

## FORMAS INESPECÍFICAS: EL TEATRO NARRATIVO EN *LA IRA DE NARCISO* DE SERGIO BLANCO

NON-SPECIFIC FORMS:  
NARRATIVE THEATER IN SERGIO BLANCO'S *LA IRA DE NARCISO*

Daniela Rebeca CAMPOS ATIENZO  
Universidade Estadual de Londrina (Brasil)

**Resumen:** En el presente artículo analizaré cómo en la pieza *La ira de Narciso* (2016), del escritor franco-uruguayo Sergio Blanco, hay una construcción teatral estructurada desde la narración y la presencia del teatro brechtiano, formando parte de esas formas inespecíficas (Pedrosa *et al.*, 2018) de lo contemporáneo. El texto está estructurado desde la autoficción y la bifurcación entre la crítica y la teoría dentro de la misma pieza; entre la vida del autor, con la vida del personaje y la muerte, es decir, del entrecruzamiento entre el gesto y las tachaduras que el texto presenta a manera de borrador, configurando un texto performático (Kingler, 2008). Veremos cómo esta pieza es construida a partir de la hibridez estructural y temática, desdoblándose entre las nuevas estéticas y la reinención literaria ligada a los convulsos tiempos de exceso de visibilidad y espectacularización de lo privado.

**Palabras clave:** Teatro narrativo; Formas inespecíficas; Sergio Blanco.

**Abstract:** In this paper I will analyze how in the piece *La ira de Narciso* (2016) by the Franco-Uruguayan writer Sergio Blanco, there is a theatrical construction structured from the narrative and the presence of the Brechtian theater as part of those unspecific forms (Pedrosa *et al.*, 2018) the contemporary. The text is structured from the autofiction and bifurcation between criticism and theory within the same piece; between the life of the author, with the life of the character and death, that is, of that intersection between the gesture and the erasures that the text presents as a draft, configuring a performative text (Kingler, 2008). We will how this piece is built from structural and thematic hybridity, unfolding between new aesthetics and the literary reinvention linked to the convulsive times of excess visibility and spectacularizing of the private.

**Keywords:** Narrative theater; Nonspecific ways; Sergio Blanco.

Dicho de otro modo: no hay “un sujeto” o “una vida” que el relato vendría a representar —con la evanescencia y el capricho de la memoria—, sino que ambos —el sujeto, la vida—, en tanto unidad inteligible, serán un resultado de la narración.

Leonor Arfuch, 2013.

Este epígrafe de Leonor Arfuch hace pensar que este tema de estudio es el resultado de inúmeras interrupciones, de tachaduras, de gestos, de ficciones vivenciales, de experiencias académicas que devienen formas inespecíficas (Pedrosa *et al.*, 2018). Precisamente por la hibridez desde donde están configuradas, consideradas como textos performáticos, donde se pliegan formas intraducibles en la palabra, discursos inacabados, interferencias, intersecciones, intertextualidades y juegos especulares. Se trata, entonces, de una escritura que se hace en el mismo acto de escritura, una teoría que configura la pieza y la vida de un autor-director-personaje-sujeto, que juega con la mirada del artista para perpetuarse en la trascendencia del texto.

Esta es una posible entrada a la pieza de teatro *La ira de Narciso* (2016) del escritor franco-uruguayo Sergio Blanco (Montevideo, 1971) donde nos muestra otras formas de construcción del texto teatral, configurándose a partir de la narración o, mejor dicho, de las formas narrativas en oposición a la representación tradicional. El tema central es la autoficción y, desde ahí, se narra la experiencia del autor en la ciudad de Liubliana, donde es invitado a dictar una conferencia sobre el mito de Narciso. En la ciudad, conoce a un chico esloveno y entabla una relación, al tiempo que se va desarrollando la trama de una investigación policial, un asesinato ocurrido en la misma habitación del hotel donde se hospeda y, que el mismo tiempo, el autor-personaje protagonizará. En suma, se trata de un complejo tejido temático y de exposición de esos acontecimientos.

El trabajo de los actores, del texto, del director y las estructuras dialécticas (Szondi, 2004) entre los elementos que configuran el teatro se modifican en función de generar un cuestionamiento sobre el mismo hacer teatro. La obra de Blanco articula en su texto elementos heredados del teatro brechtiano, conjugados con estrategias discursivas autoficcionales en donde expone, además, un juego narrativo propio de los textos policíacos. En esta conjugación de elementos palpita un interrogante sobre la vida y la muerte, insertando transversalmente una problemática sobre la existencia presente en los distintos niveles de sentido:

Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él (Blanco, 2016, p. 5).

