
This is the **published version** of the article:

Catan, Melanie; Gibert, Miquel , dir. De la autoficció teatral a la teatralidad de la vida : trasvase del decálogo de autoficció de Sergio Blanco a la red Instagram. 2021. 27 pag. (1174 Màster Universitari en Estudis Teatral)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/249811>

under the terms of the  license

*De la autoficción teatral a la teatralidad de la vida:
trasvase del decálogo de autoficción de Sergio Blanco a la red Instagram*

Alumna: Melanie Catan

Tutor: Miquel Gibert

TFM Màster Universitari en Estudis Teatral 2020-21

¿Qué significa ser alguien y qué significa pretender ser alguien? (...) El hecho de *ser* alguien, ¿es una consecuencia de la actuación? o ¿actuar genera un disfraz de la propia identidad? ¿Es el individuo una personalidad o una máscara? Esto concierne al estatuto de la ficción en relación con el arte.

Angelos Koutsourakis

Índice

Resumen/Abstract

Introducción

1. Origen e historia de la autoficción

1.1 El trabajo con la vivencia propia en otras artes

2. Decálogo de la autoficción de Sergio Blanco

3. Tránsito de la autoficción teatral a la teatralidad de la vida

3.1 Análisis comparativo: el decálogo de autoficción en relación a la red *Instagram*

4. Conclusiones

5. Bibliografía de referencia

Hipótesis: *De qué manera el decálogo de autoficción teatral que construye Sergio Blanco se trasvasa en la red social Instagram amalgamando el territorio de lo biográfico y la ficción con el propósito de una espectacularización cotidiana.*

RESUMEN

El interés de la presente investigación se orienta hacia el vínculo existente entre la representación autoficcional que construye Sergio Blanco y las narrativas autoficcionales de que desarrollan las redes sociales. Especialmente analiza cómo *Instagram* trabaja a partir de la espectacularización de la vida cotidiana estableciendo una estructura híbrida y un cruce entre los relatos ficticios y reales. Se incluye un abordaje sobre los orígenes de la autoficción, así como también se estudian diferentes *escrituras del yo* y sus influencias en otras artes a lo largo de la historia. Asimismo, se investiga sobre el vínculo entre la autoficción, relato que entremezcla la verdad y la mentira, y la dramatización ambigua del testimonio personal en la virtualidad.

La hipótesis plantea que la autoficción teatral, además de hallarse históricamente en otras artes, también opera en las redes sociales mediante mecanismos y herramientas propias de su plataforma. Intenta comprender cómo dicho trasvase contribuye a generar un vínculo y unión entre esta teoría teatral y los nuevos medios de comunicación virtuales de *storytelling*. Esta investigación establece una conexión entre dos formas de contar historias que, si bien se hallan en una misma época, se enmarcan en dispositivos y contextos diferentes. Además, permite reflexionar acerca de la mutación, exploración e influencia de ambas formas.

Considero que el tema de investigación es relevante ya que plantea un diálogo enriquecedor entre el lenguaje teatral y el digital. Asimismo, considerando que ambos tienen discursos independientes y propios, estudia cómo operan en la construcción de un relato que trabaja a partir del cruce entre las historias personales y la ficcionalización de las mismas. Indaga de qué manera estas *narrativas del yo*, elaboradas para la espectacularización, encuentran puntos en común y se relacionan en la actualidad más de lo que puede imaginarse.

Palabras claves: teatro, autoficción, dramaturgia, escrituras del yo, Sergio Blanco, decálogo, Instagram, redes, virtualidad.

Hypothesis: *How the decalogue of theatrical self-fiction that Sergio Blanco constructs is transferred to the Instagram social network, amalgamating the territory of the biographical and fiction with the purpose of a daily specularization.*

ABSTRACT

The interest of the present research is oriented towards the existing link between the self-fictional representation of Sergio Blanco and the self-fictional narratives of social networks. It especially analyzes how *Instagram* works from the spectacularization of everyday life establishing a hybrid structure and a crossover between fictional and real narratives. It includes an approach to the origins of autofiction, as well as a study of the *writing of the self* and its influences on other arts throughout history. It also investigates the link between autofiction, a story that intermingles truth and lies, and the ambiguous dramatization of personal and virtual testimony.

The hypothesis proposes that theatrical autofiction, in addition to being found in other arts, also operates in social networks through mechanisms and tools specific to its genre. It also tries to understand how this transfer contributes to generate a link and union between this theatrical theory and the new virtual media of storytelling. This research establishes a connection between two forms of *storytelling* that, although they are in the same era, are framed in different devices and contexts. Furthermore, it allows us to reflect on the mutation, exploration and influence of both forms.

I consider the research topic to be relevant since, first of all, it proposes an enriching dialogue between theatrical and virtual language. Likewise, and considering that both have their own independent discourses, it studies how they operate in the construction of a story that works from the crossing between personal stories and their fictionalization. It investigates how these *narratives of the self*, elaborated for the spectacularization, find points in common and relate to each other in the present more than can be imagined.

Keywords: theater, autofiction, dramaturgy, writings of the self, Sergio Blanco, autofiction decalogue, Instagram, networks, virtuality.

Introducción

El teatro encuentra sus bases en los inicios de la comunicación entre los seres humanos, que desarrollaron el lenguaje verbal, no verbal y paraverbal ante la necesidad de comunicarse. Así pues, las convenciones y los códigos comunicativos construidos a partir del gesto, el movimiento y la voz, sembraron las raíces del lenguaje teatral. El acontecimiento teatral es entendido como una actividad social, cultural y artística específica. En primera instancia, el teatro incluye un *hecho físico*, ya que la actividad es realizada por un conjunto de sujetos en un espacio y tiempo determinado. En segunda instancia, es una *realidad simbólica*, en la cual suceden intercambios discursivos a partir de conceptos y palabras.

El hecho teatral vincula un espacio ficticio con otro real: “el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación” (Oliva & Torres, 1992:13). En definitiva, el acontecimiento teatral necesita el establecimiento de dos espacios físicos definidos: el de la “representación” y el de la “recepción”, los cuales son imprescindibles y existen por oposición. Ambos espacios adquieren validez mediante un acuerdo común y convencional entre los actores y los espectadores, estableciéndose que en un espacio se *representa* y en otro se *observa*. El espacio de representación, aquel donde los actores ejecutan su arte, no puede ser invadido ni intervenido por los espectadores.

[El teatro] remite a un espacio arquitectónico especial destinado a la observación y la contemplación (del griego *théatron*, *théaomai*). En este espacio se producían hechos y acciones que representaban de forma ficticia y artística, mitos o sucesos, pero de tal modo que aparecieran ante los espectadores como si estuvieran ocurriendo en ese mismo momento. El teatro es, por tanto, un lugar para contemplar sucesos o acciones que ocurren en el mismo momento en que se observan como si fueran de verdad, aunque los espectadores saben que no lo son (Trancón Pérez, 2004, p:118).

