

Arquitecturas de la memoria: la metodología transmedia como vehículo del análisis de la dramaturgia posmoderna

Marta Santiago Romero¹

Recibido: 5 de febrero de 2023 / Aceptado: 28 de febrero de 2023

Resumen. El presente artículo pretende analizar el proyecto *La autoficción frente al espejo* de metodología transmedia que fue realizado entre los años 2018 y 2022. Dicho proyecto se plantea como un vehículo para analizar y acercarse a la dramaturgia actual, más concretamente, al estatuto de autoficción y sus diversas apariciones en el mundo de la escritura y del teatro. Este artículo planteará las tres diferentes piezas de análisis que forman parte del proyecto transmedia global: marco teórico, marco cinematográfico y marco tecnológico.

Palabras clave: Autoficción; transmedia; teatro; documental

[en] Architectures of memory: transmedia methodology as a vehicle for the analysis of postmodern dramaturgy.

Abstract. This article aims to analyze the project *La autoficción frente al espejo* that was carried out between 2018 and 2022. The project is proposed as a vehicle to analyze and approach modern dramaturgy, more specifically, the statute of autofiction and its various appearances in the world of writing and theater. This article will present the three different parts of analysis that belong to the global transmedia project: theoretical framework, cinematographic framework and technological framework.

Keywords: Autofiction; transmedia; theater; documentary

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico: aproximación a la dramaturgia autoficcional posmoderna. 3. Marco documental: aproximación a la autoficción teatral. 4. Marco tecnológico: la base del proyecto transmedia *La autoficción frente al espejo*. Bibliografía.

Cómo citar: Santiago Romero, M. (2023) "Arquitecturas de la memoria: la metodología transmedia como vehículo del análisis de la dramaturgia posmoderna", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 67-74.

1. Introducción

El concepto *transmedia* hace referencia a un tipo de comunicación que atraviesa distintos canales a la vez con el fin de generar una sola narrativa. Sus partes (independientes y gestionadas en función de su canal) forman parte de un todo. Estos canales pueden ser todo tipo de plataformas de divulgación de contenidos e, independientemente de cuáles se trate, compartirán en todas sus formas personajes, tramas y atmósferas, aunque su construcción será diferente dependiendo de la base donde se articule. Es un juego de historias fragmentadas en el que el espectador participa de manera activa: las piezas completan la historia, pero pueden ser consumidas de forma independiente. A medida que el concepto *transmedia* se ha ido desarrollando, ha ido tomando formas de diversa índole que hacen compleja una definición concreta, aunque sí es posible dirigir

su explicación en dos líneas principales, tal y como recoge Marie-Laure Ryan: "Transmedia narratology is a channel or a system of information, communication or entertainment; also, is a material or technical means of artistic expression" [Ryan, 2016].

En las líneas del presente análisis se tomará como objeto el desarrollo del proyecto transmedia *La autoficción frente al espejo*, que camina entre estas dos aguas. Este proyecto se desarrolló entre los años 2018 y 2022 en el Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid, siendo Alfredo Miralles codirector del mismo. En su totalidad, el proyecto se enmarca en tres programas diferentes del Aula de las Artes: el *Proyecto Conjuntos*, que aspira a la creación de proyectos que son el resultado del encuentro de disciplinas científicas y humanísticas; en el proyecto *Escena es Escuela-La Escuela es Escena*, que pretende ser un foco de educación adolescente a través de la danza y el teatro; y el proyecto *Ar-*

¹ Universidad de Alcalá. martsant@gmail.com

quitectura de la Memoria, que reconstruye la memoria colectiva de diversos espacios por medio de creaciones artísticas (especialmente, escénicas). Así, en el análisis que nos ocupa, trataremos de presentar el resultado del proyecto *transmedia* que sirvió como vehículo para, a su vez, analizar la dramaturgia actual, más concretamente, la creación autoficcional. A continuación, se analizarán las tres piezas del proyecto: la vía de la investigación acerca del marco teórico de la creación autoficcional; la vía cinematográfica, con la creación de dos documentales que giran en torno a la creación autoficcional y la reconstrucción de la memoria; y, por último, la vía tecnológica, donde se encuentran todos los ejes del proyecto.

2. Marco teórico: aproximación a la dramaturgia autoficcional posmoderna

Hablar sobre uno mismo, eso que Doubrovsky denominaba “querer *escribirse*” [Doubrovsky, 2012: 46], es una práctica que comenzó a llamar la atención de especialistas de múltiples disciplinas a finales del siglo xx. No es ninguna casualidad que esto se produjera entonces, en un contexto de auge de la llamada “cultura del espectáculo” [Debord, 1967] y de los medios de comunicación, cuando una supuesta transparencia, homogeneidad y falta de privacidad reinaban sobre el popular juego de esconder la verdadera identidad o vida bajo la máscara de la literatura y el arte que había estado presente en momentos anteriores.