Esa presentación que hace el actor rompe con el pacto entre el espectador y el sujeto enunciativo, porque hay un desplazamiento del espacio, un quiebre entre el escenario y la audiencia. Y desde estas primeras líneas nos encontramos con la presencia de Brecht en la obra, enfatizando en la desarticulación de las categorías del teatro aristotélico. Nos explica Walter Benjamin que en el teatro épico el gran cambio no está en el drama, sino en la ubicación del escenario. La orquesta, lo que divide al público de los actores desaparece. Ya el escenario no está alejado, como un “espacio” donde ocurre

la magia, sino se transforma en una “sala de exposición” (Benjamin, 1987, p. 78) que se muestra en la obra ofreciendo no solo acciones, sino además imágenes, narraciones, gestos; lo cual posibilita puentes, entradas, salidas, vínculos. Todo esto aparece en la pieza de Sergio Blanco imbricando en la narración elementos autoficcionales, propuestas teóricas y críticas, vertientes propias del teatro contemporáneo.

Así mismo, continúa explicando Benjamin, el público no está hipnotizado como en el teatro aristotélico, sino que es una “asamblea”, lo que significa una participación activa y democrática, donde la recepción tiene cierta autonomía, pues condiciona la configuración de la obra. El texto no es una imposición, sino que es el registro de las reformulaciones necesarias y la interpretación es un control riguroso, se controlan las aberturas y las conexiones. El director no le da instrucciones al actor en función de efectos previstos, como ocurre con la catarsis, por el contrario, ofrece tesis en función que el actor “tome posición” y exhiba que está representando a un otro.

En su célebre libro *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1* (2008), específicamente en el capítulo I “La posición del exiliado: exponer la guerra”, Didi-Huberman afirma: “[...] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento” (p. 12). En el caso del teatro, la toma de posición supone también la producción de un saber, de un conocimiento por parte del actor y del público, porque implica una autonomía del texto, ya no perteneciente al escritor y al director, sino a todos los que intervienen en la construcción de la pieza y en su interpretación, en fin, se trata de una “*pós-autonomía*” (Pedrosa, 2018).

El efecto en los espectadores no es el fin, pero sí el medio, medios para llegar a una toma de posición, a una apelación que estimula la producción de conocimientos, así, el teatro no está limitado a la mera transmisión de conocimientos, él mismo los produce (Benjamin, 1987). Por esa razón, el actor es en simultáneo actor y personaje. En ese mismo fragmento citado de la pieza de Blanco, el actor aclara que será Sergio, mas no Sergio como persona, sino Sergio personaje, en tanto es la exigencia del mismo autor en el texto:

¿Estás con otra autoficción en la cabeza?

Después te cuento.

Entonces voy a tener que hacer de vos.

No. No. De mí no. De mi personaje que no es lo mismo. (Blanco, 2016, p. 36).

Hay una fragmentación del individuo que deviene la pluralidad de Sergio, es decir, Sergio persona, autor, director y personaje, para habitar entonces en ese “espacio biográfico” estudiado por Arfuch (2007) y dar cuenta de la experiencia del individuo con el contexto en donde está inserto, de los relatos de vida, de constatar que el sujeto es real y que las experiencias narradas son verídicas, irrumpida de rasgos autoficcionales. Como afirma Sergio personaje al inicio del texto: “[...] Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo [...]” (Blanco, 2016, p. 5). Está presente una negación a la actuación.

La pieza tiene marcas textuales que evidencian una negación constante de los elementos dramáticos: no hay actuación, no es un monólogo, no es un soliloquio. Hay un quiebre con las formas clásicas del teatro. Hay un relato. Y esa narración fractura la misma estructura del texto y la misma forma de hacer teatro, puesto que se prepara al público para escuchar y seguir la estructura narrativa, modificando la forma de estar frente a un “espectáculo”, porque se transforma en una narración

espectacularizada. Es una crisis del drama articulado con la misma crisis existencial del personaje, como bien sugiere Peter Szondi en su texto *Teoría do drama moderno* (2001). Sin embargo, *La ira de Narciso* deconstruye la idea de la ausencia del dramaturgo en el drama que también propone Szondi, por estar plagada del nombre Sergio en todas sus formas de representación, por ser un drama escrito y pensado a partir de la escritura, de la narración, de lo autoficcional y, de ahí, lo trágico como apunta Szondi (2004).

