMÁ: Once.

ABUELA: Nada, dice que tomó agua nomás.

MAMÁ: No, hambre no es. Está más abajo.

ABUELA: Los nervios vienen de familia, Doctor.

YO: ¿Señorita?

ABUELA: ¿Será?

YO: ¿Qué es eso?

MAMÁ: Y, no sé.

ABUELA: ¿Cómo no sabés?

MAMÁ: No sé. ¿Qué problema hay?

YO: Y empezaron a discutir. El médico tuvo que pedirles por favor que se callaran. Me miró a mí y me dijo que estoy creciendo y que me va a doler unos días y que no me asuste si sale sangre. Le dije que no me asusta la sangre y me dijo que muy bien, que la voy a ver seguido, que si me duele mucho le pida a mamá una pastilla y me dio como unos pañales pero chiquitos. O también pueden ser los nervios, dijo cuando nos estábamos yendo.

MAMÁ: ¿Ves? Era todo de acá.

*Se toca la cabeza.*

A tu papá no hay que decirle nada porque nunca entiende nada.

YO: ¿Por qué?

MAMÁ: Porque nunca entiende nada.

ABUELA: Qué raro, un hombre tan inteligente

MAMÁ: Ahorráte el comentario.

ABUELA: Me voy, nena. Descansá mucho. En estos días ya vas a ver si es de nervios o de... la otra cosa que te dijo el Doctor.

YO: Sí. No sé si entendí bien

MAMÁ: Bueno, chau, mamá ¡Qué pesadilla!

YO: Má.

MAMÁ: ¿Qué?

YO: ¿Qué decía la carta?

MAMÁ: Hija, no sé. Que disfrutó mucho el tiempo con nosotras, que, que gracias por todo y que sos muy buena chica pero tenés que hacer caso. Que el barrio es una mierda pero muy lindo todo lo demás.

YO: ¿Todo eso en español dijo?

MAMÁ: Sí, hija. Todo eso en español.

Se ve que aprendió.

YO: ¿Y de papá? ¿No dijo nada?

MAMÁ: No me acuerdo. ¿Cómo estás de la panza?

YO: Igual que antes. Siento como algo acá que no termino de tragar.

MAMÁ: ¿Tragar qué? No hay nada que tragar, hija... lo único que tenés en la panza es agua. Nada que tragar.

Lloro.

*Yo en el techo, cuelgo del techo hacia abajo una bandera que dice: no se permiten extranjeros. Después bajo del techo, voy hasta los arbustos donde apareció el Polaco. Cubro todo con alambre de púas.*

YO: Me volví patriota.

Xenófoba.

Racista.

Nacionalista.

Territorial.

Belicista.

Polaco-fóbica.