Muchos autores a lo largo de la historia han formulado su *escritura del yo* bajo el marbete de *autobiografía*. El *yo* ha sido expresado en muchos entornos de maneras completamente diferentes, y cuanto más híbrida se vuelve su enunciación, más compleja es de asimilar e incluso de categorizar. Es innegable que se puede hablar del *yo* porque existe un “espacio autobiográfico” [Lejeune, 1994: 59], o, en otras palabras, un espacio donde poder hablar de mí mismo y ser escuchado, un territorio donde *yo* tiene supuesta primacía. A pesar de que la autobiografía dice al receptor que lo que le cuenta es realidad (que lo que él es o ha vivido está escrito en estas líneas tal cual es), sería una falacia afirmar que en este espacio biográfico solo tiene cabida el *yo* objetivo (el *yo* tal cual es) puesto que toda creación pasa por un proceso de análisis, recogida de datos, selección (por ende, subjetivación) y *mise en abyme* (con sus florituras estéticas).

Es aquí donde enmarcamos el complejo estatuto de la *autoficción*²: una creación que muestra una supuesta *verdad* que a la vez convive con una supuesta *mentira*. A diferencia de la autobiografía, la autoficción se proclama a sí misma como una mezcla de biografía y novela: “Entre la literatura y la vida, entre el narrador y el autor” [Alberca, 2012: 125]. Es evidente que esta forma

híbrida perteneciente a la categoría de “novelas del yo” formulada por Alberca en *Las novelas del yo*, se presenta como un terreno resbaladizo y pantanoso porque, sencillamente, no es ni una cosa ni la otra. Mientras que la autobiografía y la novela son géneros que tienen unas características estandarizadas y asumidas desde tiempo atrás, la autoficción tiene los límites muy desenfocados aún: la mezcla de sus elementos hace difícil su categorización y tampoco podemos considerarla desde un punto de vista diegético, como trataremos de clarificar más adelante:

[...] Cuando voluntariamente el autor ha jugado a combinar la realidad con la ficción, o mejor, ha construido una ficción que puede descodificarse como un repositorio de aseveraciones auténticas y reales [...], la complicación crece exponencialmente [Gómez, 2017: 22]

Serge Doubrovsky fue el primero en hablar del término *autoficción* en 1980, con el objetivo de analizar, etiquetar y explicar su novela *Fils* publicada en 1977. De nuevo, la formulación de este recurso no es un acto casual. Ya avanzada la década de los sesenta comenzó a existir una cierta lucha por el individualismo frente a la ética y valores sociales; y con la llegada de los medios de comunicación y de la sociedad del espectáculo, entró en auge la ficcionalización de la realidad provocando una crisis del *yo* que lucha por liberarse de las cadenas que lo oprimen. Empezó entonces a cambiar la forma de escribir y a existir también una crisis en la propia creación de los personajes como elemento narrativo. Y como respuesta a todo ello, empiezan a crearse obras que no eran ni biográficas ni novelescas, pero que aún no tenían nombre, eran un híbrido desconocido.

En este primer acercamiento al concepto, Doubrovsky afirma la existencia de tal práctica desde siempre, a pesar de no haber recibido un nombre y haber proliferado su creación en los últimos años. Comienza explicando que *Fils* hay que analizarla “con relación a la noción de *verdad*, en la que se ampara, en contraste con toda ficción” [Doubrovsky, 2012: 50]. *Fils* no habla de Doubrovsky, sino de algunas cosas que le pasaron y otras que no; algunas personas que conoció y otras que no existen. Por consiguiente, acaba definiendo la *autoficción* como una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” [Doubrovsky, 2012: 53] en donde la verdad (la verdad de uno mismo) se encuentra en alguna parte, pero nunca formulada estrictamente.

Como se ha explicado anteriormente, la escritura autoficticia desata, desde el momento en que se presenta, una crisis en la forma de hablar del *yo* y, hasta la actualidad, muchos han sido los investigadores que han intentado delimitar el género. Lejeune, Genette y Colonna intentaron acotarlo hablando de una “ficcionalización del yo”. En 1996, Marie Darrieussecq afirmó que la autoficción podría definirse a partir del lema “soy yo y no soy yo” [Darrieussecq, 2012: 65]. Para ella, la autoficción, a la que no llega a atribuir el estatuto de género, es interesante porque pide al receptor que crea en ella y que no crea en ella, y este juego de ambigüedades hace imposible al espectador (o lector) encontrar cuáles son los puntos reales y falsos a lo largo de la narrativa. Lo

² Es necesario concretar en este punto la manera en que se va a abordar en estas líneas el concepto de autoficción. Aunque se contextualizará su repercusión en el mundo de la creación explicando los confusos debates sobre su naturaleza, teniendo en cuenta que algunos estudios lo enmarcan en el género y otros no, lejos de querer dar una respuesta al dilema que lo ronda —¿es un género?—, en este breve estudio nos referiremos a la autoficción como un recurso estilístico, no como un género.