El punto de partida del teatro refiere al convivio, al encuentro de presencias, a la reunión social que dará pie a la contemplación de diversos sucesos. La representación teatral pretende establecer un vínculo, una comunicación, con un destinatario colectivo que se encuentra físicamente presente en el instante de su producción. Además, acuerda junto a este una convención que no solo avala su relación sino que la potencia. Se reconocen numerosos elementos que componen y permiten la existencia del teatro y su lenguaje, fundamentalmente: el autor de la obra, la obra literaria, el director, el actor, los accesorios escénicos y el público. La comulgación de estos elementos permite el funcionamiento y la

existencia de la representación teatral, la cual transcurre en un espacio físico concreto, está dotada de tridimensionalidad y se halla en un *aquí y ahora*¹ único.

1. Origen e historia de la autoficción

La reproducción inmediata que caracteriza al teatro y su espectacularidad contribuyen a que tanto la ficción como la realidad operen simultáneamente. “No hay teatro sin realidad, pero tampoco hay teatro solo con realidad” (García Barrientos, 2020). La autoficción trabaja el amalgamiento y el cruce de relatos que son tanto reales como ficticios. Este efecto de desdoblamiento es uno de los aspectos fundamentales del género: la intersección de dos posibilidades es lo que define y permite la existencia de la autoficción. La misma se cuestiona el constante vínculo entre el mundo como lo conocemos (o los relatos del mismo) y su representación artística y escénica. “El término que está compuesto del prefijo *auto-* (de o por sí mismo) y de *ficción* (falso, mentira, invención), (...) se define por la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales” (Blanco, 2020:21).

En el universo de la literatura, el concepto de autoficción ya existía antes de los años setenta, sin embargo no se clasificó hasta que Doubrovsky en el año 1977, y a partir de una necesidad personal para designar su novela *Fils* (hijos), lo organizó y *bautizó* como un relato de ficción; basado en hechos reales pero diferente a autobiografía. Él la definió de esta manera:

¿Autobiografía? No. Esto es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, en el crepúsculo de sus vidas y [redactada] en un bello estilo. Ficción de sucesos y de hechos estrictamente reales; si se quiere “autoficción”, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, lejos de toda sabiduría y lejos de todo tipo de sintaxis que huelga a novela tradicional vieja o nueva. Reencuentro, hijo de las palabras, de las aliteraciones asonantes, de las disonancias de escritura de antes o después de la literatura, es decir, concreta, como se dice en música. O mejor: autofricción, pacientemente onanista, que ahora tiene la esperanza de hacer compartir el placer (Amícola, 2008:12).

Doubrovsky separa la autoficción de la autobiografía, neologismo que surge en Inglaterra a principios del siglo XIX, entendiendo que en la segunda el autor narra su vida personal en primera persona y hace referencia a los hechos históricos. De acuerdo a Phillippe Lejeune, este género literario debe existir y ser leído a partir de un *pacto de verdad* entre el autor y su lector. Según su teoría, el autobiógrafo se compromete a decir la verdad sobre sí

¹ Según Walter Benjamin, el aura es el valor de autenticidad que tiene un objeto de arte al estar en un *aquí y ahora* irrepetible y concreto. “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad (...) Lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica” (Benjamin, 2003:21).

mismo y el lector a confiar en la veracidad del texto y por ende, de sus palabras. En la autobiografía hay una solicitud por medio, un pacto y un contrato que declara un compromiso de sinceridad. El rasgo más característico de la autobiografía es entonces este pacto de veracidad y para que este funcione, el propio autor, narrador y protagonista debe anunciarlo.

Lo que se cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo realmente acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste (...) es imposible alcanzar la verdad absoluta, en particular la verdad de una vida humana, pero la búsqueda y el deseo de alcanzarla definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector una expectativa que no es ilusoria sino real y muy humana. Y es que, como ha señalado Philippe Lejeune, es evidente que la autobiografía, aunque pertenece al campo literario y le reconocemos una estructura artística, se inscribe al mismo tiempo en el campo del conocimiento histórico (deseo de saber la verdad y de comprender las razones de los hechos) y en el campo de la ética y de la justicia, pues es también un acto en el que se promete la verdad al lector y éste la espera (Alberca, 2009:5).

Por otra parte, si bien la autoficción comparte el llamado “principio de integridad” en el cual se establece que el autor, el narrador y el protagonista tienen el mismo nombre y la misma identidad (Lejeune,1980), este género no se compromete a decir nunca toda la verdad. Sino por su contrario, la autoficción trabaja una estructura híbrida, en la cual convive lo ambiguo; “allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento(...) si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia *amoral*” (Sergio Blanco, 2020:24). Es aquí que podemos establecer una clara separación entre la autobiografía, en la cual hay una búsqueda que certifica, mientras que en la autoficción es justamente el desprendimiento de la exactitud, de la absoluta *verdad*. Mientras la autobiografía trabaja a partir de la moral, la autoficción opera para confundirla, evitarla y hasta ilegitimizarla (Blanco, 2020).

Uno de los aspectos fundamentales de la autoficción es la noción de intersección. Debe existir por parte del autor una clara intención del cruce entre un relato real y un relato ficticio, ya que la unión de ambas experiencias es la que hace que el propio género cobre vida. Esta convivencia colabora en que no exista una disyuntiva entre “ser o no ser, sino (...) ante la certeza de ser y no ser” (Blanco, 2020:23). Según el dramaturgo, lo estimulante de este género es precisamente la contradicción, este *ser y no ser* es al mismo tiempo una multiplicidad de *seres* y de posibilidades. “La ambigüedad, la duplicidad del pacto de referencialidad es en el teatro constitutiva: todo en él es real y ficticio, verdadero e imaginario a la vez, de forma indistinguible” (García Barrientos, 2020). Estos dos territorios

que entrecruzan y fusionan el territorio de lo verdadero y de lo falso construyen una autoficción en la que es imposible discernir qué es qué, y justamente eso es lo tentador y lo provocativo. Es por ello que Blanco plantea que, a diferencia de la autobiografía, en la autoficción debe existir un “pacto de mentira”, en el cual el espectador se hace cargo de esta convención y por ende, legaliza la mentira.

1.1 El trabajo con la vivencia propia en otras artes

En la poética aristotélica el mundo de la mimesis está constituido por dos campos: el narrativo y el dramático. Ambos se relacionan de manera diferente con la ficción, entendiendo que la narración puede ser tanto ficticia como biográfica. Sin embargo, “este situarse del creador directamente dentro de la obra que está creando no solo se da en la narración o el drama, sino en otros campos del arte” (Alonso de Santos, 2020). A lo largo de la inmensa historia del arte, desde la literatura, la pintura, la escultura y otras disciplinas artísticas, se ha podido visualizar una elaboración del trabajo a partir del *yo* como concepto. Éste ha sido fundamental en la construcción de la autoficción teatral y ha permitido el desarrollo del género de manera previa.

