

***Juzgado de Familia Número 6: autoficción,
autorreferencialidad compleja y lo real***
**Family Court Number 6: *Autofiction, complex self-
referentiality and the Real***

Tirso José Causillas Fonseca

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

tcausillas@pucp.pe

ORCID: 0000-0002-8332-6430

Resumen

El presente estudio explora las relaciones entre autoficción, escena y lo real desde las reflexiones generadas en el proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6*, obra autoficcional que aborda la relación entre la mujer y la ley en el Perú, haciendo énfasis en la posibilidad de construir algo desde el trauma. Para estos fines, se apoya en las premisas de la investigación desde el arte, sobre todo en su dimensión autorreflexiva y crítica. Por otro lado, se asume a la autoficción como una estrategia narrativa que establece al “yo” como en permanente construcción. Ambos caminos se entrecruzan en lo que elegimos llamar autorreferencialidad compleja. Finalmente, se reflexiona en torno al trauma como lo irrepresentable y como límite de la práctica creativa.

Palabras clave: autoficción, investigación desde el arte, autorreferencialidad compleja, teatro

Abstract

The paper explores the relationships between autofiction, scene and the Real based upon the insights generated in the creative process of the theater play Family Court Number 6—an autofictional play that addresses the relationship between women and the Law in Perú—emphasizing the possibility of trauma as a creating and constructing force. To achieve these goals, on one hand I draw upon premises of artistic research, especially its self-reflective and critical dimensions. On the other hand, I assume autofiction as a narrative strategy that establishes the “self” as being in permanent construction. Both paths intersect in what I choose to call complex self-referentiality. Finally, I reflect on trauma as the unrepresentable and as a boundary to creative practice.

Keywords: autofiction, artistic research, complex selfreferentiality, theater

Fecha de envío: 2/10/2022 **Fecha de aceptación:** 22/12/2022

Introducción

En 2020 inicié, junto a mi compañera de vida, tablas y crianza, un proceso de creación escénica autoficcional centrado en sus experiencias en el Juzgado de Familia y sus reflexiones en torno a la violencia contra la mujer en nuestro país. Cuando empezamos este viaje, Nani tenía una gran cantidad de escritos, escenas, monólogos, reflexiones, etc., en una amplia diversidad de orígenes temporales y formatos. A primera vista, podría decirse que se trataba de un archivo inconexo, fragmentado y desordenado. En realidad, creo que era una colección de intentos de comprender, de simbolizar, de ordenar, experiencias difíciles de integrar, *de cosas difíciles de contar*. Palabras alrededor del hueco.

Después, desde este material hicimos una obra que primero fue estrenada para Zoom y luego se estrenó en presencial en el Festival de Artes Escénica de Lima (FAE). Esta fue la sinopsis:

Ella tiene una hija pequeña. Trabaja. Cría, Corre. Siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ya se separó de él. Él, ya lanzó todos los muebles de la casa frente a ella. *Juzgado de Familia Número 6* es una creación colectiva que explora la relación de las mujeres con el sistema de justicia. La pieza, especialmente creada para Zoom, explora la relación entre la mujer y los mandatos patriarcales en el contexto de un proceso jurídico. Mediante actividades participativas, relatos fantásticos y monólogos interiores, la actriz/autora, Nani Pease, genera diversos fragmentos escénicos que intentan dar cuenta de la tensión entre mujer, ley y violencia.

Hoy, mientras escribo esto, pienso (medio sorprendido) en que una de las imágenes centrales de la obra es un hueco. Este pensamiento emerge mientras escribo y decido permitirme manifestarlo en estas palabras que, un poco como los textos para el teatro, van a ser leídas en unos meses.

Un hueco.

Un hueco cuyo borde es luz.

Bajemos un poquito; se trata de un aro led que, en las funciones por Zoom, a contraluz, se convertía en un círculo luminoso rodeado y repleto de oscuridad. En las funciones presenciales también sucedía lo mismo, gracias a una miniagresión a las pupilas de las y los espectadoras y espectadores y gracias al aro led más potente que encontré.

Un hueco cuyo borde es luz.

Un hueco cuyo centro es oscuridad.

Palabras alrededor del hueco.