En este sentido, la pieza, también rompe con la idea de tiempo presente, porque cita un acontecimiento pasado, narrado en tiempo presente desde una voz en pasado e inexistente, es Sergio narrador como figura espectral, encerrado en las cuatro paredes de la habitación-escenario.

La pieza es metaficcional. A medida que se van narrando los hilos conductores del relato, también se va explicando cómo será la estructuración de la conferencia “La mirada poética en Narciso: la transformación de lo real”. Ricardo Augusto de Lima, en su texto “Sergio Banco (1971-2015): o suicidio como ato poético”, presenta esta pieza, bajo los postulados de Blanchot, y estudia cómo se articula la metaficción en *La ira de Narciso*: “[...] a peça se constrói no proceso de desenvolvimento de sua ação no palco, inclusive se contradizendo vez ou outra propositalmente” (2019, p. 150). La pieza se hace en la medida que es contada.

El texto tiene tachaduras de la conferencia, es decir, tiene el borrador, “el original”, y eso causa en el lector cierta cercanía, cierto acompañamiento con el personaje. El texto se bifurca entre lo narrativo y lo teatral, entre la ficción y la realidad, entre la alienación y la resistencia; y esos desdoblamientos forman parte de las nuevas estéticas y la reinención literaria ligada a los convulsos tiempos de exceso de visibilidad y de espectacularización de lo privado:

Quisiera agradecer. Quisiera, antes que nada, empezar por agradecer el trabajo de los intérpretes y por disculparme. Conmigo no se van a encontrar con el castellano elegante de las planicies ibéricas, sino que se van a encontrar con un español árido, rudo y bruto. No. ¿Ven? ~~Bruto~~ es horrible. Tosco. Es mejor tosco. Con un español turbio. Tan turbio como son las aguas del Río de la Plata que bañan las costas de Montevideo que es la ciudad ~~en donde yo nací~~. No. De donde yo vengo es mejor. Y a eso se suma que se van a encontrar también con alguien que no quiere ~~para nada~~ su lengua. No. Que no quiere está bien. Alguien que no quiere su lengua y que desde la adolescencia se ha exiliado ~~para siempre~~. No. Eso es muy fatalista. Que se ha exiliado de ella para irse a otra. Mi español es un español errado, roto, herido, ~~Heno~~. Perdón. Disculpen. Suerte que corregí. Es mejor poner plagado de cicatrices. Un español con el que solo puedo entenderme en la escritura, pero con quien me llevo muy mal en la oralidad. Así que desde ya mi agradecimiento y mis disculpas. (Blanco, 2016, p. 14).

Esta acentuación de la tachadura, de subrayar el error remite al proceso de escritura en su configuración inmediata y privada y, al mismo tiempo, busca una suerte de complicidad con el lector-espectador, es decir, una tentativa de justificar la incomodidad que siente por su lengua materna y, con todo, la fluidez escritural solo le es posible en su idioma. En otras lenguas, la escritura se presenta como una investidura, como una exterioridad.

Aquí es interesante esas interrupciones, esas intermitencias del lenguaje, ese tartamudeo con la madre con Alzheimer que se transforma en incomunicabilidad, porque existe una negación no solo con los elementos del teatro, sino también con la lengua, por ser precisamente un individuo desplazado, un autoexiliado, en movimiento, en tránsito, en donde la vida pasa a ser, en este caso,

una “forma-de-vida” (Agamben, 2001, 13). La vida está ligada siempre a su forma y esa forma está tatuada en la escritura y en la espectacularización de lo privado que se torna literario.

El personaje-actor se presenta como un alienado social propio de nuestra contemporaneidad: usa antidepresivos, es un intelectual de izquierda y critica a la derecha y al capitalismo y, sin embargo, está presente en el texto marcas como McDonald’s, Coca-Cola, Adidas, Nike, Casio, iPhone, series americanas, documentales de *National Geographic*. Es un sujeto con las ataduras impuestas por el mercado en la era global de la comunicación. Un consumista por excelencia. En un ensayo titulado “La autoficción: una ingeniería del yo”, Sergio Blanco reflexiona sobre los tránsitos en donde se ha movido la figura de Narciso y explica que el Narciso de nuestro tiempo: “[...] no hace más que mirarse en las aguas putrefactas y estancadas de una sociedad espectacular del hiperconsumo [...]” (Blanco, s/a, p. 6).