Podemos encontrar que el conocimiento de *uno mismo* que desemboca en la narrativa de la vivencia propia, lo utilizaba Sócrates con sus discípulos a través del famoso aforismo griego “conócete a ti mismo”. Según Blanco, esta invitación pretende ahondar en el conocimiento personal para permitir el encuentro con un *otro*. Utilizar la experiencia personal, y en primera persona, es también una manera de salirse de sí mismo a través de la comprensión de la conducta humana. “Se va a habilitar la exploración, la especulación y el examen de un yo inteligible que nos permita comprendernos” (Blanco, 2020:31). Según el autor, este trabajo no solamente nos permite encontrarnos con nosotros mismos, sino también con el mundo que nos rodea, y por ende con la humanidad toda.

La historia personal es una ventana para abrirse al otro y su valor radica en cuanto es compartida. De esta manera, si existe un otro que empatiza, significa que aquella vivencia o historia personal no es solo de quien la escribe, sino también de quién la escucha². Para que exista esta dimensión debe también existir una implicación con el espectador y su historia,

² Este espejarse en la historia, y la multiplicación de la misma en otros seres humanos, es una de las bases fundamentales de los orígenes del teatro griego.

por ello la autoficción funciona para generar conversación acerca de lo particular pero de lo general, de aquello que involucra siempre a otra persona. Se instala “para hablar de otra cosa, más general, que nos atañe a todos y de la que el actor es solo un ejemplo, lo que quizás implica ya un conato de desdoblamiento en personaje y por tanto de ficción” (García Barrientos, 2020).

Sin embargo, si bien existe una búsqueda que indaga la *universalidad del yo*, desde el comienzo de los tiempos citarse a sí mismo ha tenido su repercusión. Según el director y dramaturgo, el conocimiento de *sí mismo* es rechazado en cuanto se observa, en cierta medida, como un acto narcisista y soberbio.

Lipovetsky hace referencia a ello cuando enuncia:

El carácter híbrido (novelesco y autobiográfico) y ambiguo (afirma y, al mismo tiempo contradice la identidad del autor y narrador- protagonista) hace de la autoficción un terreno propicio para una contradictoria y posmoderna afirmación del sujeto actual, propio de esta época (...) de neonarcisismo (Lipovetsky en Alberca, 2009:6).

Una de las primeras referencias que trabaja Blanco con respecto a la autoficción, y a la acción de narrarse a sí mismo en el arte, es a través de Fidias en la antigua Grecia. El escultor que realizó el partenón colocó su cara en el escudo de la diosa Palas Atenea y, por la mencionada cita a sí mismo dentro de un espacio de relevancia, fue condenado al destierro. Otro de los primeros hombres en trabajar el “yo” en la cultura occidental es San Agustín. Éste plantea un recorrido a través de su relación con el cristianismo y en sus obras literarias trabaja la introspección y la retrospección para buscar el conocimiento de sí mismo hasta alcanzar lo que él considera *la verdad*. “Implanta una escritura literaria en primera persona: el yo va a pasar de simple pronombre personal a ser no solo un personaje, sino el protagonista de todo su relato” (Blanco, 2020:33). San Agustín busca autorelatarse a través de la confesión para conocerse a sí mismo, y a través de ello, al prójimo.

En el universo de la pintura Montaigne trabaja el “yo” como materia y justifica su exploración estableciendo que el suyo no es un proyecto vanidoso, sino una exploración de sí mismo en la que encuentra a la humanidad entera. Una vez más se trabaja la experiencia particular como disparador al conocimiento de lo general. Siguiendo con esta lógica, encontramos a Velázquez, quien se pinta a sí mismo en *Las Meninas* como un caso

memorable y destacable en la historia del arte³.

Con respecto a la filosofía, Rousseau también opera desde esta perspectiva en la cual la escritura propia contiene a un otro. Problematiza el *pacto de verdad*, mencionado anteriormente, entendiendo que al narrar episodios del pasado es imposible ser del todo fiel a los sucesos vividos. Según el filósofo y escritor, la memoria trabaja con determinados vacíos que se generan a través del paso del tiempo. De esta manera, los relatos no pueden ser fieles ya que se modifican a partir de lo que la mente recuerda y por ende selecciona. Esta teoría entiende que las reconstrucciones se cruzan con las vivencias de aquello que se recuerda, y por ello no se debe insistir en la verosimilitud, sino que por el contrario, en un amalgamamiento que invite a la imaginación y a la invención.

El entendimiento de los relatos propios como narrativas con posibilidades ambiguas y universales también se encuentra en la disciplina de la psicología. Según Blanco, la autoficción es trabajada por Freud cuando éste cuestiona los relatos personales como auténticos. El padre del psicoanálisis también problematiza el concepto de *verdad total* entendiendo que la construcción de la propia identidad surge también a partir de relatos personales indeterminados o ambiguos.

Toda una gran corriente del pensamiento intelectual y filosófico del siglo XX -desde Lacan hasta Ricoeur pasando por Foucault, Levinas, Derrida, y Deleuze-, al reforzar esta noción de inconsistencia *narrativa del yo*, va a dar rienda suelta a la autoficción como una forma de relatarnos. Como sostiene Lacan, sólo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de «manera imaginaria», o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término autoficción, Serge Doubrovksy: «una vida, a falta de poder retenerla, podemos reinventarla» (Blanco, 2020:46).

Por ende, la autoficción habilita a cierta construcción de las *narrativas del yo* que implican una determinada forma del individuo de relatarse a sí mismo. Además, su construcción está ligada a la falta de veracidad total, ya que incluso en una búsqueda fiel de la misma, atraviesan los relatos imaginarios y/o reconstruidos por el deseo y la expectativa personal. La autoficción se aleja de la problematización de aquello que es falso o verdadero mientras se nutre y construye del relato compartido de ambos valores.

2. Decálogo de la autoficción según Sergio Blanco.

Uno de los artistas que trabaja la empresa autoficcional en la escena teatral

³ La misma hace referencia a la técnica pictórica “in figura”, en la que el pintor se hace presente en el lienzo. Esta técnica es utilizada tanto en el Renacimiento como en el Barroco (José Amicola, 2008).

contemporánea es Sergio Blanco. El director y dramaturgo franco-uruguayo realiza una serie de obras a lo largo de los últimos diez años y es a partir del proceso y resultado de las mismas que construye de manera teórica un determinado decálogo de autoficción. Entonces, presenta un conjunto de diez funciones que él mismo aplica a la hora de pensar, escribir y configurar su autoficción teatral. Las diez funciones del decálogo son las siguientes:

Uno, *la conversión*. En ella, la escritura de los hechos desemboca en una alteración de los mismos e implica la transmutación: dejar de ser una cosa para convertirse en otra. El mecanismo de *conversión* busca una transformación y una suerte de metamorfosis en el relato del personaje protagónico. Esta forma puede presentarse en un diálogo que evoca la necesidad y el deseo de la conversión en sí misma, o en el caso específico de llevar adelante una conversión religiosa. Según Blanco, esta función también implica una búsqueda personal para finalmente dar con un *otro yo* que es falso.