Y, la verdad, como director no quisiera decir que “he ayudado a ordenar esas palabras”. Creo que mi labor fue acompañar a la actriz a que ella misma encuentre esa imagen que, yo no sabía, ya estaba presente en el material: el hueco. Lo incomprendible. Lo que es difícil de decir. Las palabras alrededor del hueco organizadas para la otra, para el otro. El fracasado intento de representar lo irrepresentable que cobra cierto sentido, en este caso, gracias a las virtudes del teatro. Al encuentro, al compartir el grito de rabia en la plaza pública, al convivio, a la reunión. Al encuentro.

Gracias a esa cosa colectiva de las artes escénicas, que por la crisis sanitaria empezamos a ver que no es cosa solo de presencia física, después de todo, estamos físicamente presentes en el supermercado, en el centro comercial y (quiero creer que) en el teatro vivimos una experiencia totalmente diferente. Esa cosa colectiva que, como creador, me ayuda a escapar de un pesimismo individualista, de creer que ser persona es ser un interés autorreferencial con patas, que el hombre lobo del hombre y que no hay forma de acción colectiva que sea duradera. A mí, el teatro me conecta con el sueño de que otros mundos son posibles. Para mí, como creador escénico, el teatro tiene el potencial de ser un acontecimiento radicalmente personal y, al mismo tiempo, colectivo.

El proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6* fue además la base para mi investigación para obtener el título de licenciado en Creación y Producción Escénica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde recibí la respetuosa y aguda asesoría de Lorena Pastor. Se trató de una investigación desde el arte. Un proceso de intensa autorreflexión, un intento de mirarse a sí mismo mientras uno hace eso que hace que uno mismo sea “uno mismo”. Desde

mi perspectiva, implicó también un tratar de relacionar la propia práctica con la práctica de otros, y otras, de mirar las propias herramientas artísticas con cierta desconfianza, tratar de observar mis presupuestos sobre el teatro e intentar relacionarlos con las ideas de otros, y otras, que se han planteado preguntas similares antes que yo. Desde mi perspectiva, como artista/investigador, he intentado mirarme hacia adentro sabiendo que en lo más profundo de mi ser artista, en el “interior” de mi subjetividad, en lo más íntimo de mis vivencias se encuentra Otro.

(Creo que) hacer investigación desde el arte es una acción prima/hermana de hacer autoficción escénica. (Creo que) se trata de unas primas/hermanas casi gemelas. Pero no pretendo establecer ninguna relación única. Por el contrario, mi intención es compartir cómo considero que, desde mi experiencia artística, esta relación se manifiesta en la ruta de trabajo que elegí. Pero tampoco quisiera decir “cada camino es válido e irrefutable”, porque, bien mirada, esta sobrevaloración de la diferencia puede hacernos caer en la trampa de cancelar el diálogo crítico o el conflicto canalizado hacia la construcción colectiva de conocimiento que, a mi juicio, podría ser uno de los mayores aportes de la investigación desde el arte.

Palabras alrededor del hueco

Juzgado de Familia Número 6 empieza con luz de sala. Es decir, con los focos que no son de teatro. En Zoom, todo aro led o efecto se apagaba y usábamos los focos de la habitación. Una luz sin gracia, una iluminación deficiente. Nani inicia conversando directamente con el público, pregunta sus nombres, hace bromas, etc. Jugamos a olvidar las reglas de la representación. Todos y todas han recibido un papelito y un plumón. Nani, les pide que, si quieren, la acompañen en una actividad. Les pide que anoten en su papelito *algo difícil de contar*. Algo que sea difícil de poner en palabras. (Creo que) esta actividad nos convoca a traer al papel cosas que nos afectan integralmente. En mi caso, las veces que he transitado esta actividad me sigo sorprendiendo de la curiosa sensación que me produce observar las palabras, casi como si verlas ahí fuera una especie de invocación prohibida. En escena, Nani nos habla de cómo la memoria implica un trabajo de construcción y reconstrucción permanente. De cómo el presente, el momento en que escribimos, el momento en que contemplamos lo escrito, también afecta el recuerdo, lo construye ahí mismo. Nani, nos pide que hagamos *algo* con el papelito (romperlo, besarlo, doblarlo, etc.). Lo que se haga con el papelito es cosa de cada uno. Después de desearnos que aquello que hemos hecho sobre el papelito sea duradero, Nani nos cuenta que ella ha decidido compartir su papelito con nosotros y nosotras. Nos lo muestra y vemos el título de la obra, *Juzgado de Familia Número 6*.

