

De la autoficción a la ficción
colectiva: *Y todos éramos actores:
un siglo de luz y sombra* de
Gustavo Gac-Artigas

From Autofiction To Collective Fiction:
*And All of Us Were Actors: A Century of
Light and Shadow* by Gustavo Gac-Artigas

PRISCILLA GAC-ARTIGAS

Monmouth University, EUA

pgacarti[at]monmouth.edu

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 14, páginas 51-72
(noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 08/12/2016, aceptado el
20/03/2017 y publicado el 30/11/2017.



RESUMEN: El propósito de este estudio es explorar la expansión de las fronteras de la autoficción a través del análisis de *Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra* del escritor y director de teatro chileno Gustavo Gac-Artigas, novela que si bien se inserta en el género de la autoficción de acuerdo a los parámetros establecidos por Doubrovsky (1977), Lecarme (1984) y Delaume (2010 a) traspasa sus confines, y al hacerlo, lleva al lector de la autoficción asentada en el “yo”, a crear junto al autor-narrador-protagonista la *colectficción* o ficción colectiva de una época. Nos interesa sacar a la luz los recursos de los que se sirve Gac-Artigas para establecer un pacto de lectura que le permite al lector sumarse y sentirse participante en la (re)creación de esa ficción colectiva, entre los que se destacan el desarrollo de la metáfora del *theatrum mundi* y la utilización de la autoficción como laboratorio de experimentación total (Delaume, 2010b) donde todo se puede.

PALABRAS CLAVE: autoficción, ficción colectiva, *colectficción*, *theatrum mundi*, nuevo pacto de lectura

ABSTRACT: The purpose of this study is to explore the expansion of the frontiers of autofiction through the analysis of *And All of Us Were Actors: A Century of Light and Shadow* by Chilean writer and theater director Gustavo Gac-Artigas. According to the parameters established by Doubrovsky (1977), Lecarme (1984) and Delaume (2010 a) this novel perfectly represents the genre, but at the same time, by using the autofiction in the novel as a laboratory of total experimentation (Delaume, 2010b) and by (re)creating the fiction through the use of the *theatrum mundi* metaphor, he surpasses the limits of autofiction and compels the reader to join him in the construction of the *collectfiction* or collective fiction of an era.

KEYWORDS: autofiction, collective fiction, *collectfiction*, *theatrum mundi* metaphor, new reading pact

INTRODUCCIÓN

La autoficción como género se ha decantado en las últimas décadas. Desde la aparición del término en 1977¹ su uso se ha expandido geográficamente y cada vez más autores/as en diferentes lenguas se reclaman del mismo y amplían las fronteras del concepto para explicar sus obras y sus propuestas de escritura. De igual modo, ven sus obras catalogadas como autoficción por las y los estudiosos del género en un *corpus* de investigación cuya proliferación ha crecido de forma paralela. En este estudio queremos explorar la expansión de las fronteras de la autoficción a través del análisis de *Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra* (YTEA) del escritor y director de teatro chileno Gustavo Gac-Artigas (2015).² Lo particular de esta novela es que aunque podría clasificarse como autoficción de acuerdo a los parámetros establecidos por Doubrovsky (1977), Lecarme (1984) y Delaume (2010 a), sobrepasa las fronteras del género y crea, junto al lector, una *colectficción* o ficción colectiva de una época. A través de los cambios en la perspectiva de narración el autor logra pasar del “yo” individual de la autoficción a un “nosotros” colectivo el que se asienta en el pasado histórico donde se va desarrollando la vida del autor-narrador-protagonista de la novela y al cual, como lectores, nos sumamos para vislumbrar el futuro. En palabras de la traductora Andrea G. Labinger, “si cada libro es un mundo, ¿entonces hay que reconocer que hice prácticamente la circunnavegación del globo terráqueo con este texto!” (2016). Y ello nos ocurre a todos quienes, cual saltimbanquis, saltamos en los corrales de Lope o al recorrer los caminos junto a Molière y su grupo, o al subir a los tablados de El Globo junto a Shakespeare, o al acompañar a García Lorca y su Barraca, nos sumamos a esa odisea que nos lleva en espiral a recorrer París, Bulgaria, Checoslovaquia, toda Sudamérica, de ida y vuelta, desde el sur del Sur hasta Bogotá,

¹ El término “autoficción” fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 para describir su novela *Fils* (*Hijos*) como una ficción de acontecimientos estrictamente reales. El mismo fue redefinido por Jacques Lecarme como “un relato cuyo autor, narrador y protagonista compart[en] la misma identidad nominal y cuyo título genérico indi[que] que se trata de una novela” (1994: 227) En el 2010, Chloé Delaume la calificó como “un verdadero laboratorio, de escritura y de vida” (2010 b).

desde Bogotá de regreso a Chile y de ahí de vuelta a París y Europa, y otra vez de Buenos Aires a Santa Marta y de allí de vuelta a Europa. Al entrar en el juego del teatro propuesto por Gac-Artigas a través de la relación público/escenario sobre la cual construye la narración, el lector, como parte de este grupo de actores-testigos de esta época se une al periplo del protagonista para formarse junto a él y descubrir lo que se esconde tras los “falsos decorados de cartón piedra”, imagen repetida por el autor a través de la novela para describir la realidad. Es esta verdad escondida la que, al ir la desenterrando, le permite al lector, junto al narrador-protagonista, (re)construir el fresco de una época de la que de una forma u otra fue parte.