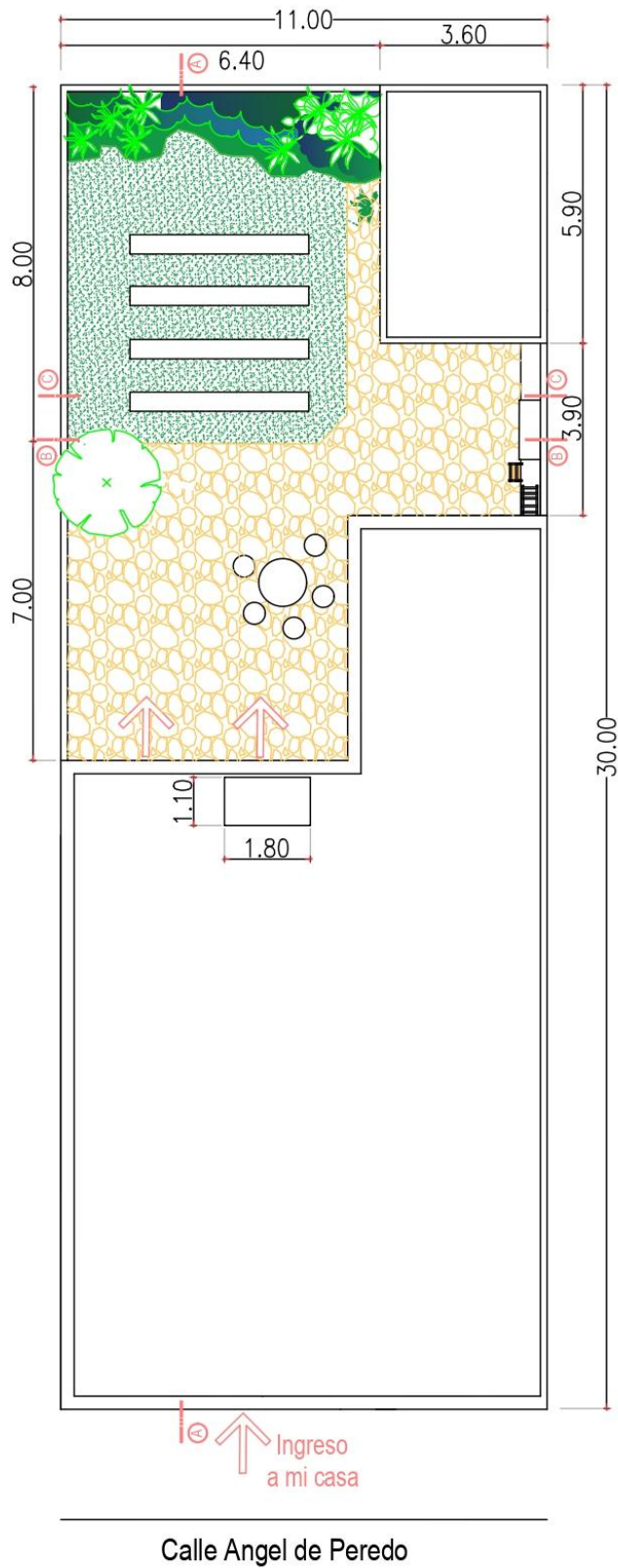
*Me paro a mirar mi casa desde afuera.*

Me voy.



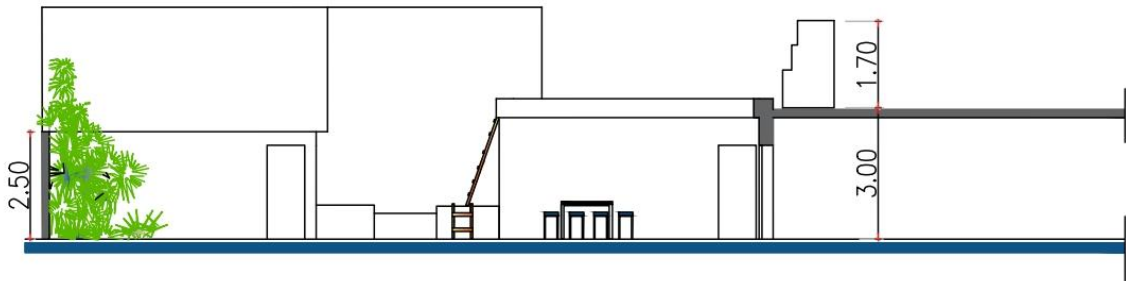
## **Anexo 1 : La casa**

La apropiación de la casa como escenario en *Trata de irse* implicó la modificación de ésta en pos de alterar su percepción cotidiana. El ingreso de la fantasía, el vértigo y la extrañeza fueron las operaciones que realizamos sobre la materialidad espacial. En primer lugar, el espectador se ve rodeado por la acción que no sucede en un único plano o en una misma dirección. Como visión frontal utilizamos el techo, la galería, el interior de la casa, mientras que detrás de los espectadores están los arbustos donde aparece por primera vez el Polaco y los laterales donde también suceden encuentros entre la familia. De esta forma, la obra espacialmente requiere una atención tanto por parte de actores/actrices como espectadores a fin de transformar cada rincón en una posibilidad de tensionar lo cotidiano y lo extraordinario. La dimensión sonora ingresa en este sentido para profundizar esta experiencia, a través de los sonidos del paisaje exterior, el viento, los árboles, los autos que se escuchan desde la calle, y también la música seleccionada que opera para rasgar el velo de lo verosímil abriendo el paso a la fantasía. Los arbustos serán para siempre una puerta a lo desconocido, así se siente cuando aparece el Polaco y también cuando Yo se mete en ellos y entonces, nuevamente, la música de misterio construye sentido mientras el cuerpo de Valentina desaparece.