(Creo que) *eso que es difícil de contar* nos coloca, parcialmente, frente a los límites del lenguaje para captar la totalidad de la experiencia. (Quizá) nos acerca a lo real lacaniano, entendido como el resto que se produce en el encuentro entre cuerpo y lenguaje (Ubilluz, 2006). (Me parece) que las cosas difíciles de contar responden a nuestra propia incapacidad de simbolizarlo todo. Y aquí creo que es posible pensar una relación con la autoficción; lo haré desde la contraposición entre autoficción y autobiografía en donde, la segunda, implica un pacto con el lector que promete que los hechos relatados serán “reales”, mientras que la primera intenta generar un pacto ambiguo respecto a la “realidad” (Alberca, 1996). Dicha ambigüedad suele ser articulada en el nombre propio del autor, desde el “yo”, pero, según Ana Casas, se trata de un yo puesto en cuestión desde una mirada escéptica que, en diálogo con el psicoanálisis entre otras disciplinas, lo piensa en permanente construcción (2012). Asimismo, creadores como Sergio Blanco reconocen el mismo proceso de escritura autoficcional como un espacio de intensa construcción y (re)construcción de sí mismos (2018). Ahora bien, la palabra *construcción* puede generar malentendidos. Mientras que las construcciones arquitectónicas suelen ser terminadas, la construcción identitaria no termina; podríamos decir, en todo caso, que es interrumpida por la muerte, pero, como sabemos, no existe una persona completa, no existe una identidad cerrada. Al respecto, Yannis Stavrakakis señala lo siguiente:

El sujeto está condenado a simbolizar a fin de constituirse a sí mismo/a como tal, pero esta simbolización no puede capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real, el circuito cerrado de las pulsiones. La simbolización, es decir, la búsqueda de la identidad en sí misma, introduce la falta y hace finalmente imposible la identidad. [...] La identidad solo es posible como una identidad fracasada; sigue siendo deseable justamente porque es esencialmente imposible (2007, p. 55).

Este fracaso de la construcción identitaria es, a mi juicio, lo que nos previene de separaciones fáciles entre realidad y ficción en la autoficción. Si tomamos en cuenta cómo el acto de simbolizar o, de forma más específica para este texto, al acto de autoficcionalarse implica confrontarse con la dificultad de nuestras palabras y acciones para “capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real” (Stavrakakis, 2007), no por ninguna dimensión “natural”, “original” u “orgánica” del cuerpo, como muchas veces apresuradamente atribuimos en nuestras prácticas escénicas al trabajo corporal, como si el cuerpo poseyera un saber articulado sobre nosotros mismos, sino, más bien, por la no omnipotencia del lenguaje y la no omnipotencia del cuerpo y

en el encuentro de estas dos negaciones. Se trata entonces de un encuentro inestable y ambiguo. Un terreno en permanente disputa. La identidad, desde mi punto de vista como creador escénico, es más una batalla sobre un terreno imposible que un presupuesto o un edificio.

Ahora bien, el terreno de la autoficción escénica implica un énfasis en la dimensión corporal de este proceso, dadas la presencia física del cuerpo y la dimensión de encuentro entre cuerpos. Dicha dimensión colectiva podría sentar las bases para pensar la especificidad política de esta. Como propone el dramaturgo Sergio Blanco: “la autoficción obra el cuerpo políticamente, ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la polis: a la plaza pública” (2018, p. 99). El encuentro, asimismo, complejiza la autorreferencia porque suele implicar “prácticas intersubjetivas forjadas a partir de las experiencias simbólicas y materiales del pasado, esto último, en plena tensión con lo autobiográfico y con un hipotético ‘yo plural’” (Tossi, 2015, p. 104). Desde mi punto de vista, esto puede pensarse tanto para el encuentro entre los performers como entre los performers y las y los espectadoras y espectadores. Asimismo, incluso podría señalarse que ese yo plural podría cumplir la función de recordarnos cómo el mismo yo “singular” se encuentra atravesado por el contexto social y cultural. Y cómo las heridas biográficas pueden relacionarse con las heridas sociales. Después de todo, Tossi propone sus reflexiones apoyándose en el montaje *Mi vida después* de Lola Arias, en donde biografía e historia se entrecruzan, en donde trauma social y trauma personal se revelan como íntimamente relacionados.