A su vez, gracias a los paratextos, el autor lleva sus lectores/as a un nuevo pacto de lectura al pasar de la autoficción a lo que podríamos llamar colectficción. Dicho acuerdo se afianza en el transcurso de la ficción a través de la coexistencia de estilos de narración que reflejan una multiplicidad de géneros literarios, tonos y lenguajes diferentes y de los saltos, no marcados, en la perspectiva de narración que invitan al lector a creer en lo que lee, a dudar, a reír, a lamentar, a sorprenderse, y sobre todo, a reflexionar.

Nos interesa sacar a la luz y analizar los recursos de los que Gac-Artigas se sirve para lograr establecer ese pacto de lectura (Lejeune, 1994) diferente que le permite al lector sumarse

² Para beneficio de quienes no hayan leído la novela se provee a continuación la descripción de la contraportada: “Cinematográfica, tragicómica, iconoclasta. *Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra* narra un viaje, en ocasiones fantástico, por los momentos más relevantes de la historia de un continente. Hombre de teatro, activista, eterno enamorado, el protagonista desarrolla frente a nuestros ojos una nueva Odisea viajando desde Buenos Aires hasta Bogotá por los senderos de los Andes siguiendo los pasos de Téspis quien desterrado de Atenas fue obligado a recorrer los caminos en una carreta dando origen así al teatro ambulante. En su viajar, nuestro héroe nos revela caminos ocultos que penetran la Cordillera, a veces para abrirse hacia inmensos espacios abiertos, otras hacia encerrados espacios en las cárceles. Antihéroe y héroe, actor principal y de reparto, el protagonista crece en los escenarios naturales, en los festivales internacionales, en la sala de tortura, en su país, y en el exilio en Europa, en un mágico viaje por la Cordillera y más allá conversando con las estrellas y con su camión de 36 toneladas. Y todos éramos actores invita al lector a ser parte activa de un festín y a elegir, dentro de las múltiples posibilidades del texto, aquella parte que perfumará sus sentidos y le abrirá el apetito para degustar nuevos platos. Los invita a acompañar a nuestro héroe por el hambre y la abundancia, a devorar junto a él un rostro asado de cordero, regalo de los

y sentirse participante en la (re)creación de la ficción colectiva de una época, a saber la utilización de la metáfora del *theatrum mundi* para enmarcar el locus donde ficción y vida convergen y la utilización de la autoficción como laboratorio de experimentación total (Delaume, 2010b) donde todo se puede.

Si bien en los paratextos –título y descripción de la novela en la contraportada– se establece que se está frente a una obra de ficción, los crípticos datos biográficos sobre el autor al interior del libro pueden llevar a imaginar que tal vez se va a encontrar mucho de Gac-Artigas en el protagonista de la novela. En consecuencia, ambos textos están destinados a poner al lector en el umbral de la autoficción de ese “hombre-testigo-actor-aventurero” mencionado en la contraportada. Y el lector no estará errado, salvo que la novela le reserva una sorpresa: el autor no solo quiere dar entrada a su vida ficcionalizada, sino que en tanto autor-narrador-protagonista investido de hombre de teatro –por momentos director, por momentos actor, por momentos dramaturgo– invita “a ser parte de un elenco que revive [sus] memorias en ‘la vida como teatro’ recordando a Shakespeare” (Park, 2016: 207), y a recrear junto él la ficción colectiva de un siglo en las páginas de la novela.

Entre los elementos de metafiction que encontramos al interior de YTEA, „ el mundo del teatro irrumpe en las páginas de la novela a través de un autor-narrador-protagonista quien se define como “actor” y “testigo”, quien “muere para dar la vida”, y nos invoca a nosotros, espectadores, a formar parte de su epopeya por este teatro que es la vida o esta vida que es el teatro y a “desaparece[r] junto a [él],/ hermano,/ por lo que en esta historia/ no hay espectadores,/ solamente actores” (Gac-Artigas, 2015: 10). A su rol de testigo-espectador dentro de este *Teatrum mundi*, añade los de director y actor de la puesta en escena (sabemos que Gac-Artigas ha sido ambos), más el papel del autor que escribe la autoficción al invocar a los dioses que le permitan “renacer en la palabra” (2015: 10). Para lograr este renacimiento, se

dioses y de los indios del altiplano boliviano (Gac-Artigas)”.

sumerge en lo más profundo de su ser y baja a perderse, en los caminos de su infancia en el sur del Sur, a recorrer “los bosques de mi imaginación, que transformados en pulpa me entregaron las páginas para escribir mi último libro, el primero, y así abandonar el último de mis escenarios, mis refugios” (14). Así, como en los parámetros de Lecarme, en YTEA, el personaje principal encarna al mismo tiempo al autor de la ficción, al narrador que la comparte y al protagonista quien, como en un círculo, en tanto actor-director se escapa del escenario para dar vida al autor en la novela. Es esta trinidad la que invita al lector-espectador a sumarse en la ascensión, “sube a renacer conmigo hermano”(10) para, en investidura nerudiana, resurgir colectivamente de las entrañas de la historia en la palabra.