que ella considera, en general, es que la riqueza de la autoficción está en que “se presenta como fingida y, al mismo tiempo, como seria” [Darrieusseccq, 2012: 79]. M^a Cristina Dalmagro se desvincula directamente del debate continuo de la autoficción como género para presentar la autoficción como “espacio de la re-construcción de la memoria” [Dalmagro, 2015: 7]. Esta idea se recoge en el proyecto *La autoficción frente al espejo* y sirve como nexo de unión de todas sus partes, como veremos más adelante. La autoficción no solo crea un juego de ambigüedades, un juego de realidad o mito, sino que es un espacio de exposición de distintos miedos, sueños, pasado... Y lo organiza todo presentizándolo. Dalmagro dice así que en cada creación autoficcional existe una “necesaria acción de contar la vida, reconstruir la identidad fragmentada e intentar encontrar sentido a esa vida —aunque sin lograrlo—” [Dalmagro, 2015: 7]. Y, en relación con esta idea, es importante destacar que el autor de dicha creación no solo trata de recordar parte de su pasado para entenderse, sino que también suele tomar un lugar crítico frente a esos acontecimientos, recurriendo a menudo a comentarios subjetivos que producen una ruptura en la continuidad del relato. Lo importante de la autoficción en cuanto práctica de creación es que nunca abandona el intento de *analizarse, entenderse y encontrarse* mientras se esconde a ojos del que lo mira como una ficción (propone un pacto de mentira: yo te cuento algo, pero te estoy mintiendo... O puede que no) y se libera así de las ataduras de un pacto de supuesta *verdad*.

El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo [Casas, 2012: 17]

Una vez hecho este breve acercamiento a todas las definiciones que ha recibido la autoficción, se hace necesario afirmar que todas ellas la confieren el estatuto del género, aunque muchos autores han sido críticos con esa posibilidad, incluso llegando a señalar que la autoficción es el resultado de puro narcisismo, una mera necesidad de los autores de hablar de sí mismos (aunque, como hemos visto anteriormente, más bien se trata de conocernos para conocer al otro). En todo caso, este es un debate abierto que no tiene una resolución definitiva. En estas líneas, la autoficción se enfocará como un recurso estilístico muy recurrente en todo tipo de procesos de creación, pero no se catalogará como “género”, entre otras cuestiones por su manifiesta transversalidad: ¿cómo puede un mismo género englobar novelas, poesía, teatro, cine, documental? De ser un género, la autoficción sería un *género transgénico*, lo cual desdibujaría su naturaleza como etiqueta. Pero, como en todo debate, es necesario entender ambas partes. Vincent Colonna, Anna Agustí y Manuel Alberca abarcaron el término de autoficción como un género y explicaron su dificultad intrínseca a través de la multiplicidad de categorías con las que cuenta.

Colonna intenta trazar un mapa de subgéneros y ramificaciones resultantes de la autoficción: la autoficción fantástica, la autoficción biográfica, la autoficción espe-

cular y la autoficción intrusiva o autorial. En el primer tipo, el autor se convierte en el protagonista de la trama (al igual que pasaría en una autobiografía), pero se presenta como “puro héroe de ficción” [Colonna, 2012: 85], viviendo aventuras y experiencias inverosímiles o fantásticas. La autoficción biográfica seguiría protagonizada por el mismo autor de la obra, pero algunos nombres, fechas, acontecimientos o personajes serían reales (concepción cercana a lo que planteaba Doubrovsky).

En la autoficción especular, el autor dejaría de ser el centro de la obra para, únicamente, convertirse en sombra: “[...] Lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra que refleje su presencia como lo haría un espejo” [Colonna 2012: 103]. Por último, la autoficción intrusiva (o autorial) no tendría al personaje como mediador entre el receptor y el autor, sino que el autor se encontraría al margen de la trama como si se tratara de un comentarista o “narrador-autor” [Colonna, 2012: 115].

Alberca, por su parte, decide colocar la autoficción como género de un tipo de novelas, las “novelas del yo”. En este grupo, Alberca trata de englobar todas aquellas creaciones en cuyo interior el autor tiene una presencia (central o no) y que tratan de diferenciarse de la autobiografía como géneros independientes. Así, Alberca habla de autobiografías ficticias o memorias ficticias, que parecen memorias y autobiografías reales e intentan hacer creer al lector que lo son (generalmente el protagonista, el narrador y el autor comparten el mismo nombre). Por otra parte, encontraríamos las novelas autobiográficas, donde el autor puede ser anónimo o no compartir el mismo nombre con el personaje principal, por lo que reconocerlas será posible si se tiene conocimiento de la biografía del escritor. Por último, encontraríamos la autoficción, que puede abarcar tanto la literatura o las artes plásticas y escénicas:

[...] Se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene gato encerrado. [Alberca, 2014: 145]