Dos, *la traición*. Esta función entiende que la autoficción no es fiel al documento, sino por el contrario, lo traiciona. El relato busca ser modificado, ser infiel a la realidad y por ende, a quien lo está construyendo.

Tres, *la evocación*. Autoficcional supone recordar, esto conlleva a que aquellas historias que se consideran parte del pasado logren también situarse en el presente. Sin embargo, los recuerdos que se evocan son reconstrucciones que se hacen sobre determinados hechos y los cuales están cruzados con nuestras vivencias. Por lo tanto, la *evocación* entiende que es en estas lagunas de la memoria donde también opera la ficción. Según Blanco, la autoficción debe invitar al personaje, y a su creador, a excederse en estas lagunas, las cuales terminarán por generar una nueva ficción de lo que se cree que ocurrió. *La evocación* consiste en que el recuerdo reaparezca y se resignifique a través de esta invención. De hecho aquí se establece un punto importante: es posible llevar al extremo un recuerdo al punto de que su historia sea parte de una mentira que se establecerá como verdad.

Cuatro, *la confesión*. La autoficción supone en su construcción un espacio para la *confesión*, un secreto que se encuentra en silencio, y que hasta el momento no ha sido ni revelado ni compartido con nadie. En la autoficción según Blanco, el personaje debe llevar adelante públicamente una confidencia de su creador y por ende, de él mismo. No importa si ésta es verdadera o falsa, sino de qué manera opera en el texto y cuál es el impacto que genera: de qué manera modifica la trama y el desenlace. La confesión de una zona oscura es

lo que al final de cuenta hará de esta función un acto heroico, especial, un acto totalmente único.

Cinco, *la multiplicación*. Esta función supone que en la empresa autoficcional el *yo* con el cual se trabaja a lo largo de toda la obra, es una multiplicidad de identidades. Este ser que se multiplica en muchos otros puede ser incluso opuesto a su ser original. Es decir, al mismo tiempo que se es un personaje, se es varios simultáneamente. Por ello, Blanco plantea que el personaje en vez de preguntarse quién es, debe preguntarse *quiénes son*. Esta función entiende la existencia y superposición de varias identidades, “toda autoficción indaga, averigua e investiga en esta *multiplicación de yoes* que atestiguan de la complejidad del ser que a los ojos de todo emprendimiento autoficcional no es más que una acumulación de entidades múltiples y plurales en perpetuo movimiento” (Blanco, 2020:82).

Seis, *la suspensión*. Esta función trabaja la relatividad del tiempo: tanto el pasado como el futuro se pueden manipular y terminar por ser inciertos. Blanco propone que el relato de la autoficción establezca una suerte de “tiempo sin tiempo”, es decir, uno indefinido o incierto. Esto permite que exista no solo un desorden temporal, sino infinitas posibilidades temporales de narración.

Siete, *la elevación*. La misma propone enaltecer a los personajes que conforman la dramaturgia de la obra. Se trata de una elevación que toma en cuenta atributos intelectuales, físicos u otros. Puede tratarse de un único personaje, de más de uno, o de un personaje que se enaltece sobre otro. “A menudo se la toma como un acto de amor propio, cuando en el fondo es todo lo contrario. (...) El gesto de elevarse a través del relato denota la consciencia de un error que es necesario corregir” (Blanco, 2020:92). Según su autor esta función también demuestra cierto déficit del personaje, uno para el cual se trabaja una mejoría adrede.

Ocho, *la degradación*. Esta función trabaja en oposición a la función anterior y evidencia que el personaje planteado como un “superhombre” o “superheroína” encuentra su clara caída a partir de una degradación moral, afectiva o intelectual. Esta función es usada por Blanco para denunciar y hacer visible determinado excedente del propio personaje.

Nueve, *la expiación*. Esta función mantiene una implicación política y religiosa al mismo tiempo. El cuerpo del personaje se compromete con la pieza y se entrega a ella así como al público, el cual lo juzgará absolutamente todo. Aquí se trabaja una suerte de sacrificio expiatorio: así como el hecho de contar sana, escuchar también lo hace.

Diez, la última función del decálogo es *la sanación*. Plantea que a través de la palabra y la puesta en discurso, existe una suerte de sanación casi terapéutica que habilita la curación de todo aquello que se ha contado y por tanto se ha padecido. La trama de la autoficción se construye a través de todas aquellas historias que también contienen un trauma. El hecho de nombrarlo habilita al personaje a conseguir la curación y por ende también la de su autor. Este desahogo, al igual que en la institución religiosa, es el que consigue la curación de ambos.

3. Trasvase: de la autoficción teatral a la teatralidad de la vida

La oscilación entre lo real y lo representativo con la que trabaja la empresa autoficcional de Sergio Blanco se traslada a otras formas artísticas y de *storytelling* que no son exclusivamente las teatrales. Desde su creación, la autoficción ha sido acusada de ser un emprendimiento de autocontemplación narcisista. Sin embargo, es interesante cuestionarnos de qué manera este tipo de género logra la expansión en la era digital y a través de ello problematizar cuales son los mecanismos que habilitan a la autoficción a seguir desarrollándose en nuestra sociedad y en diversos formatos.

En este marco, “las redes sociales están reformateando nuestras vidas interiores. En tanto la plataforma y el individuo se vuelven inseparables, las redes sociales se vuelven idénticas a lo «social» en sí mismo” (Lovnik,2019:14). Es así que la esfera tecnológica, y de la digitalización, ha acaparado lo social y por ende es interesante explorar de qué manera este terreno, aún indefinido, se relaciona con el género teatral. Una de las narrativas mas cotidianas y populares en las que opera la autoficción es a través de las redes sociales, las cuales se han instalado rápidamente logrando modificar por completo la comunicación en relación al entorno social.

En la era de las redes sociales,

Compartimos lo que hacemos y vemos, pero siempre de manera organizada. Compartimos juicios y opiniones, pero sin pensamientos(...)flexibles, abiertos, deportivos y sexys, estamos siempre en movimiento, siempre listos para conectarnos y expresarnos. Los aparatos y aplicaciones se interiorizan en el cuerpo (...). Una vez que la tecnología enmaraña nuestros sentidos y se mete bajo nuestra piel, la distancia colapsa y ya no sentimos que estamos cruzando trechos. (Lovnik, 2019:60).