¿De qué mecanismos se sirve Gac-Artigas para lograr que el lector acepte no solo ser testigo sino también participante en este ceremonial? Podríamos mencionar dos que son cardinales. En primer lugar, la utilización de la ficción como laboratorio de experimentación que le permite crear un nuevo pacto de lectura con el cual el lector se siente identificado y compelido a entrar en el juego. En segundo, el enmarcar la novela en la metáfora del *theatrum mundi*, mecanismo que, a través de la creación de un “yo” autor-narrador-protagonista que comparte su identidad real de dramaturgo-actor-director, aporta el potencial lúdico que facilita el pasaje de la metaficción dramático-teatral de la autoficción a la metaficción narrativa de la ficción colectiva. Veamos a continuación de qué forma Gac-Artigas envuelve al lector en lo que, por paralelismo de términos, nombramos como colectficción.

CREACIÓN DE UN NUEVO PACTO DE LECTURA

Para que se produzca el paso de la autoficción a la ficción colectiva es imprescindible que el lector acepte el reto y para ello es necesario establecer un nuevo pacto de lectura. En el caso de YTEA, Gac-Artigas, el escritor, echa mano del poder que le adjudican en la autoficción sus tres roles: autor, narrador y protagonista. Como autor, integra al lector a la epopeya desde que toma la novela en sus manos y lee la primera parte del título: “y todos

éramos actores”. Al incluirlo en el colectivo “todos éramos” consigue despertar su curiosidad para que se acepte de buen grado entrar al juego de reconocimiento de su vida –la suya y la propia del lector– a subir y bajar junto a él las escalinatas, a mirar lo que se esconde tras los “falsos decorados de cartón piedra”, a deslizarse por los “espirales de vida y de muerte” o dejarse arrastrar por “el maelstrom”; a descubrir en qué momento de su vida optó entre seguir el riel, tomar la curva equivocada o cruzar las grandes aguas para salvarse; o en qué momento decidió subir a la escena para nuevamente bajar y sumergirse en el carácter híbrido de la materia real y su semantización a través de las palabras.

Como narrador, por medio de la utilización de la metáfora del teatro como imitación de la vida y del desplazamiento de la perspectiva de narración hacia múltiples representaciones del “yo”. El autor-narrador-protagonista se trasciende y lleva al lector a reencontrarse y a unirse a él en esta travesía por las entrañas de un siglo del que todos, autor, narrador, protagonista, lector formamos parte. Viaje a través del cual se nos conmina tanto a reflexionar sobre el rol que a cada uno nos tocó o escogimos representar, como a reconstruir juntos la colectficción o ficción colectiva de una época descrita con los teatrales términos “de luz y sombra”.

Finalmente, como protagonista, toma la investidura de actor, director, dramaturgo y establece el poder que aquella le da para incluir al lector en este ceremonial de construcción de una ficción colectiva:

Hay poderes que son distintos, el del director de teatro es el poder de transformar, el poder de escuchar, el de entender, el de proponer y que le propongan, el poder de, en un momento, decidir qué sí y qué no, el poder de equivocarse y subir a ser cremado en la hoguera de los brujos (17).

Y una vez aceptado el compromiso, este público cautivo, como en el teatro, entra en el juego de la representación de este género al mismo tiempo literario y espectacular.

Para comprender cómo cambia la disposición del lector con este distinto pacto de lectura propuesto por el autor, debemos comenzar por analizar la estructura de la novela. YTEA está dividida en veintiocho cantos distribuidos en siete partes o cánticas. . . Cada una de las siete partes está introducida por un epígrafe –viaje por la literatura universal– y cada canto, por un título –resumen de esa etapa de la jornada a la manera del ingenioso hidalgo. Esta estructura lleva al lector, circularmente, de los orígenes de la poesía lírica clásica a la novela moderna, para desde allí, hacer explotar todas las fronteras y establecer puentes entre la novela de aprendizaje, de aventura, epistolar, romántica, en clave, histórica, de viaje. Se establece el tono fluctuante de la obra: a veces lírico que desemboca en digresiones filosóficas que “recuerdan los Pensées de Pascal” (Park, 2016: 207), a veces dramático al culminar en tragedia a cuya catarsis se llega a través de un humor fino e inesperado –por momentos satíricos– . Cual las Lettres persanes de Montesquieu, es posible caer por los espacios del siglo de luz y sombra gac-artiguiano, definir su estructura de viaje, introducir la multiplicidad de niveles lingüísticos presentes y sellar el acuerdo lector. La interrupción que se produce en la lectura por la estructuración de la novela –división en partes, cánticos con títulos y la distribución del texto en la página sin sangrar– apela, igualmente, al deseo del autor de, como en el teatro de Brecht, observar, objetivar la situación y reflexionar “como si la narración fuese el escenario, y sus palabras un elenco que despliega un pasado épico” (Park, 2016: 208).

LA INVOCACIÓN

Y al pisar el último escalón,
desaparece junto a mí,
hermano,
por lo que en esta historia
no hay espectadores,
solamente actores (Gac-Artigas, 2015: 10).