Anna Agustí también mantiene la concepción de autoficción como género y avanza un poco más, afirmando que la autoficción es una “desviación” de la autobiografía y que ambos géneros se diferencian porque el primero propone un pacto de mentira y el segundo un pacto de verdad. Philippe Lejeune dedicó parte de su vida a teorizar sobre la autobiografía y sus diferencias con la novela. Tras largos años, al final se inclinó por hablar de un “pacto de mentira” (“pacto novelesco”) y un “pacto de verdad” (“pacto biográfico”), entendiendo este “pacto” como una conversación entre creador y receptor de la obra a través de la cual el creador le pide al receptor que crea o no lo que le va a mostrar. Los receptores de una creación ficcional aceptarían un pacto de mentira, la descodificación que harían del mensaje recibido siempre se realizará bajo la sombra del mito, mientras que, si leen un texto (auto)biográfico, aceptan que aquello que leen es lo real. Teniendo claros estos conceptos, Agustí propone que la autobiografía tiene una especie de lado oscuro, la

autoficción, que utiliza elementos propios de ella, pero los entrelaza con elementos ficcionales. En el momento en que la ficción llega, un pacto de verdad sería inexistente. Siguiendo en esta concepción, trataremos de vislumbrar las diferencias entre ambos.

La autobiografía propone al receptor un pacto de verdad: “Parece que el autor se ha comprometido a contarle la verdad al lector sobre su vida” [Agustí, 2006: 10]. En estas creaciones el autor y el narrador son la misma persona y se colocan en el centro de la narrativa ocupando el papel del protagonista. Cuando el autor le dice al receptor que el mensaje que le llega es en clave autobiográfica, el receptor acepta recibirlo como la realidad. El autor intenta mostrar más realismo habitualmente, presentando un *yo* fragmentado: no hay una historia lineal, el pasado no se recuerda con exactitud, existen lagunas y no hay necesidad de rellenarlas. Esta forma de creación, donde los vacíos son importantes para mostrarse como lo “real”, también ha pasado por un proceso de selección de hechos y esos hechos han sido narrados desde un punto de vista. Por lo que, a pesar de la objetividad que intenta retener, siempre hay que tener presente que la autobiografía es subjetiva y también puede mentir.

En el caso de la autoficción, si se tratara de un género, solo se diferenciaría de la autobiografía porque ofrecería un pacto de mentira: lo que te cuento es una ficción con retazos de “realidad”. Aquí los huecos no existen, pues el propio autor los ha rellenado con informaciones verosímiles (o no). El autor hace presente el pasado y lo reconstruye con total perfección. La historia que se cuenta se compromete con la ficción y confiesa su naturaleza, pero utilizando elementos típicos de la autobiografía. Susana Arroyo niega la naturaleza falsa de la autoficción y la aleja de la concepción negativa que algunos estudiosos tienen de ella cuando explica que “el autor de autoficciones escribe, no hace afirmaciones, finge hacerlas. No se trata de que pretenda engañar a nadie, simplemente, al igual que un actor en escena, hace *como si* se comprometiera con lo que dice” [Arroyo, 2011: 36].

Podemos observar cómo la autoficción parapeta parte de “realidad” tras la máscara de la ficción, pero, ¿cómo se podría enmascarar la ficción si quiere parecer más real? Evidentemente, en literatura solo haría falta ponerle la etiqueta de “biografía” (ya sea de uno mismo o de otro), pero si nos colocáramos en el espacio cinematográfico encontraríamos otra denominación: el “basado en hechos reales”. Cuando una narrativa se afirma *compuesta de hechos reales* acude a imágenes de archivo (que también han sufrido un proceso de remediaciones y de selección) y llaman a un afuera prediscursivo, a un referente. Lo mismo ocurre con la autoficción y la autobiografía: ambos juegan con un supuesto “referente prenarrativo” [Carrera y Talens, 2018: 148] y eso les dota de una “realidad” que no podría conseguir nunca la ficción.

3. Marco documental: aproximación a la autoficción teatral

Cuando los elementos autoficcionales aparecen en diferentes creaciones, comenzamos a observar una

sobrada complejidad para distinguirlos y, por tanto, para poder categorizar el tipo de creación frente a la que nos encontramos.

Si continuamos con las diferentes apariciones de la autoficción, podríamos asegurar que el teatro es la arena moviediza más complicada en donde entablar un discurso sobre la autoficción: no es posible más existencia de *realidad* que en el teatro. Así es como Barrientos explica esta cuestión:

La narración (verbal o visual) es siempre, por su mediación constitutiva, a la fuerza, una mirada sobre el mundo ficticio, sobre el mito; mientras que en la actuación, en el teatro, no hay más mirada que la del propio espectador, pues es el universo imaginario, el mito, el que se pone ante sus ojos, sin que ninguna otra mirada, ninguna mirada de otro, pueda interferir, o sea, intermediar en representación, constitutivamente inmediata [García-Barrientos, 2015: 117]

Este crítico afirma que en el teatro esas florituras de ficcionalización existentes en la escritura o en el cine (a través del ojo de la cámara y la composición fotográfica) no pueden existir: el teatro se hace muchas veces, pero todas esas veces son diferentes y no hay interferencia entre lo que el espectador ve y el mito que se cuenta. El espectador ve directamente a los actores a escasos metros de su posición, no hay nada que interfiera entre lo que el actor representa y lo que el espectador observa. Partiendo de esta reflexión de Barrientos, Gómez Tarín desmonta la posible existencia de una autobiografía fuera del ámbito literario: “La autobiografía solo podría ser narrativa, al tratarse de la representación de una vida (biografía) hecha por esa misma persona (auto) y exigir, en consecuencia, la mediación de un narrador” [Gómez, 2013: 14].