Según Lovnik, la lógica de las redes sociales atraviesan nuestra cotidianidad, nuestros comportamientos y representaciones. Allí, las narrativas se organizan y su expresión, que

pareciera expandirse con naturalidad, se ve atravesada por relatos tan *verdaderos* como falsos. Así pues, en ella también se practican y construyen narrativas a partir del mencionado *pacto de mentira*. Teniendo como soporte la virtualidad, este medio de comunicación invita a compartir de manera interactiva tanto ideas como intereses de contenido autoficcional. Asimismo, opera a través de determinadas dinámicas que requieren del intercambio de historias cotidianas del *yo* que se construyen deliberadamente a través de un sistema de signos y conceptos que se presentan como accesibles pero esconden complejas significancias.

El mundo no es hoy ningún *teatro* en el que se *representen* y *lean* acciones y sentimientos, sino un *mercado* en el que se exponen, venden y consumen intimidades. El teatro es un lugar de *representación*, mientras que el mercado es un lugar de *exposición* (...) Según la ideología de la intimidad las relaciones sociales son tanto más reales, cabales, creíbles y auténticas cuanto más se acercan a las necesidades internas de los individuos. La intimidad es la fórmula psicológica de la transparencia (Han, 2013:68).

Según el autor, la *transparencia* está directamente ligada al valor de exposición de la intimidad de quien *actúa*. La información que comparte el individuo se inspira en el concepto de que él mismo es un mercado y por ende, su mercancía es su historia más íntima. En las *social media* lo privado es un valor en cuanto es compartido. Las vivencias íntimas construyen un espacio cercano que atrae al consumidor pues, además de sentirse identificado, es también testigo y *voyeur* de una representación que trabaja la verdad y la mentira de manera entremezclada y sin la necesidad de un compromiso visible. “El *voyeurismo* online, la forma fría y desapegada de la cultura de la vigilancia efectuada por pares que cuidadosamente evita la interacción directa. *Online*. Observamos y somos observados” (Lovink, 2019:75).

A favor de la exposición es que comienza a estructurarse un tipo de dramaturgia virtual que construye relatos de personas, y *personajes*, que se presentan con el fin de espectacularizar la intimidad. La información se establece como poder y dominio: se edifica una narrativa autoficcional en diversos y amplios niveles. Se habilita la mentira, se busca la belleza, se trabaja la aparición de cuerpos en su estado *natural* y cuerpos que ofrecen una representación: se documenta, registra y se modifican diversos relatos poéticos y políticos que se ponen al servicio del ensalzamiento de su creador o creadora.

Este medio de comunicación se sostiene a través del deseo, se basa en la voluntad de la representación y alimenta la búsqueda de la identificación así como de la hiperinformación, que no por abundante es transparente. Por el contrario, y a través de las

tecnologías, se configuran promesas y determinadas imágenes provenientes de la expectativa social y hegemónica. “Las redes sociales confunden todos los límites en una experiencia en línea difusa” (Lovink,2019:112), invitan a la distracción y a una representación completamente orquestada para interrumpir nuestra realidad y otorgarle una ficción inmediata.

3.1 *Análisis comparativo entre los elementos teatrales y los elementos virtuales de la autoficción*

En la gestación de la autoficción intervienen varios elementos que responden a una lógica de construcción narrativa que invita a la mentira y a la verdad a fusionarse y convivir de manera entremezclada. *Instagram* construye relatos en un escenario virtual para nada arbitrario: trabaja con la experiencia íntima y personal a través de videos, imágenes, textos sobreimpresos, filtros de imagen, *stickers*, *gifs* y diferentes interjecciones virtuales que denotan estados de ánimo como la alegría, la sorpresa y el temor, entre otras.

Esta red social plantea dos tipos de formas comunicacionales que se alimentan entre ellas: las *publicaciones* y las *historias*. La primera consiste en la publicación de un material de manera permanente, mientras que la segunda se encarga de trabajar un contenido que solo dispondrá de visibilidad durante veinticuatro horas y que luego será eliminado.

En analogía con el teatro, este último relato tiene un tiempo y un espacio de existencia para sus espectadores, los cuales son nombrados, en esta plataforma, como *seguidores*⁴. Las *historias* parten de un material *real* que es intervenido y por tanto ficcionalizado. Con el objetivo de ser expuesto, la documentación del mismo también sufre modificaciones. Observamos una alteración del contenido mientras éste es construido para su espectacularización: se es alguien al mismo tiempo que se pretende ser alguien. La experiencia que supone compartir esta vivencia es el disparador para que exista la experiencia en sí misma.

Encontramos aquí la primera función del decálogo, la *conversión*. En virtud de su propio funcionamiento, *Instagram* establece una serie de acciones en las cuales el individuo construye una máscara de sí mismo a través del llamado *filtro*⁵. Este supone un efecto sobre

⁴ Este título instala un rol específico y determina el tipo de intercambio que deberá existir para con el mismo. El sujeto que es *seguido* es quien obtiene el foco, el protagonismo y el liderazgo virtual: aquel intérprete observado por la multitud.

⁵ Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 1.

la imagen que habilita la modificación del color de ojos, así como de la piel, el pelo y la voz, entre otros. Estos estímulos promueven rápidamente *la conversión* y el pasaje hacia un nuevo personaje. “Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol”(Goffman,1981:31). Esta nueva máscara colabora en la transformación: se crea una nueva imagen y por ende, un nuevo personaje. El mismo tendrá la capacidad de adquirir un nuevo carácter y por ende un nuevo rol y una nueva naturaleza. Asimismo, se propone una segunda capa de filtros que habilita nuevos escenarios y además de la modificación de la apariencia, construye la del espacio. Estos pretenden ubicar al protagonista en otros niveles de ficción que al mismo tiempo colaboran en la creación de nuevos personajes como: un astronauta o una estatua conocida, entre otros⁶. El filtro se aplica de manera virtual sobre el cuerpo del protagonista y, si bien utiliza su figura como material disparador, la convierte por completo en un concepto ficcional, entremezclando ambos universos que se fusionan en una otra nueva posibilidad.

A través de los mecanismos virtuales los *personajes* se duplican a sí mismos: son sujetos móviles y mutables que modifican sus conductas y creencias. Los espectadores forman parte de dicho proceso y consumen estas narrativas entendiendo que engloban la espectacularización. Esta *multiplicación*, que funciona en cuanto las identidades se superponen, provoca que aquello que el sujeto promociona pueda ser también de interés para un otro que se asimila a esas posibilidades del *yo*. Esta función, tan importante en la empresa autoficcional, se produce y expande aquí. El sujeto explora las posibilidades de multiplicarse en otros *yoes* también a través de estos filtros y sus capacidades. El terreno de la autoficción reivindica la existencia de diversos sujetos, en uno, entendiendo que éste se encuentra en constante movimiento. *Instagram* se nutre de esta lógica, por lo que una misma persona a lo largo de un día, una semana o un mes comparte diversas identidades que se encuentran superpuestas.