Como lectores, llegamos a la invocación que da apertura a la novela –texto lírico que no deja de hacer guiños a Ulises al comenzar su viaje de regreso a Ítaca– después de leer los títulos de las siete partes o cánticas en que ésta se divide, y nos sorprende encontrar un texto lírico y no narrativo. En la primera estrofa presenciamos al autor-narrador-protagonista frente a un momento de ruptura, de cuestionamiento, a punto de lanzarse a un precipicio al que quiere caer puro, despojado de “todo adorno” (9), limpio, para de ahí salir a contar su odisea por los escenarios que marcaron su viaje. En la segunda y tercera estrofas, el autor-narrador-protagonista pasa de actor y testigo de la historia a la inmólación para desaparecer en su obra y convertirse en un “yo” que aunará la trinidad nominal de la que hablaba Lecarme en 1984, pero sin nombre. La cuarta es un llamado a los dioses del cielo y de la tierra, a todas las potencias sobrehumanas y naturales para que lo protejan: se invoca “a Changó y a Yemayá”, “al viento salvaje”, “a la calma que precede la tormenta”, “al vacío que precede a la palabra”, “al amor” y “a la piedra y a la arena” (9). Las quinta y sexta interpelan al lector y lo invitan a ser a la vez lazarillo y cómplice: “para que me guíen en este viaje” (9), y lo llama “espectador”, no lector. A la par, abole las fronteras de género –estamos en el dominio de la palabra, pero también en la escena, y en este escenario que es el mundo, realidad y ficción son una y la misma– para hacerse uno con éste, como Neruda se hizo uno con su pueblo: “baja a morir conmigo, hermano” y luego “sube a renacer conmigo, hermano” (10), en la recreación de esta autoficción colectiva donde desaparecemos todos como individuo: “desaparece junto a mí, hermano” (10) para renacer en grupo porque “en esta historia/no hay espectadores/solamente

actores” (10), como nos hace reconocer en la séptima, octava y novena estrofas. (10). Y cierra con un llamado desgarrador a los dioses –¿del teatro? – para que permitan el nacimiento de la novela: “¡Oh dioses,/ tened piedad de mí,/ dadme la fuerza necesaria para inmolarme/ y renacer en la palabra!” (10). De aquí en adelante el lector ya está al interior del teatro que es la vida y en busca de la transmutación en su pueblo.

THEATRUM MUNDI: EL TEATRO COMO REPRESENTACIÓN DE LA VIDA

El anfiteatro de la cordillera se perdía a mis espaldas, bajé
otro escalón a encontrarme con mi destino y mi audiencia
(15).

Por primera vez miró para el lado y no detrás de la
escenografía, con la horrible y molesta sensación de que
estaba mirando de intento los descoloridos telones del
decorado para no ver la realidad (30).

Si la invocación, apóstrofe a la par lírico y filosófico, nos transporta a los orígenes de la poesía y el drama, el comienzo del texto narrativo, antesala del viaje, nos lleva por los caminos de la novela. En las cuatro primeras partes se establece el entramado de hechos reales en la vida del autor-narrador-protagonista que dan paso a la ficción y abrirán el pasaje a la quinta parte de la obra: “El reencuentro”, sección a partir de la cual el lector, ya subido a los “vagones de tercera” en que viajaba el autor-narrador-protagonista, se suma para desaparecer con él en la historia.

En estas cuatro partes: “Retrato de un actor adolescente”, “Sube a nacer conmigo, hermano”, “Los límites insondables” y “La razón de la sinrazón o la crítica de la razón impura” cual un Ulises, el héroe de esta aventura salta a la escena de la vida para comenzar su formación y aprendizaje. Con palabras de Joyce, se nos presenta su hoja de ruta en esta odisea de aprendizaje, aventura, inmersión en la historia, inmolarción y reconocimiento en el otro para renacer como un pueblo:

Y reza, dice, para que sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos. Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza (11).

El detonante de este aprendizaje se produce muy lejos de su lar nativo, en el París de mayo del 68, primera parada de un viaje hacia el festival mundial de la juventud en Bulgaria. A partir de este momento, el mundo entra al teatro o el teatro entra al mundo y teatro, palabra y vida se confunden y el narrador-testigo reconstruye la realidad de manera referencial bien al saltar de la realidad a la ficción y de vuelta a la realidad o viceversa. La narración es casi como un libreto donde la imaginación del lector logra echar a andar la cámara que capta la imagen en acción, porque, ¿qué otra cosa es el cine o el teatro sino la imagen en acción o la re-imaginación de lo real?

Al llegar a París corría un mes de mayo y el año era el 1968. En las columnas Morris, un afiche: Los miserables, y un dibujo de Gavroche haciendo flamear una bandera sobre una barricada. Escapándose de los afiches, un bosque de banderas, miles de Gavroches levantando los hermosos adoquines de las calles del barrio latino para devolverles una función más noble que la de ser pisoteados por las botas de los uniformados [...] (22).