El “espacio biográfico” contemporáneo, condicionado por ese azar entre lo íntimo y lo público, constituye una esfera que intercepta y moldea las formas de sentir e interpretar las enunciaciones contemporáneas; ese condicionamiento dialoga con la estética de Brecht a partir de la interrupción. El texto de Blanco se va construyendo sobre la marcha, así como también la conferencia que debe pronunciar en el congreso. Esos textos están cubiertos de interrupciones y cada una es el resultado, el origen o el centro de un acontecimiento en apariencia cotidiano, pero que esconde una apelación, un interrogante.

Cada interrupción, en suma, genera un gesto. En relación a esto, Benjamin (1987) explica que entre más se interrumpe al protagonista de una acción, más gestos produce. Hay entonces una proliferación gestual que se torna intraducible, que se desvanece en la materialidad del discurso, se exige así una toma de posición por parte del lector para crear, a partir de la descripción, lo que no se puede tornar visible en la palabra y sí en la representación:

Y ese gesto ahora estaba en él. Se había desplazado a él. Y fue ahí, en ese mismo instante, que pensé en Gabriel. En Gabriel Calderón. Fue ahí que pensé en mí y en las ganas de que este mismo gesto que estoy realizando ahora, fuera compartido por nosotros cuatro. Por Belmondo, por Igor, por él y por mí (Blanco, 2016, p. 34).

Gestos intraducibles, transferibles y, en consecuencia, “citables” —como expone Benjamin— del actor de cine al personaje, del escritor-personaje al actor de teatro. Los gestos se tornan la materialidad del medio, lo corporal en su forma de signo: “[...] El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal” (Agamben, 2001, p. 54). El gesto es entonces un signo a ser exhibido, al hacer presente el cuerpo que está atravesado por la mirada y el deseo del otro. En este fragmento citado de Blanco, hay, además, una interrupción violenta de la representación, el actor rompe nuevamente con la barrera que divide al personaje-actor de los espectadores y entra en escena Gabriel, el actor, la persona y no Gabriel personaje. Ya, después en el epílogo entra a escena Gabriel personaje.

El texto ofrece una estructuración ambigua de las evidencias que configuran el relato policial. Con relación a las manchas encontradas en la habitación donde se hospeda Sergio, por ejemplo, en un primer momento se nos describe una mancha que no es de sangre, según el detective, puede ser de salsa de soya. En lo que podría ser una segunda parte, se describe lo impecable de la habitación y un incidente con el derramamiento de salsa de soya en la alfombra que no pudo salir. El último personaje que es presentado en la obra es Piotr, el policía que estuvo a cargo del crimen ocurrido en

la habitación. La descripción que proporciona el policía a Sergio coincide con la descripción de Igor, ambos con la misma edad. Entonces, hay un recomenzar la historia del asesinato y el descuartizamiento del cuerpo. El relato del policía será, en seguida, el acontecimiento que ocurrirá con el cuerpo de Sergio: su descuartizamiento. El relato del policía es una antesala al clímax de la narración de Sergio, será su muerte anunciada: “Esa iba a ser mi única cena [las manzanas regaladas por el policía]. Mi última cena. Mi última escena” (Blanco, 2016, p. 56).

Los nuevos sujetos de enunciación que son profesores universitarios, investigadores, críticos, conferencistas; devienen personajes. Y como tal, los hechos se urden a partir de experiencias académicas, como ya lo hiciera el autor estadounidense Paul Auster con *El libro de las ilusiones* (2003) y el chileno Roberto Bolaño con *2666* (2004), solo por citar dos ejemplos emblemáticos de estas nuevas formas y temas literarios. En relación a este apuntamiento, Arfuch reflexiona sobre estas “[...] nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académica [...]” (2007, p. 51). En otras palabras, se trata de la incorporación académica en las narrativas de vida, que trazan metodologías de lectura, posicionamientos teóricos sobre la ficción del texto: “[...] Esto me hace pensar en aquello que sostenía Deleuze cuando afirmaba que el arte es un acto de resistencia, pero no tanto un acto de resistencia en el sentido político o social, sino un acto de resistencia metafísica ya que toda obra de arte resiste finalmente a la muerte [...]” (Blanco, 2016, p. 49).