“La autoficción o ficción del yo o metaficción se remonta a antiguos textos y mitos religiosos en los que alguien crea un mundo para incluirse y narrarse, reinventándose a gusto, de modo consciente o inconsciente” (Kohan,2016:24). El individuo que comparte su

⁶ Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 9.

información en las redes sociales lo hace de manera que pueda manipular y tener control del contenido que muestra de sí mismo. Esta acción es común ya que este material lo definirá y posicionará frente a la mirada pública y de aquellos que consumen *Instagram*. Por ello, la propia red construye mecanismos accesibles y atractivos que colaboran en moldear y manipular la manera en que las narrativas serán presentadas. Teniendo en cuenta que también las redes sociales configuran determinado tipo de interacción, que requiere la aprobación de un otro⁷ para que la experiencia sea más exitosa, el sujeto que comparte su historia hace uso de la función de *elevación*⁸. Según Blanco, esta función implica la existencia de un material propio que debe ser corregido y por ende mejorado. Así pues, el sujeto compone las publicaciones a partir de cierto retoque, embellecimiento y superproducción. Esta lógica, un tanto romántica y exigente, termina por construir una imagen completamente elevada: una que se infla alimentando el ideal de belleza hegemónico establecido en este tiempo específico.

Cuando un individuo desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos. Se les pide que crean que el sujeto que ven posee en realidad los atributos que aparenta poseer, que la tarea que realiza tendrá las consecuencias que en forma implícita pretende y que, en general, las cosas son como aparentan ser. De acuerdo con esta, existe el concepto popular de que el individuo ofrece su actuación y presenta su función «para el beneficio de otra gente» (Goffman, 1981:29)

Goffman establece que, al interactuar, los individuos presentan *per se* una actuación que los convierte en directores de su propia función. Cuando lo hacen, pretenden que los observadores consideren su acto como uno *real*. En este intercambio virtual se opera de una manera análoga: el material con el que se trabaja determinada puesta en escena parte del propio sujeto y éste espera que se recepcione como uno legítimo. Este es el caso de las *selfies*⁹, las cuales se construyen a partir de un *yo* en primer plano (*lo verdadero*) y se modifican luego a través de una estructura virtual (*lo falso*). Esta hibridación se complejiza en cuanto el espectador entiende que el material carece de completa autenticidad pero lo

⁷ Esta acción implica la utilización de un corazón rojo. El mismo simboliza diversos conceptos, entre ellos, hace referencia al amor, cariño, o a un “me gusta”. Otorgarlo no solo significa dar la aprobación a lo que se ha compartido, sino al sujeto que lo ha compartido.

⁸ Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 2-3.

⁹ La palabra *selfie* hace referencia al “autorretrato”. Está compuesto por las palabras “Self”, que significa “auto” e “ie” que significa “yo”. La misma se realiza a través de un teléfono móvil y tiene como objetivo ser compartida en las redes sociales.

consume con una gran cotidianidad como si así lo fuera¹⁰. Este registro trabaja con determinada *realidad*, la misma “es mucho más real para la audiencia detrás de las computadoras que para quién toma la selfie, que se observa desde una pequeña pantalla de teléfono móvil” (Lovnik, 2019:171). La realización de la *selfie* implica embellecer la definición del sujeto. Este ritual, cada vez más usual, ofrece la posibilidad de la presencia del *yo* en primer plano, gestionado y llevado a cabo también por un *yo*. En adición, la función de *elevación intelectual* también se presenta cada vez que la *persona-personaje* enuncia conceptos personales como máximas totales. Se construyen discursos e ideas sobre política, filosofía, literatura, moda, música y otras artes y se establecen de manera espectacular, en el contexto social y virtual, como la razón o la verdad absoluta.

Sin embargo, los personajes del superhéroe y la superheroína que se presentan sin fisuras, fragmentación o fallas tienen una duración finita. Esta acción se vincula directamente con la inmediatez y, así como en una obra de arte existe un tiempo determinado, también sucede aquí al tratarse de una acción que se encuentra por encima de lo creíble y sostenible en el tiempo. En este contexto se habilita la función de *degradación*, por lo que aquellos arquetipos que denotan cierto “éxito” se entrecruzan con materiales que reflejan momentos y circunstancias de vulnerabilidad¹¹. En esta instancia, que trasvasa la autoficción teatral a la de la virtualidad, se trabaja lo tangible y hasta *verdadero* del sujeto. Éste expone fragmentos que denotan fracasos y frustraciones y pone al descubierto circunstancias cotidianas que revelan su carácter más *humano*. La *degradación* en *Instagram* implica la publicación de historias con detalles de internaciones, enfermedades, vacunaciones, experiencias culinarias negativas, denuncias sobre determinados comportamientos humanos, entre otras. Éstas son narrativas en donde se expone cierta fragilidad así como errores y fracasos: una demostración pública que implica determinadas acciones, comportamientos o conductas que se encuentran en oposición al enaltecimiento del individuo.

De una sociedad que hereda la religión, y continúa ligada a las reglas judeocristianas

¹⁰ Las imágenes son modificadas e intervenidas con efectos extraordinarios, entre ellos: la deformación de la propia cara, la conversión de la misma a un dibujo animado o a personajes exóticos, así como la alteración de los fondos o el espacio físico. El espectador sabe que el sujeto no está, por ejemplo, en la luna o con hadas mágicas, sin embargo, acepta la convención. La cotidianidad es constantemente atravesada por estos mundos “mágicos” y/o fantásticos.

¹¹ Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 4.

de convivencia, *Instagram* también recoge la concepción de la *confesión* como valor. El sujeto intercambia información privada a través de un espacio común que habilita la lectura pública. Se confiesan posturas ideológicas con respecto a determinados tópicos mundiales y se revelan relaciones amorosas, familiares, gustos estéticos y musicales, entre otros. “La sociedad íntima (...) es una sociedad de la confesión, del desnudamiento y de la pornográfica falta de distancia” (Han, 2013:70).

En pos de establecer un vínculo aún mayor con los seguidores, la dramaturgia se propone personal e íntima. Además, a través de un sistema de etiquetas, como lo son los *hashtags* y los *arrobas*¹², en los cuales se reúne contenidos y se construyen categorías bajo un mismo nombre o símbolo, también se revelan y hacen públicas intimidades ajenas. Esta acción, invita a que pueda establecerse un segundo nivel de confesión, en donde aquello que se publica sobre uno mismo se vuelva a compartir por el individuo que está involucrado en aquel registro. En este marco se trabajan determinadas temáticas y la propia red permite y configura, a través de diferentes sistemas, la realización de encuestas, preguntas y revelaciones. Así como la empresa religiosa, la confesión permite que ciertos pecados se perdonen y sean contestados por quienes los escuchan. Además, esta función habilita determinado tipo de transparencia. El público entiende que las narrativas, si bien son intervenidas, parten de una realidad vivida y que por ello tendrán una cuota de sinceridad. “Es rechazado el teatro como un lugar de desfiguración, de apariencia y de seducción, al que le falta toda transparencia (...)La expresión no ha de ser una pose, sino que debe ser un reflejo de un corazón transparente” (Han, 2013:84). En la sociedad actual, aquel sujeto que consiga presentar en sus redes un mayor atisbo de *verdad* entre la *mentira*, es quien conseguirá una mayor conquista de su público.