Es dentro de este decorado histórico, teatral y literario que el autor enclava la construcción de su identidad como narrador-protagonista: “El barrio latino ardía, mi corazón se inflamaba. Me pasaron un adoquín, lo arrojé, pasé de espectador a actor, encontré mi vocación” (22). Ya nada será igual: autor-narrador-protagonista se sumergirán en el teatro de la vida para llegar a ser uno con la audiencia. La lucha que se libraba en las calles se encuentra con el teatro, con la literatura, con la ficción que representa esta realidad y las líneas definitorias entre los unos y la otra desaparecen. Con esa toma de conciencia asume su nueva identidad y emprende el aprendizaje, la formación y la aventura desde la lírica comprometida con “‘El Correo de la Poesía’ primer escalón de mis escalinatas” (300). Espectáculo este que

llevó a Gac-Artigas a recorrer el continente latinoamericano a fines de los sesenta, cuando los movimientos de guerrilla luchaban con las armas y los poetas e intelectuales con su pluma, su voz y su canto. De “El Correo” pasó a formarse con los grandes del nuevo teatro colombiano: Santiago García y Enrique Buenaventura. Con la compañía Teatro la Candelaria, dirigido por García, participó del paso del grupo de un repertorio universal a uno nacional surgido de la experimentación con la creación colectiva: “Como transición a la creación colectiva nos encerramos todos en el asilo de Charenton, ese que abrió sus baños de agua fría a las ardientes pasiones del Marqués de Sade; Sade conversando con Marat gracias a Peter Weiss” (69).

El autor-narrador-protagonista echa mano de su cosmos: el teatro y la literatura para explicarse, y explicarnos, la realidad que le, nos rodea: “[p]ersecución y asesinato, así se anunciaba la obra, así se anunciaba la llegada de una nueva tempestad; Ariel, coqueta y mefistofélica revoloteaba sobre Soacha, sobre el Palacio de Justicia en la plaza principal de Bogotá [...]” (69).

A su regreso a Chile, luego del triunfo de Salvador Allende, pasa de actor a formador, al ser encargado de fundar y dirigir el Teatro Experimental del Cobre (TEC) en la mina de “El Teniente” junto a mineros y estudiantes, lo que se presentó como una tarea ardua de cumplir. No es fácil subirse a la escena, ni en el teatro ni en el mundo:

Los convenció el saber que líderes como Recabarren, Elías Lafferte y otros se habían subido al escenario de las mancomunales obreras de los heroicos trabajadores del salitre y ellos eran considerados los padres del movimiento obrero y ¡pobre del que se riera al ver a Recabarren maquillado! (92).

Pero Troya ardió también en Chile; el Ulises latinoamericano fue expulsado de su país a raíz del golpe de Estado y forzado al exilio en París donde recreó su grupo. A través de la formación de los actores en el contexto narrativo real de su vida, el lector “es invitado a ser

parte de un elenco que revive [sus] memorias en ‘la vida como teatro’ recordando a Shakespeare” (Park, 2016: 207).

Su andanza no termina en el exilio pues, cual Odiseo sueña con regresar a su tierra y junto a los suyos. Cargado de experiencias y de esperanzas emprende el camino de vuelta al continente, el “reencuentro” donde da comienzo la segunda parte de la novela. Pero ¿los dioses? le tienen reservado otro destino y se ve impedido de entrar a su país y como en un torbellino donde vida y muerte se entremezclan inseparablemente recomienza su travesía, siempre inmerso en el mundo del teatro, siempre de la realidad a la escena o de la escena a la realidad, siempre en camino a desaparecer de la historia:

En el momento de subir a la cabina, el jefe de plaza me dijo en voz baja –¿usted era el tercer dios, no es cierto? Dígale a los otros dioses que encontró una buena alma en Pasto.

Hasta Wang, el aguador, se sorprendió (304).

En esta segunda travesía, se hace más difícil para el lector separar realidad y ficción. En la vorágine, el autor-narrador-protagonista expresa su frustración al darse cuenta de que el dolor que había conocido en la etapa de formación de su largo periplo inicial no había cambiado: “es tanto el dolor, tanto el sufrimiento que me rodea, tanta la injusticia, tantos los que gargarizan la miseria, la desigualdad...” (295). Lo exaspera aún más el reconocer el origen de esa situación:

...fue la ambición de los de los vagones de primera, de los homrecitos grises la que hizo que ya no se trabajara para el Inca y el bienestar del pueblo, sino para saciar el apetito de riquezas y poder de aquellos que habían estado y perdido el poder, de aquellos que aspiraban al poder, de aquellos a los que la corrupción se les había pegado en la piel como la hiedra en el muro. ¡Ay, sí, sí, sí! (309).

El compromiso político del autor –fortalecido a través de su travesía por el mundo y el teatro–, retomado por su narrador y protagonista-actor-director lo hacen exclamar: “la ira sube incontrolable a nacer conmigo en mi escenario...” (295), y otra vez teatro y mundo se confunden en el discurso: “Nada hay más terrible para un pobre director de teatro que inclinarse frente al aplauso fácil y cerrar sus ojos para no mirar los que van quedando en el suelo” (295).

Personajes reales y literarios que forjaron su carácter de actor adolescente en la primera parte de la epopeya, vienen a su encuentro con la intención de rescatarlo:

–Para la ira están las manos, –dijo Guayasamín–, elevando nuevamente las manos de su pueblo clamando al cielo.

–Para la miseria, los esperpentos –dijo Valle Inclán. Hazlos reír, reír hasta las lágrimas, reír hasta que se den cuenta de que se ríen de ellos mismos, reír hasta que la risa de los desdentados les explote en la cara y salga a correr libremente por las calles, reír hasta que la risa se congele en la boca de aquellos que gargarizan con la risa de los miserables, de nosotros, los desposeídos de mundo que vagamos por la tierra (295).