Este fragmento hace referencia a la última parte de la conferencia del personaje principal y sus reflexiones con base en los postulados teóricos deleuzianos. Es la última reflexión sobre la mirada de Narciso articulada con la mirada del artista, la trascendencia de la muerte que es el acto de creación, y que en la historia narrada es el texto y, de acuerdo con el mismo, trasciende la próxima muerte de Sergio. El texto, esa forma inespecífica, es la evidencia “legítima” que los hechos son reales, a tal punto que el personaje narra desde la muerte, tal como el personaje de Auster, el profesor y crítico David Zimmer, en *El libro de las ilusiones*, es decir, la experiencia del lector del texto se da a partir de la voz de la muerte. Siendo así, el texto se lee como un “testimonio” ficcional, una marca textual de una experiencia de vida que se construye en la misma estructuración narrativa y de investigación de los objetos de estudio.

En el caso de Zimmer, a partir de sus investigaciones sobre las películas de Hector Mann, su encuentro con el director-actor, la muerte trágica de sus familiares y todas las muertes que sucederán posteriormente, incluso la muerte del mismo narrador, en tanto el narrador enuncia en la última parte de la novela que, si estamos leyendo ese texto, entonces él estará muerto. En la pieza de Blanco, el personaje Sergio está narrando todo a partir de la muerte, justo ahí, está la huella tangible de la trascendencia del creador, que trasciende la muerte, y la muerte pasa a ser la interrupción de la vida, como todas las interrupciones expuestas en el texto, y el mismo personaje es la “prueba” de los hechos.

Blanco ofrece una suerte de metodología de lectura, puesto que las etapas de la conferencia son también las etapas del texto que transitan sobre las etapas de la experiencia vivencial del personaje en la ciudad de Liubliana en Estocolmo. Como se afirma en el texto: “La ira de Narciso era la forma más justa de designar lo que era la escritura de su propia muerte” (Blanco, 2016, p. 66). La tragedia humana solo puede ser entendida como la libertad del individuo, es la libertad que deviene tragedia, pues hay un exceso, una necesidad de placer, de existencia más elevada, del hombre superior, como pasa en la tragedia griega y el precio de esa vida elevada es la muerte y, más aún, la *forma* de esa muerte.

El sujeto pasa a ser objeto en la medida que se ofrece como un objeto sexual a ser seleccionado por el otro deseante. Ahí ocurre un giro en el drama, precisamente porque Sergio también escogió

a Igor para saciar sus deseos sexuales y, también, ficcionales en la medida en que se van desarrollando los acontecimientos: “Una pieza que lentamente empieza a reconstruir la escena del crimen” (Blanco, 2016, p. 34). Y se reconstruye a sí misma, como “La continuidad de los parques” de Julio Cortázar, donde se costuran realidad y ficción en hilos indisolubles y el crimen, como objeto, es desplazado a otro espacio: la conferencia, el relato policiaco y la escena: “Aquel que va a ver gigantes donde hay molinos: el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa” (Blanco, 2016, p. 25). Esta cita aparece en la primera parte de la conferencia, la mirada como constructora de nuevas realidades. Esta referencia al Quijote, nos preanuncia la alteración de los hechos posteriores.

*La ira de Narciso* es una pieza de teatro que tiene rasgos no de la performance propiamente, sino de la narrativa performática, como lo concibió Graciela Ravetti (2004), sin embargo, para este caso en específico vamos a desarrollar esta noción con Diana Kingler (2008), porque precisamente se trata de la escritura de sí como performance, como mecanismo de autoficción, como punto de entrada a las narrativas contemporáneas y con la bandera del narcisismo como marca de nuestra cultura mediática. Para Kingler, los textos contemporáneos se configuran a partir de la inscripción del individuo en la obra, de la huella de una vida en la construcción ficcional: “[...] entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (2008, pp. 18-19). Es una paradoja que se exhibe entre la “mentira” y la “confesión”. Continúa Kingler explicando que:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor (p. 24).