En el teatro no hay mediación, no hay un narrador, pero el teatro, todo lo que toca, lo convierte en ficción. Es el terreno donde más claro vemos la ficción: los actores están delante de nosotros y está claro que lo que hacen es interpretar algo; intrínsecamente, en el teatro el espectador siempre ve ficción. Pero aquello que no se ve y que Barrientos confirma, es la gran cantidad de elementos reales que existen en todas las obras teatrales: tanto desde el punto de vista actoral como desde el punto de vista autorial.

El proyecto transmedia *La autoficción frente al espejo* está compuesto por dos documentales que ponen en cuestionamiento el estatuto de la autoficción en el teatro: *Espejo de Bronce* y *La autoficción frente al espejo*, siendo este último el que se acerca a las distintas apariciones de la autoficción en el espacio teatral. Por ello, toda su narrativa está creada por las voces de distintos/as creadores/as e investigadores/as teatrales y sus creaciones autoficcionales. A lo largo de las siguientes líneas, intentaremos desglosar los diferentes elementos autoficcionales que podemos encontrar en el escenario y los relacionaremos con las obras que fueron objeto de estudio del documental.

Mauricio Tossi explica que en el siglo XIX tuvo lugar una revolución radical en la forma de hacer teatro. A partir de entonces, el texto deja de ser el centro de

toda la narrativa y la puesta en escena comienza a adquirir importancia. Es evidente que esto provocó una crisis también en los actores, que tuvieron que cambiar su forma de actuar y generaron lenguajes estéticos acordes con la nueva realidad teatral. La expresión corporal comenzó a adquirir importancia. Para que los actores consiguieran moverse con libertad, debían hacer un ejercicio de desvinculación de su mente y de su cuerpo: ser fieles a aquello que tenían que representar y dejar de ser ellos mismos. Esta nueva forma se vio desplazada con otro nuevo concepto teatral: la vinculación del actor y su papel, prácticamente una mimetización extrema. Tossi afirma que, con esta nueva mirada, surge “una operación autoficcional en la dramaturgia del actor, al forjar un espacio intermedio y pendular entre la escena y la vida” [Tossi, 2017: 69]. El actor, para construir su personaje, tiene que plantearle preguntas: cuál es su diana (motor), qué necesita el personaje del actor, qué cosas tienen en común, qué cosas lo diferencian, qué ha sentido el personaje que el actor haya sentido en algún momento de su vida... Todo este trabajo desemboca en respuestas que el actor da en forma de elementos biográficos e historias personales para mimetizarse perfectamente con el personaje de ficción. La construcción de cada personaje es una elaboración personal, un compendio de texto y experiencias íntimas, es por ello que un personaje teatral nunca será el mismo si el actor es diferente. Este ejercicio de creación está presente siempre en el trabajo de un actor y, aunque enmarcado en este ámbito, tiene también cabida en el mundo cinematográfico. Aunque no podamos leerlo, la construcción de cada personaje (concepto intrínsecamente ficcional) es un baile entre el mito y la vida.

Si nos desplazamos al lugar del autor, la situación vuelve a ser parecida al cine: el autor puede aparecer en escena, puede ser una voz que hace comentarios, puede darle su nombre a un personaje, puede colocar elementos significativos de su vida en su ficción, puede crear teatro sobre su historia... En algunas ocasiones, el autor teatral escribe sobre su vida, sobre sus vivencias, sobre alguien que haya marcado su historia. Es en este punto donde encontramos una aparición más de la autoficción que es común en la literatura, el cine y el teatro: “Se sustrae el protagonismo del autor” [Casas, 2018:176]. Siguiendo con esta idea, Borja Ortiz de Gondra expone en el documental *La autoficción frente al espejo* su concepto de autoficción a través de sus obras *Los Gondra* (2017) y *Los otros Gondra* (2019), dos obras con una clara construcción de la memoria familiar a través del género autoficcional. En ellas el dramaturgo aparece como autor de la obra, pero también existe un personaje en escena con el que comparte el mismo nombre. Pone sobre el escenario conversaciones que pudieron ocurrir (o no) con su madre mientras intenta escribir una obra de teatro sobre la historia familiar. Él mismo en persona aparece sobre el escenario para hablar directamente al espectador para crear un hilo narrativo sobre la construcción de las obras y confirmando que no todo lo contado es cierto: hay secretos que merecen seguir siéndolo. Igual que Gondra aparece sobre el escenario en algún momento de la obra, dejando claro que el protagonista