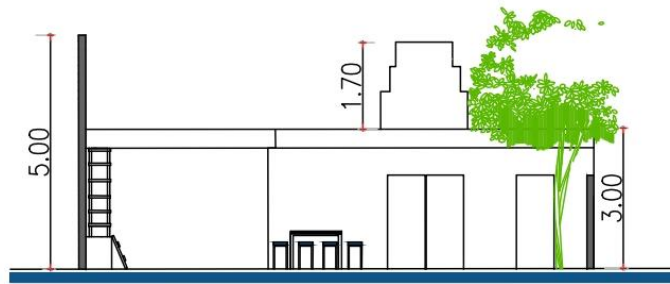


**TRATA DE IRSE**  
Anexo Gráfico

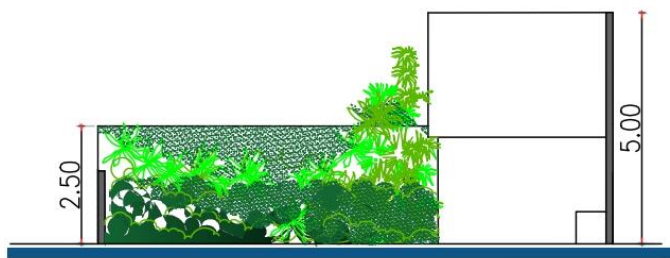
**PLANTA**  
Esc. 1:100



CORTE A A



CORTE B B



CORTE C C

La casa presenta unas condiciones específicas: el patio posee un sector con piso de laja donde se desarrolla la acción de la familia y otro con césped donde se ubican los espectadores. La pared del fondo está cubierta de vegetación hasta una altura de 2.5m haciendo posible que Facundo permanezca escondido hasta la aparición del Polaco. Además, desde el patio se tiene una vista total de dos alturas: el ingreso de la casa por dos puertas que dan a la cocina y el comedor y, una segunda altura que permite ver el techo. En él está dispuesta una casita más pequeña hecha de madera, un colchón, peluches, un fuentón con agua, una reposera. El acceso al techo es a través de una escalera de madera visible por donde suben los actores/actrices durante obra. Al ingresar, los espectadores cruzan el interior de la casa hasta el patio y las puertas permanecen abiertas para que los actores/actrices entren y salgan según sea necesario.

## **Anexo 2: Trata de irse en imágenes**

La construcción del universo de la obra a partir de los elementos escenográficos fue clave en el diseño del dispositivo. Las siguientes imágenes ofrecen un panorama visual de *Trata de irse*; los colores, las texturas, la distribución de los cuerpos en el patio de la casa.

Las condiciones climáticas a lo largo del año nos requieren adaptar los vestuarios partiendo del criterio de elegir vestimenta cotidiana de los actores/actrices y teniendo la libertad de cambiarlos en cada función.

Sin embargo, algunos objetos de la escena permanecen inmutables y son imprescindibles para el funcionamiento de la obra.

La gorra amarilla, los anteojos de sol de mamá, las remeras de fútbol de la selección Argentina, el bolso del Polaco, la cartera de la abuela, la pistola de agua, el ludomatic, los peluches, la casita de madera en el techo, las máscaras, el televisor.

Las siguientes imágenes ofrecen un panorama visual de *Trata de irse*; los colores, las texturas, la distribución de los cuerpos en el patio de la casa.



# TRATA DE IRSE

En escena:

Georgina Ricardi  
Fernando Yabbur Baldovi  
Facundo Cáceres Rojo  
Valentina Afranchino  
Irene Gonnét

Diseño y operación de sonido  
Sophía Urbina Paliza

Dirección y texto  
Pol Abregú

Asesoras  
Daniela Martín y Ana G. Yukelson

Trabajo Final Licenciatura en Teatro UNC





Georgina e Irene se preparan en escena  
mientras entra el público



La abuela abraza su botella de vino



El Polaco aparece un día entre los arbustos







Mamá y el Polaco bailan con máscaras



Yo en el techo  
modelando avión a  
escala



Mamá  
descansando



Papá en la previa al partido Argentina-Francia

El ludo arruinado para siempre





Imágenes desde el techo