No es gratuito que las palabras “mito”, “narciso” y “autoficción” también estén presentes en la pieza de Blanco, justamente por tratarse de la figura autoral que piensa asiduamente en su hacer artístico, crítico y teórico dentro del mismo texto. Esta creación de la subjetividad permite reflexionar constantemente sobre la identidad del escritor y su performance, por cuanto tiende a repetir las múltiples formas que permiten materializar sus inventivas de identidad y, por ende, teatralizado, lo que nos lleva a preguntarnos si la teatralidad está más presente en la narrativa como producto literario y no en la misma pieza. Permitiendo, además, renovar y reinventar los géneros, permeando formas indiscernibles, que transitan entre prácticas inespecíficas, gestos intraducibles, huellas personales, recortes teóricos y relatos investidos de ficción.

Así como el teatro funciona a través de dobles, es decir, es un texto literario y un guion, hay un escritor y un director, un personaje y un actor; de la misma forma funciona la autoficción, pues: “[...] O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (Kingler, 2008, p. 25).

La pieza en sí de Blanco remite inmediatamente a esa relación dialéctica de género, de lugar de enunciación, de identidad, de real, de ficcional; y es doblemente teatral por ser autoficcional y por ser un texto, una forma inespecífica. El texto se performatiza al performatizar al sujeto enunciator, mas también al insertar esa reescritura que se hace sobre el mismo texto, por medio de la tachadura y de las distintas formas de configurar la conferencia. Y, se suma a esto, la intertextualidad del poema de Idea Vilariño (2002) sobre Ulises y las sirenas, es decir, hay una reflexión sobre la escucha y la fatalidad

o, en otras palabras, Sergio pasa a ser ese Ulises que desea escuchar a las sirenas, pese al abismo de la muerte, en tanto, una vez escuchado el relato del policía sobre la muerte y el descuartizamiento del hombre en la habitación donde se hospedaba, Sergio protagoniza el mismo relato, el mismo espectáculo y el mismo show mortuorio que no se representa, solo es narrado y escuchado. El espectáculo no es visual, es auditivo, por eso el narrador pide al público imaginar el ruido de ese espectáculo:

Escuchen.

Les pido que imaginen el ruido del cuchillo cortando primero la piel. Los nervios. Las venas. Las arterias. Y después los tendones. Los tendones y después los huesos. Cortando y despedazando los huesos. (Blanco, 2016, p. 53).

*La ira de Narciso* es una forma inespecífica porque exige e impone que el lector-espectador vuelque sus sentidos para la experiencia del texto; exige la mirada para ver las tachaduras y la escucha para oír ese discurso interrumpido, tartamudo, “original” y, aunado a esto, imaginar el sonido del descuartizamiento junto con las Suites para violonchelo de Bach. El texto entonces tiene esa virada performática en tanto experimentación por parte del público y en tanto espectáculo del sujeto enunciador.

### Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin: notas sobre política* (Trad. A. Gimeno Cuspinera). Valencia: Pre-textos.
- ARFUCH, L. (2007). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Académica.
- (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Académica.
- AUSTER, P. (2003). *El libro de las ilusiones*. (Trad. B. Gómez). Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, W. (1987). Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *Obras escolhidas: magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora brasileira.
- BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BLANCO, S. (2016). *La ira de narciso*.
- La autoficción: una ingeniería del yo. En: <<https://es.scribd.com/document/405411421/Autoficcio-an-de-Sergio-Blanco>>.
- CORTÁZAR, J. (1994). Continuidad de los parques. *Final del juego: cuentos completos*. México: Alfaguara.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*, 1. (Trad. I. Bértolo). Madrid: A. Machado Libros.
- KLINGER, D. (2008) Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, (12), 11-30.
- LIMA, R. (2019) Sergio Blanco (1971-2015): o suicídio como ato poético. *Criação & Crítica*, (23), 135-160.
- PEDROSA, C., KLINGER, D., WOLFF, J. y CÁMARA, M. (ed.) (2018). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.



- RAVETTI, G. (2004). Performance biopolítica: memórias carcerárias. En A. CARREIRA, F. VILLAR, G. RAVETTI (ed.) *Mediações performáticas latino-americanas II* (pp.79- 97). Faculdade de letras da UFMG.
- SZONDI, P. (2001). *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. (Trad. L. Rêpa). São Paulo: Cosac & Naify.
- (2004). *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- VILARIÑO, I. (2002). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y canto.