Otra de las funciones del decálogo que podemos trasvasar a la red *Instagram* es la *evocación*. Existe una función en particular nombrada como “recuerdos” en donde la propia aplicación rememora historias del pasado. Así pues, las narrativas y situaciones que le pertenecen a otro tiempo intervienen en el presente para evocar en él sucesos antiguos y lejanos. Sin embargo, si bien éstos se vuelven a compartir, al establecerse en un tiempo nuevo cobran otro significado que modifica no solo el recuerdo, sino su propósito. La *evocación* supone activar el recuerdo que, al hacerse presente, deja de ser pasado y entonces deja de

¹² Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 11.

tener un tiempo único. El sujeto puede reflexionar sobre aquello que sucedió e intervenirlo¹³. Al publicarlo, *Instagram* coloca la fecha exacta en la que ocurrió el suceso y otorga la posibilidad de colocar textos sobreimpresos que recapitulan el hecho, sin embargo, en esta reelaboración, el hecho en sí mismo vuelve a modificarse una vez más.

Es entonces que en esta virtualidad el tiempo es relativo y quien la utiliza puede manipularlo a su criterio y conveniencia. La función de *suspensión*¹⁴ tiene dos niveles en esta red social. El primero se habilita cuando, al ingresar en un universo virtual, se establece la posibilidad de preguntarse en qué tiempo se está y específicamente en dónde. Así como sucede en el teatro, en donde se entra a un espacio dramático, espectacular y ficcional pero dentro del cotidiano o *real*, aquí también se instala esa posibilidad. El segundo entiende que al publicarse historias y compartir contenido de otros tiempos o momentos, y ser trabajados y publicados como si fueran de un hoy, el espacio y lugar físico se convierte en una suerte de suspenso. Aquella historia que fue construida en otro momento pero que se *evoca* y publica en el presente, contribuye al cuestionamiento sobre un tiempo real o un tiempo *suspendido* e incógnita.

Al tratarse de un espacio alternativo, “en la nube”, las fronteras y todo aquello que entendemos como espacio físico toman otro significado. De todas maneras, en la virtualidad la fisicalidad también juega un papel importante. *Instagram* trabaja a partir de un cuerpo vuelto hacia afuera, expuesto, uno que precisa ser descubierto. El sujeto que utiliza esta red se ve implicado con su propia obra y por ende también lo hace su cuerpo. La función de *expiación* opera aquí, la cual requiere de un sacrificio individual para contribuir a cierta *sanación* que será aceptada o no por el colectivo. Como en la empresa autoficcional teatral, *Instagram* propone sanar a través de la exposición y de la entrega. Existen diversas maneras, desde catarsis emocionales y monólogos estructurados hasta *desafíos* o *challenges*¹⁵. Estos últimos requieren de una partitura de movimientos exacta que se multiplica en diversas cuentas y en determinadas circunstancias con un fin específico. Este tipo de propuestas

¹³ A través de *stickers*, *gifs*, música, filtros u otros.

¹⁴ Ver referencia gráfica en Anexo 2, imagen 6.

¹⁵ Uno de los *challenges* más conocidos es el llamado “Ice Bucket challenge”, el mismo tenía como fin recaudar dinero para la enfermedad ALS y para ello animaba a los individuos a tirarse un balde de agua congelada en la cabeza y subir la filmación a las redes. Esta acción suponía poner el cuerpo y atravesar el dolor físico como medio para un logro mayor.

incluye, no solo la necesidad de utilizar el cuerpo para alcanzar objetivos concretos y escénico-virtuales, sino el atreverse a moldearlo e intervenirlo para una ejecución que busca la sanación.

El cuerpo forma parte del colectivo y por ende se entrega por completo. Asimismo, existe la filosofía de compartir en red aquellas acciones en las que el cuerpo se ve trabajando para su transformación. Es así que el sujeto comparte imágenes como la de sus entrenamientos en el gimnasio, que suponen la visibilización de un esfuerzo y sacrificio para ser aceptado por la comunidad. Es interesante observar cómo estas narrativas también se encuentran entrelazadas con la función de *elevación*, ya que moldear el cuerpo supone, hoy en día, también un acto de embellecimiento. Por ende, el sacrificio se ejecuta voluntariamente y el cuerpo atraviesa el dolor con la expectativa de conseguir una mayor aprobación del colectivo social que lo observa.

La intención de esta red virtual es que exista un trabajo con la autoconciencia a partir de la constante mirada del otro. La teoría foucaultiana sobre el poder desarrolla que el sujeto internaliza la vigilancia hasta el punto de normalizarla. Su modo de actuar se moldea a partir de la misma. *Instagram* opera a través de esta vigilancia en donde el individuo construye su subjetividad a partir del control que ejerce sobre él la opinión de la esfera íntima y virtual. De esta manera las acciones que involucran a los cuerpos también se reproducen en gran medida relacionadas con este poder.

Las modificaciones mencionadas anteriormente, y que implican una alteración en la imagen, en el cuerpo, en el espacio físico y hasta en el tiempo, también se ven directamente ligadas con el concepto de la función de *traición*. Según Blanco, en la autoficción, el documento es siempre traicionado por el cruce de relatos de *falsos* y *verdaderos*. La propia estructura de *Instagram* construye ficción y habilita a la mentira a pronunciarse de forma *natural*. Ya sea por intereses políticos, poéticos, estéticos e ideológicos, el individuo traiciona en cuanto interviene el material de él mismo y lo ficcionaliza. Esta infidelidad es una de las reglas más claras para comprender el universo de *Instagram*, en el que constantemente “todo va a estar como corrido un poco de lugar” (Blanco, 2020:66).

La última función mencionada en el decálogo es *la sanación*. La misma plantea que a través de la palabra y la puesta en discurso, existe una suerte de sanación casi terapéutica que habilita a la curación de todo aquello que se ha contado. La trama de la autoficción se

construye a través de todas aquellas historias que también contienen un trauma, y que al nombrarlas colaborarán en conseguir la curación del personaje y por ende de su autor. “La voluntad de performar públicamente nuestra propia salud mental es ahora una estrategia viable en nuestra economía de atención” (Lovink, 2019:105).

Instagram también opera a partir de los relatos que contienen una descarga. Cada historia o publicación que trabaja con la vivencia propia también propone un desahogo que busca conseguir una curación. Se comparten todo tipo de experiencias, ya sea de manera visual o escrita, en la cual el sujeto explora la liberación de aquello que lo trauma o mortifica. El acto de compartir la intimidad supone también estar acompañado en un universo que, al mismo tiempo que es infinito, también es acotado. Esta función implica que las relaciones virtuales también cargan con una exposición de todas aquellas sensaciones como el temor, la tristeza y vacío; “anhelas un poco de aprecio, amor, respeto, atención que no estás recibiendo en el mundo real, por lo tanto tienes una expectativa en el mundo virtual de que alguien puede admirarte/amarte/respetarte” (Lovink, 2019:99). La *sanación* implica también en la red virtual el acto de trabajar con la historia personal para habilitar el desahogo y por ende, la contención colectiva.