(que tiene el mismo nombre que él) es su *alter* ego, hay otros dramaturgos/as que juegan con un personaje protagonista que no necesariamente tiene que tener su mismo nombre, pero que, sin embargo, sí guarda alguna relación con él. Este es el caso de Pablo Remón, que teoriza sobre la autoficción en el documental tomando como punto de partida su obra *Doña Rosita anotada* (2019), una versión libre de *Doña Rosita la soltera* donde, aunque parece que no pasa nada, pasan el tiempo y la vida. En ella, aparece como anotador, pero no pone nombre a su *alter* ego, solamente podemos sacar en conclusión que se está ficcionalizando a través del personaje porque ambos están haciendo lo mismo: anotar y reescribir *Doña Rosita la soltera* para reflexionar sobre el pasado y la importancia de las decisiones que tomamos a lo largo de nuestra vida.

Por otra parte, la creación autoficcional se convierte, de alguna forma, en un vehículo para acercarse a los otros, poniendo a menudo como hilo constructor conceptos que, a pesar de elaborarse desde una perspectiva personal, son comunes a todo el mundo. Muchos filósofos a lo largo de la historia han intentado acercarse al estatuto del *yo*; Sócrates, por ejemplo, proponía un análisis de sus vivencias para poder lograr la sabiduría y el equilibrio. Sin embargo, San Pablo es el primero que empieza a hablar de un *yo* que es *otro* en tanto que ambos son de la misma naturaleza. Es por tanto que comienza a hablarse del análisis del *yo* como el procedimiento para conocer al *otro*, concepto clave en la autoficción: una vivencia personal, un pensamiento individual ayuda a acercarse a los otros. La imagen de uno mismo (reflejo en el espejo) procede de la imagen del *otro*. Lacan señala que identificarse con el reflejo dado por el *otro* y entender este reflejo como un *yo-ideal* sitúa directamente el problema del *yo* en el territorio de la ficción:

[...] El punto importante es que esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo sintomáticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo* [je] su discordancia con respecto a su propia realidad. [Lacan, 1949: 2]

Adela Bravo expone en el documental *La autoficción frente al espejo* este punto como algo primordial en las creaciones autofccionales; ella reconstruye la vida de su madre fallecida en *Mis manos. Las de mi madre* (2019). Crea así una autoficción en forma de teatro inmersivo tras vaciar la casa de su niñez y amontonar todo tipo de objetos que encontró sobre el escenario para que los espectadores se movieran sobre el espacio mientras ella, haciendo de su madre, reflexionaba acerca de la figura universal de “madre” a través de su experiencia personal (o lo que su hija cree que fue su experiencia personal). Así, no solo construye una imagen de su madre sobre el escenario, también provoca una relación con el espectador en donde este último, quizá, puede encontrar en el espacio teatral un reflejo de su propia madre. Teniendo en cuenta esto, se puede afirmar que “la autoficción teatral no debe verse como un mero ejercicio

narcisista, sino que también cuenta con una dimensión política nada desdeñable [...]. Dentro de las capacidades atribuibles a este género dramático se halla la de poder alzar la voz en reprobación de ciertas prácticas sociales y políticas, burlando para ellos los mecanismos censores o de autocensura vigentes” [Torre, 2019: 824]. En el documental *La autoficción frente al espejo* hay dos obras de teatro que son objeto de estudio y que plantean una puesta en escena autoficcional sobre el escenario de vivencias que son comunes a parte de la población y que, en parte, construyen un discurso político en torno a la situación que les rodea cuando son realizadas. Julio Provenio en *Justo antes del aleteo* (2019) hace una puesta en común de la reflexión sobre el paso a la vida adulta por parte de todos los actores de la obra. Compone una narrativa sobre las expectativas vitales y pone en diálogo el pasado y el futuro de los jóvenes en la actualidad. Lucía Miranda expone en el escenario cómo se sintió al regresar a España y encontrarse con un país donde los jóvenes estaban sufriendo los estragos de una profunda crisis. En *Perdidos en Nunca Jamás* (2013) pone sobre el escenario su autobiografía y la de los actores que participan en la creación. Todos ellos comparten, generacionalmente, la misma situación que ella: vivir en un país de “nunca jamás trabajarás en lo que estudiaste” y, no solo eso, reflexiona sobre una situación común a la mayoría de los jóvenes de un país. Para ello, utiliza audios reales de personas cercanas a ella y a los actores sobre cómo se sintieron cuando sus seres queridos tuvieron que marcharse para conseguir alcanzar un futuro mejor. La etiqueta que recibe tal obra suele ser “teatro documental” por el simple hecho de que apoya esta narración con material de archivo. Esta etiqueta es equiparable al “basado en hechos reales” utilizado en la cinematografía. En ambos casos, se sugiere al espectador que existe un “referente prenarrativo” y, por consiguiente, se dice que ese discurso es la *verdad* porque está apoyado en algo que ocurrió en la realidad. El material de archivo, en este caso, se coloca como elemento real dentro de una ficción, algo que, como hemos dicho anteriormente, juega un papel importante en todas las construcciones autofccionales. En todas estas obras de teatro mencionadas (y las que continúan), encontramos una clara (auto)reflexión de distintos acontecimientos o vivencias que marcaron las vidas de los creadores. Es algo que no debemos pasar por alto puesto que, de alguna forma, parece que este discurso teatral se convierte en una creación terapéutica. Sergio Blanco, cuyo trabajo está enfocado a la creación de autoficciones teatrales, confirma esta idea: “[...] La autoficción nos permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo” [Blanco, 2018: 14].