Es importante detenerse en el último segmento del parlamento de Valle Inclán porque este personaje se trasvasa, como el héroe de la novela, en la masa, un colectivo que permanece en la historia pasada y presente, aserción que nos encamina a los mecanismos de estructuración de la ficción colectiva representada por YTEA.

DE LA AUTOFICCIÓN A LA FICCIÓN COLECTIVA

Prohibido prohibir marcaba una ruptura con lo establecido y el nacimiento de un nuevo arte (24).

Es evidente que mayo del 68 marcó la generación de jóvenes de la que Gac-Artigas hace parte, y esa ruptura se hace evidente en su novela por su deseo de ir más allá de solo contar su historia, porque si bien sus circunstancias son únicas, su historia no lo es. “Eran tiempos en que una nueva sinfonía, salvaje, desordenada, surgía de la audiencia, se fugaba de la partitura y ocupaba el escenario” (18). Él forma parte de esa juventud que soñó con cambiar el mundo y se lanzó a las calles, se internó en las montañas o se subió a la escena para intentarlo. Esta ruptura con lo establecido se ve también en las artes y sobre todo en el teatro, cuya mayor transformación en esos años fue pasar de la suma de trabajos individuales –autor, director, actor– en una estructura de creación vertical a la creación colectiva. Se trataba de la reproducción en la escena de la organización igualitaria que se deseaba establecer en la sociedad. Vemos en YTEA un ensayo de ficción colectiva, llevado a cabo a través de la explosión del trinomio autor-narrador-protagonista. Se transgrede así la estructuración tradicional de la novela por la convivencia de diferentes géneros literarios, de lenguaje y de perspectivas de narración donde el “yo” representa también al otro y al “nosotros” y donde se intenta lograr este sentimiento de colectividad a través del teatro. Veamos pasajes de diferentes momentos de la obra en donde se evidencia la búsqueda de colectivización del autor-narrador-protagonista a través de la intervención de diferentes narradores, así como la invitación a formar parte de un diálogo que se produce a la vez entre los personajes y con el lector:

Al llegar a Roma nos bajaron del tren, habíamos tomado el tren equivocado, el nuestro era parte de otra historia.

Quizás fue ello lo que le hizo tomar conciencia. No el equivocarse de tren, el pasar de segunda a tercera clase. Además, la corbata se le había quedado en el Oriente Express, y eso marca.

Tras tres días de viaje, fueron recibidos por un bosque de banderas rojas, cantos revolucionarios de todo el mundo mezclando sus notas en ruso, en italiano, en castellano, en francés y en vietnamita creando un enorme canto de esperanza.

Al salir de la estación, los brazos repletos de ramos de claveles rojos y abrazos, nos cegó el resplandor de las cúpulas de oro de las iglesias de la capital búlgara. En París se había vuelto a la programación normal y habían retirado del afiche a los miserables (26, énfasis nuestro).

El ejemplo anterior es significativo porque no solo acentúa cómo la realidad se introduce en la ficción y se corresponde con ella, sino porque representa el paradigma de cambios inesperados en la perspectiva de narración que se producen en la novela sin interrumpir su fluir. Cambios estructurales, tales como la separación de sección o tipografía diferente, que aquí fluyen como parte de un mismo discurso. En el ejemplo anterior vemos el “yo” al mismo tiempo homo y autodiegético representativo del autor-narrador-protagonista incluido en el “nos” de la suma con otros dos personajes, su discurso contrapunteado con lo que, según lo leamos, podrían bien ser las reflexiones de un narrador de tercera persona o la reflexión de su alter ego: “Quizás fue ello lo que le hizo [a usted] tomar conciencia [...] Además, la corbata se le había quedado [a usted] en el Oriente Express, y eso marca”. Es importante hacer notar que si pensamos en esta posibilidad de lectura es porque la utilización de la segunda persona singular formal “usted” es muy común entre los chilenos y se utiliza para marcar distancia; al ser el juego se repite con frecuencia al interior de la novela, como lectores somos llamados a reflexionar sobre las intenciones del autor.

El cambio de perspectiva se evidencia de modo similar en algunos diálogos donde, siempre falto de marcadores tipográficos, un “yo” actor y un *alter ego* testigo conversan. Pero no entre ellos sino con el lector, casi como si asistiéramos a una confesión en la intimidad de

una novela epistolar, o como espectadores de una escena de distanciamiento en el teatro de Brecht con dos actores en el proscenio al dirigirse al público. La ambigüedad que presenciamos en el ejemplo anterior aquí desaparece:

Era mi forma de combatir la soledad, la otra, la otra hubiera sido el aceptarla, pero a diferencia de mis arañas, soy un cobarde.

Funcionaba, las bellas que nunca *se fijaron* en él, se detuvieron un segundo para *mirarlo* intrigadas por la tristeza de *su* sonrisa...

Todavía funciona, ya sin la delgadez, sin la secta, pero siempre con la soledad auestas, y las bellas se acercan para romper *mi* soledad sin saber que caerán en el abismo de la soledad compartida.

A partir de ese momento *se dedicó* a recorrer la historia, *le* tocó la suerte de estar parado donde jamás *debió* estarlo, lente observador de la realidad, grabando para contarlo tras *su* muerte [...] (19, énfasis nuestro).