4. Conclusiones

A lo largo de la historia del arte se han desarrollado diversos trabajos teniendo como disparador la vivencia propia y *las escrituras del yo*. En ocasiones estos proyectos se han recepcionado como actos narcisistas, y al mismo tiempo, los artistas que han indagado en esta línea lo han justificado o entendido como un puente para abrirse al mundo y empatizar con él a través de su historia propia. El concepto de autoficción como género es clasificado formalmente por Doubrovsky en 1977 a partir de su novela *Fils*. En sus inicios es diferenciado de la autobiografía, ya que la misma requiere de un *pacto de verdad* en el cual el autor narra su vida personal en primera persona con la intención de acercarse lo mayor posible a la veracidad de los hechos.

Por el contrario, la autoficción busca que aquella narrativa *verdadera* se entrecruce con la de la *mentira* y es justamente la mezcla y la fusión de ambas la que le otorga su particularidad. Por un lado, la autoficción persigue una aproximación a los elementos más *verdaderos* e íntimos del individuo y su contenido radica en la búsqueda de aquellos relatos que provienen de una historia *real* y personal. Sin embargo, este relato es manipulado con otra información y el contenido de la historia se ve cargado y entrecruzado por relatos que no son *verdaderos* y que le otorgan una potencia transformadora y teatral al original. En la autoficción se establece una notoria utilización de la *mentira*, cuya materia es constantemente alternada con la *verdad* y la potencia de ambas trabajando en conjunto es lo que le da valor a la intersección y por ende al género.

Con el objetivo de alcanzar un mayor grado de acercamiento a la autoficción teatral, Sergio Blanco desarrolla su propio *decálogo de autoficción* en el cual enumera y describe diez funciones con las que construye su empresa autoficcional. Estas son: *la conversión, la traición, la evocación, la confesión, la multiplicación, la suspensión, la elevación, la degradación, la expiación y la sanación*. Además, establece y afirma, en contraposición con la autobiografía, la existencia de un *pacto de mentira*. Las *narrativas del yo* que operan en la virtualidad, así como otras formas de *storytelling*, también se presentan a partir de la necesidad de este *pacto de mentira*. En la era de la digitalización se construye un nuevo puente que entrelaza la autoficción teatral con las narrativas, sociales, de lo virtual.

Las redes sociales trabajan a partir de un *yo* que busca la espectacularización a través de específicos y determinados relatos. Los mismos parten de lo particular para encontrarse

también con lo universal. El material con el que *Instagram* opera parte de *una* realidad que luego será intervenida, trabajada y modificada deliberadamente. Aquellas imágenes que se exponen y publican en esta red social son alimentadas por la *verdad* al mismo tiempo que se alejan de ella. Al igual que en la autoficción teatral, esta red social se construye a partir del cruce de relatos tanto ficticios como *verdaderos*. El conocimiento de este escenario y la aprobación de sus consumidores es lo que habilita a que la espectacularización sea atravesada por el mencionado pacto.

En la virtualidad existe una excesiva representación de situaciones cotidianas que, fuera de este marco, tal vez consideraríamos irrelevantes. Se desarrollan prácticas comunes con grandes detalles de las mismas. En la mayoría de las ocasiones, las *historias* que simulan espontaneidad requieren de determinada producción y puesta en escena. Uno de los claros ejemplos es la *selfie*, la cual se construye con el objetivo de que la propia persona pueda registrarse a sí misma a partir de su propio conocimiento sin necesidad de recurrir a un otro.

La forma narrativa y estructural de *Instagram* opera bajo los códigos correspondientes a la autoficción teatral que plantea Blanco; es decir, que los diez aspectos especificados por el dramaturgo en su decálogo, se ven cumplidos y trasvasados a esta red social. Este género, ahora también *digital*, propone una constante necesidad del registro íntimo, pero público, sobre las historias personales. En ese contexto, se construyen infinitas narrativas diarias a lo largo del mundo que tienen como gran objetivo la visibilización de actos, también cotidianos, y la aprobación de los mismos a través de interjecciones y emoticonos. Así pues, la visibilidad de estas narrativas¹⁶, acciones, pensamientos e ideas en el espacio virtual, equivale a un mayor acercamiento al público, es decir, al nuevo espectador/consumidor. Éste se entremezcla en la cotidianidad del creador, el cual por un tiempo determinado cuenta una historia sobre *su realidad* con el objetivo de ser observado a partir del relato propio como excusa. El proceso de autoficción en *Instagram* parte de un hecho vivido para construir un relato poético. Al mismo tiempo que toma decisiones estéticas, éticas y políticas, selecciona y edita determinado contenido con un objetivo artístico y autoficcional. “Como el teléfono y la vida ya no pueden separarse, tampoco podemos distinguir entre real y virtual, realidad o ficción, datos y poesía” (Lovink, 2019:106).

¹⁶ Las cuales también son contabilizadas y traducidas a porcentajes y estadísticas para un mayor control del “éxito” *vouyer*.

5. Bibliografía de Referencia

ALBERCA, MANUEL (2009): Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs Autoficción*. Málaga, Rapsoda.

ALBRERCA, MANUEL (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. España, Biblioteca Nueva.

ALONSO DE LOS SANTOS, JOSÉ LUIS (2020): *La autoficción y la razón poética*.

Recuperado el:

<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/la-autoficcion-y-la-razon-poetica/> [Última consulta: 10-6-21].

AMICOLA, JOSÉ (2008): *Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes*. Argentina, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

BENJAMIN, WALTER (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

BLANCO, SERGIO (2018): *Autoficción: una ingeniería del yo*. España, Editorial Punto.

BLANCO, SERGIO (2020) *El yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo*.

Recuperado de:

<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/entrevista-a-sergio-blanco/> [Última consulta: 15-6-21].

CHUL HAN, BYUNG (2012): *La sociedad de la transparencia*. España, Editorial Herder

GARCIA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2020): *Autoficción y teatro. (Cuestiones teóricas)*.

Recuperado de: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/> [Última consulta: 25-6-21].

GOFFMAN, ERVING (1981): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

Argentina, Editorial Amorrortu.

KOHAN, SILVIA ADELA(2016): *Autoficción: escribe tu vida real o novelada*. España, Alba Editorial.

LOVINK, GEERT (2019): *Tristes por diseño: las redes sociales como ideología*. España, Consoni.

OLIVA, CÉSAR & FRANCISCO TORRES, MANUEL (1992): *Historia básica del arte escénico*. España, Edición Cátedra.

TRANCÓN PEREZ, SANTIAGO (2004): *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. (Tesis doctoral). España, Universidad nacional a distancia, Facultad de filología.