Por último, también hay en el teatro autoficcional una necesidad de acercarse a la reconstrucción de la memoria familiar y hacer una relación de la memoria individual con la memoria colectiva. Pilar Almansa trata de acercarse a este tipo de autoficción teatral a través de su obra *Mauthausen. La voz de mi abuelo* (2013), una construcción autoficcional teatral sobre la historia familiar ajena, la de Inma González, la actriz protagonista, que se pone en la piel de su abuelo, Manuel Díaz. En

ella, se recoge el testimonio aportado en una entrevista que se le hizo antes de morir acerca de los años en lo que estuvo en el campo de concentración de Mauthausen. También Sergio Santiago trata de reconstruir la historia de su propia familia en *Los cuentos de la abuela Bisa* (2019), poniendo sobre el escenario diversos personajes y el contexto histórico que fueron relevantes no solo para sus familiares sino también para la historia del pasado de la ciudad donde el autor nació. Con todo ello, es innegable que en la autoficción existe una clara intencionalidad de utilizar la memoria como vehículo de creación de historias, a través de las cuales lo individual se convierte en universal: la vivencia del otro (un recuerdo de la madre, la historia familiar en un determinado contexto histórico...) se refleja en mí de alguna manera. Es inevitable apuntar así al concepto de *posmemoria* que plantea Hirsch:

El término «posmemoria» describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron [Hirsch, 2015: 19]

Teniendo en cuenta todas las características, parece evidente que el terreno cinematográfico hace que la autoficción adquiera más complejidad, si cabe, que en el resto de disciplinas artísticas. Si se considerase que la autoficción es un género, tendríamos que tener cuidado al designar a ciertas películas con esa etiqueta dado que podrían ser autoficciones todo tipo de creaciones audiovisuales que «rememoran el carácter de verdad» [Talens y Carrera, 2018: 8] propio del documental. En concreto, podríamos hablar del documental autobiográfico, aquel en el que el discurso sale desde un *yo* que se convierte en un personaje. De esta forma, la persona que filma un documental sobre su vida pone en escena acontecimientos cotidianos y privados, y es este “poner en escena” lo que acaba convirtiendo esa historia, que parte de una supuesta realidad, en un “objeto de la enunciación filmica (el personaje narrado en el discurso)” [León, 2019: 138]. Todo lo que el documental toca lo convierte en real a los ojos del espectador. Pero, si tomamos en cuenta las características propias de la autoficción, este tipo de documentales podrían considerarse autofccionales si, en algún caso, le propusieran al espectador un pacto ambiguo y eliminaran de su propio nombre la autobiografía.

Este breve acercamiento al concepto de la autoficción en el cine dio base al documental *Espejo de Bronce* (2019). En este caso, planteábamos una metanarración: un documental autoficcional que miraba a la construcción y puesta en escena de una obra de teatro, *Los cuentos de la abuela Bisa* (Sergio Santiago, 2019), que a su vez gestionaba toda su narrativa en torno a la construcción de un documental (*Espejo de Bronce*) dirigido por un familiar del autor que era protagonista de la obra de teatro. De esta forma, el documental se hace real, pero no es hasta el final que se muestra al receptor como una metanarración autoficcional. La presencia de la directora no se ve hasta el último momento, cuando el director de la obra de teatro, que está siendo entrevistado para contar

cómo fue construir su obra, reconoce que la directora del documental es la misma persona de la que habla en su obra de teatro y, además, ambas construcciones mantienen el mismo hilo narrativo: la reconstrucción de la memoria familiar y de la ciudad en que todos los acontecimientos ocurrieron (Leganés, Madrid). En este documental se dejan entrever claros signos de autoficción recogidos en líneas anteriores: entrevistas a familiares, con el fin de dar retazos de realidad al espectador; presencia de un alter ego como mediador de una narrativa personal; elementos ficcionales con el fin de rellenar lagunas de memoria; y, por último, un claro objetivo de hablar de uno mismo desde la historia familiar.