En situaciones cotidianas, por el contrario, el *alter ego* abandona el tono reflexivo y le responde en forma directa al protagonista en un lenguaje familiar tomando el carácter de un personaje real de pueblo: “–Pero eso no es entrar en Colombia, no joda” (63), para, en el mismo pasaje, transformarse, asumir un tono informativo, reflexivo, y de manera brechtiana sentenciar: “Así fue, la primera vez llegó entre dos muertos ilustres acompañando, tomando de la mano a aquellos que no cuentan, a aquellos que como él desaparecen de la historia” (63-64). Se toma al lector o espectador como testigo de que esta historia individual se transforma en colectiva porque como en el *Canto general* esta historia se alimenta de la vida de tantos. Y como Neruda, también Gac-Artigas quiere “hablar por [su] boca muerta,” la de los desaparecidos de la historia.

En este *fluir*, el autor-narrador se sirve de la voz del protagonista en tanto actor-director de teatro para introducir reflexiones personales sobre el quehacer teatral, reflexiones que

parten de la realidad del autor, de su experiencia, de su aprendizaje en el exilio en el momento de su regreso al “reencuentro” con su pueblo:

[...]mi tarea era desaparecer en la dirección para indicar el camino e iluminar el próximo escalón (269).

Viajaba de regreso a reencontrarme con la palabra y mi público, y yo no era el mismo” (325).

Hay que crear la luz para que desaparezca de la vista del público y nazca en la palabra, para que la alumbre o la esconda dependiendo de la audiencia” (325).

Los hermanos Arbeláez³ daban un respiro a los testigos de la violencia que azotaba Colombia.

Y si la violencia subía al escenario era para que aprendiéramos a reconocerla, a la muerte no se le enfrenta hasta que uno lo desea” (328).

En su deambular por el continente en busca de un lugar donde depositar sus huesos y poder crear, el protagonista se percata de que la dolorosa realidad –que sube a escena– lo transforma en la voz de muchos: “[d]el drama pasé a la comedia y en ambos fui público y actor, en ambos fui máscara y carne, túnica y cuerpo, voz y silencio, fui uno y fui diez mil” (222), y de que no está solo, que la soledad que lo acompaña es compartida: “la soledad salió de sus cuartos y comenzó a acompañarnos, otros actores se sumaron, el hambre y la sed son colectivas” (325).

Pero para consagrar el paso de la autoficción a la colectficción, nos dice Gac-Artigas, tenía que “reencontrarme con la palabra y mi público,” reencuentro que se propicia desde la ficción de la novela. El drama es diálogo, siempre hay un “yo” y un “tú”. En la novela, el autor pudo desdoblarse y ser al mismo tiempo “yo” y “el otro” y “nosotros”, y por eso

³ Alusión a los directores de la edición de 1985 del Festival internacional de teatro que desde 1968 se realiza en Manizales, eje de la zona cafetalera de Colombia.

reclama su derecho a experimentar con el lenguaje para salir de la imagen, para desaparecer en la historia y renacer en la vida:

La respuesta comenzó a surgir en el enorme teatro de piedra, donde uno entre diez mil, yo director, yo actor, me transformé en yo espectador. Me despojé de mis sandalias para pisar la piedra y transformarme en raíz, yo, uno entre diez mil vi aparecer ante mis ojos a Edipo, a la madre tierra y a mi pueblo.

Epidauro me permitió integrarme al coro, ser parte de los diez mil con igual derecho, junto a ellos contesté las preguntas del Corifeo, y cuando éste pasó por mi lado, un relámpago atravesó mi mente, le tiré la túnica y le susurré: –cuidado, Naranjo es un traidor (221).

Así, convertidos de actores en hombres, al renacer “en los brazos de otros despojados de la historia” (39) lograron ser pueblo:

[...] tuvimos que recurrir a aquellos que desaparecieron de la historia para que nos prestaran sus rostros borrados por el viento del desierto, aplastados por el asfalto de una prolongación de una pista en un aeropuerto, hundidos en una mina abandonada en el norte, devorados por los peces en el Pacífico, rostros desmembrados que renacían en noticias desmembradas llevadas por el viento (196).

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Sin duda, con la destreza de su pluma y de su uso de la imagen, Gac-Artigas pretende llevar al lector a sumarse a él en la (re)creación-(re)presentación de la autoficción colectiva de un siglo. Al establecer un nuevo pacto de lectura que resulta un verdadero ensayo en el sentido francés de “experimentación” donde los límites de la ficción explotan, pavimenta el camino para lograr su propósito. Por un lado, la libertad en la creación, en un juego de equilibrio y desequilibrio, da paso a la entrada de cada uno de los momentos de la vida del autor-narrador-protagonista, desde los más íntimos hasta los filosófico-literarios, aquellos en

los que, como menciona Moisés Park, “Gac-Artigas dialoga con diversas voces literarias que [...] reflexionan sobre la metarrealidad de la literatura, ya sea el teatro, la narrativa o la poesía: Shakespeare, Neruda, Brecht, Dante, Cervantes, Joyce, Homero” (208). Por el otro, da cabida a la experimentación con el lenguaje, sea lírico, narrativo o dramático-teatral, lo que facilita la entrada a las memorias que despiertan en el lector y lleva a reflexionar sobre el propio rol. “En qué momento el verso se transformó en parlamento, se preguntaban, en qué momento la palabra se volvió cuerpo y el susurro en palabra en movimiento” (Gac-Artigas, 2015: 300), lee el autor-narrador-protagonista en la mente de los lectores-espectadores dentro de su *theatrum mundi*, y con paciencia y amor les explica que el parlamento surgió de la vida misma y el sacrificio debe ser colectivo para que el placer de ver las reglas quebradas lo sea también: “Y sin embargo, desde el comienzo del camino la palabra estuvo en movimiento, saltó del libro al escenario, del placer solitario al placer colectivo transformándose en fiesta pagana donde hasta los dioses bailaban y las reglas escapaban aterrorizadas por las ventanas, no las fueran a ultrajar” (300-301). Y en la comunión de las palabras y las memorias individuales se produce el placer compartido que construirá la memoria compartida porque ya no somos “yo”, “tú” o “ustedes.” “Desde el comienzo fuimos nosotros, la palabra y la imagen fundiéndose en un acto de amor, fuimos nosotros, los ultrajadores” (300-301). Como bien acota Moisés Park en su reseña, “[n]osotros, los lectores, subimos a nacer con él, el narrador que invoca a Neruda, que una vez invocó al vigoroso pueblo inca en Alturas de Machu Picchu” (208-209), nosotros, junto a él escribimos las remembranzas de aquellos que Gac-Artigas denomina los “desaparecidos de la historia”.

¿Por qué volcarse hacia la ficción para narrar la realidad? Porque, asegura Gac-Artigas, “[l]a realidad amarra, impide soñar, impide romper barreras y te transforma en repetidor” (40-41). Resulta pertinente acotar que el camino hacia YTEA viene de muy lejos y fue cimentado por la trayectoria autoral de Gac-Artigas caracterizada por el quiebre de barreras más la hibridez y la experimentación en el estilo que la crítica reconoció en sus dos primeras novelas:

De Era el tiempo de soñar con los pajaritos preñados (1992) dijo Severo Sarduy: “escritura imaginativa, de extrema teatralidad y de ficción (basada en hechos históricos a veces reconocibles) que hacen del texto uno alógeno, personal y único”. De Y la tierra era redonda (sic) (1993): dijo Edith Grossman: “me impresionó mucho el juego temporal, la interpenetración de lo histórico, lo mitológico y lo surreal. Un libro difícil, pero valioso, más parecido a un poema épico que a una novela” (Resonancias.org, 2016).

Si aceptamos con Chloé Delaume “que la autoficción es un género experimental en todos los sentidos del término” [...] “un verdadero laboratorio, de escritura y de vida”, (2010 b) podemos afirmar sin asomo de duda que YTEA resulta un paradigma del género. Sin embargo, cabe preguntarse si al hacer explotar sus propios límites –los de la ficción y los de la vida– a través de la experimentación que se produce en el laboratorio colectivo interior, la novela no da comienzo a un nuevo género, el de la *colectficción* o ficción colectiva de una época específica construida en forma conjunta por un autor-narrador-protagonista y los lectores. Ficción colectiva que respondería a la visión propuesta por Enrique Vila-Matas sobre lo que debería ser la literatura del siglo XXI: una mezcla de autobiografía, diario de viajes y de ficción donde los límites se borren para llevarnos a la reflexión (Vila-Matas, 2015); proyecto de *colectficción* que nos pone en el umbral de nuevos senderos de investigación.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAÑEDA, Belén. (1995). La farsa: metáfora de la vida en “El astillero”. *Confluencia*, 11 (1), 94-104.

- DELAUME, Chloé. (2010 a). *La règle du Je (Autofiction: un essai)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (2010 b). *La règle du Je (Travaux Pratiques)*. Presses Universitaires de France. http://www.chloedelaume.net/?page_id=247. (5 nov 2016).
- DOUBROVSKY, Serge. (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- GAC-ARTIGAS, Gustavo. (2015). *Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra*. NJ: Ediciones Nuevo Espacio.
- LABINGER, Andrea G. (2016). Correo privado.
- LECARME, Jacques. (1994). Autofiction: un mauvais genre? En DOUBROVSKY, Serge ; LECARME, Jacques & LEJEUNE, Philippe (Eds.). *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992* (pp 227-249). Paris: Université de Paris X.
- LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- (1984). *Moi Aussi*. Paris: Éditions du Seuil.
- MORAL JIMÉNEZ, María de la Villa. (2010). La (re)presentación de las identidades psicosociales en el teatro de la vida cotidiana (Theatrum Mundi). *Athenea digital* 17, 53-76.
- PARK, Moisés. (2016). Gac-Artigas, Gustavo. Y todos éramos actores... en un siglo de luz y sombra. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*. 5, 9, 207-209.
- PEREIRA, Oscar. (1989). Teatrum mundi: Cervantes y Calderón. *Anales Cervantinos*, 27, 187-202.
- REISZ, Susana. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, XL (1), 73-98.
- Resonancias.org. (2016). Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra de Gustavo Gac-Artigas. *Resonancias.org*. <http://resonancias.org/search/word:gustavo+gac-artigas> [5 noviembre 2016].
- VILA-MATAS, Enrique. (2 de diciembre, 2015). El futuro. Discurso íntegro del escritor Enrique Vila-Matas en la Feria del Libro de México. *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/28/actualidad/1448737560_314943.html. (11 noviembre 2016).