4. Marco tecnológico: la base del proyecto transmedia *La autoficción frente al espejo*

Con el objetivo de unir todas estas piezas expuestas del proyecto *transmedia La autoficción frente al espejo*, se decidió utilizar la vía tecnológica para englobar todos los contenidos que formaban parte del mismo. Por una parte, se desarrolló una aplicación de geolocalización para el sistema Android que imita un famoso juego de móvil que obligaba a los usuarios a caminar por las calles para poder avanzar en el mismo. Se parte de la memoria colectiva (en este caso, diversos audios de las entrevistas realizadas a los ciudadanos de la ciudad de Leganés para el proyecto *Espejo de Bronce*) para construir una narrativa a través de las artes escénicas donde se promueva el empoderamiento y la cohesión de la comunidad. Así, la aplicación de geolocalización *Arquitecturas de la Memoria* (<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dvm>.

arqmem&hl=es_419&gl=US) reúne en ella los puntos históricos de la ciudad de Leganés y, a medida que se van recorriendo sus calles, las distintas voces de los habitantes más ancianos enarbolarán una narrativa asentada en recuerdos y memoria de lo que fueran en algún momento dichos espacios.

Un proyecto con tantos fragmentos ha de poder unificarse en un espacio en el que cada espectador pueda consumir aquella parte que más le interese de manera independiente. Para ello, se llevó a cabo la web *Espejo de Bronce* (<https://espejodebronceauto.wixsite.com/espejodebronce>), una plataforma de acceso público donde se da la posibilidad de consumir todas las partes del proyecto (investigación, documentales y aplicación). Todo ello enmarca una idea común: la memoria es un espejo de bronce porque ofrece una imagen emborronada de lo que fue. La autoficción se presenta como herramienta para tratar de reconstruir la historia, basándose en la memoria, pero nunca ofreciendo una imagen nítida de la misma. En esta web se pueden encontrar: los dos documentales que sostienen el proyecto, *La autoficción frente al espejo* y *Espejo de bronce*; las memorias e investigaciones que acompañan a los documentales; la obra *Los cuentos de la abuela Bisa* de Sergio Santiago, que es el origen de *Espejo de bronce*; las entrevistas completas a los creadores teatrales de autoficción que aparecen en el documental *La autoficción frente al espejo*; y un enlace al recorrido histórico de la ciudad de Leganés que fue el fruto de la grabación del documental *Espejo de bronce* y que trata de imitar la estructura de la aplicación de geolocalización del proyecto. Todas estas piezas que se engloban en la web y el análisis expuesto en estas líneas recogen una idea común: “La memoria es un relato que mezcla realidad y ficción y crea comunidad”.

Bibliografía

- Agustí, Ana (2006): “Autobiografía y autoficción”, *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 6: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377596>.
- Alberca, Manuel (2012): “Las novelas del yo”, *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 123-150.
- Alberca, Manuel (2014): “De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual”, *El yo fabulado. Nuevos asedios críticos a la autoficción*, Madrid/Frankfurt, Oberoamericana/Vervuert: 127-146.
- Arroyo, Susana (2011): “La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género”, *Tesis doctoral dirigida por Fernando Gómez Redondo*: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941>.
- Blanco, Sergio (2018): *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Madrid, Punto de Vista Editores.
- Casas, Ana (2012): *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- Casas, Ana (ed. 2017): *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid, Iberoamericana.
- Casas, Ana (2018): “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”, *Revista de Literatura*, 159: 67-87.
- Colonna, Vincent (2012): “Cuatro y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 85-122.
- Dalmagro, María Cristina (2015): “La autoficción como espacio de re-construcción de la memoria”, *Revista del Centro de Investigadores de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 7: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215380>.
- Darriussecq, Marie (2012): “La autoficción, un género poco serio”, *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 65-82.
- Dobrovsky, Serge (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- García-Barrientos, José Luis (2015): “Miradas sobre Edipo en *Tebas Land*: de Sófocles a Sergio Blanco”, *Arts & Humanitas. Journal of Arts and Humanities*, XI/1: 117-126.
- Gómez, Francisco Javier; Rubio, Agustín (2013): “Narrador filmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista”, *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna: 1-28.
- Gómez, Iván (2017): “Espejos audiovisuales. Autofiguras del yo en el cine contemporáneo”, *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid, Iberoamericana: 16-27.
- Hirsch, Marianne (2015): *La generación de la posmemoria*, Madrid, Carpe noctem

- Lacan, Jacques (1949): *El estadio del espejo como formador de la función del "yo" tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Comunicación presentada ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zurich. https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion
- León, Christian (2019): "Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano", *Comunicación y medios*, 39: 136-146.
- Ryan, Marie-Laure (2016): "Transmedia narratology and transmedia storytelling", *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 18: 1-10.
- Santiago, Sergio (2019): *Los cuentos de la abuela Bisa*, Madrid, Compañía de Teatro Theaomai
- Talens, Jenaro; Carrera, Pilar (2018): *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Torre, Mario de (2019): "Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de los nietos", *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*: 819-844.
- Tossi, Mauricio (2017): "Condiciones estético políticas de la autoficción teatral", *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid, Iberoamericana: 59-80.