Partiendo de lo anterior, me gustaría señalar la noción de autorreferencialidad compleja como un recordatorio de la dificultad de decirse “yo”. Por esto, entiendo pensar el sujeto constituido por la cultura, la contienda social y, al mismo tiempo, como constructor (parcial) de su propio contexto. Asimismo, pensarlo desde una relación con el lenguaje similar a la anterior, como señala Judith Butler: “No estoy fuera del lenguaje que me estructura, pero tampoco estoy determinada por el lenguaje que hace posible este ‘yo’” (2007, p. 30). Apoyándome, además, en el enfoque narrativo de investigación cualitativa que comprende la narrativa como una (auto)construcción del *self* (Chase *et al.*, 2015) y en la autoetnografía como una práctica que intenta construir puentes híbridos entre el lenguaje académico y el artístico, con la intención de generar transformaciones en la sociedad (Holman, 2016) y, en coherencia con lo anterior, de buscar “nuevas formas de escenificar y experimentar el pasado” (Denzin, 2017, p. 85). Ambas instancias son, a mi juicio, sumamente útiles para acercarse a la investigación *desde las artes*. Si tomamos

en cuenta que, en este tipo de investigación, la subjetividad es inseparable de la acción que supone conocer y, desde ahí, reconocemos el carácter situado de dicho conocimiento como una alternativa al relativismo, o la ya tan cuestionada y debatida pretensión de objetividad (Sánchez, 2013). Ya que, como es sabido, la investigación desde las artes supone pensar las prácticas artísticas como instancias que producen conocimiento cuestionando la oposición entre teoría y práctica (Borgdorff, 2010), en donde la práctica (que no es una acción, sino una serie de acciones) toma el lugar de articulador entre vida, biografía, estructura social y política (Hannula, Suoranta y Vadén, 2014). Desde ahí, la narrativa sobre nuestras prácticas puede ser pensada como una forma de cultivar una actitud crítica sobre las formas en que hemos aprendido a hacer arte y las formas ideológicas que persisten en nuestras investigaciones.

Ahora bien, la investigación desde las artes puede ser pensada como un intento de compartir los procesos de generación de conocimiento (situado y subjetivo) desde el arte. Desde ahí, creo que es preciso sostener una actitud crítica que nos ayude a tomar distancia de la ideología individualista propia del capitalismo tardío. Después de todo, transitamos tiempos de autorreferencialidad; basta pensar en la gran cantidad de *influencers*, *youtubers* y *tiktokers* que centran su contenido en sus propias experiencias vitales y en sus prácticas (jugar videojuegos, hacer *deliverys* por *apps*, comer en restaurantes, etc.). En ese contexto, la actitud crítica dirigida hacia la propia práctica, o hacia uno mismo, podría generar condiciones que busquen que las investigaciones desde las artes ejecuten parte de sus potenciales de ser prácticas socialmente transformadoras. Sobre todo si queremos que este fenómeno sea algo más que una forma de establecer sueldos y financiamientos universitarios para nuestras prácticas.

Desde mi punto de vista como creador/investigador, la tendencia a la desconfianza hacia yo en la autoficción (Casas, 2012) puede colaborar con una visión crítica y, al mismo tiempo, entusiasta de la propia práctica en la investigación desde el arte. Considero que hay mucho de parecido y mucho potencial contaminante entre autoficción e investigación desde el arte. Y, como artista, quiero desconfiar de las reflexiones que nacen desde el espacio escénico, justamente, por la confianza enorme que el teatro me produce. Intento ver críticamente mis herramientas para que el teatro que hago no sea mera repetición de lo que creemos que es teatro. Para que cada repetición del acto de crear teatro permita el espacio para *algo* diferente. *Algo*, que (ojalá) se parezca a la promesa de otro mundo en donde la vida no sea inviable para tantos y tantas.

Pedazos alrededor del teatro

La escena, tan querida por los que dedicamos nuestra vida a intentar crear pequeñas interrupciones del orden habitual, tiene también sus límites. Y muchos, y muchas, compañeros, compañeras, nos hemos entusiasmado por la posibilidad de crear autoficciones en primera persona. Y es inevitable hablar de cómo depositamos nuestras esperanzas en la dimensión reparadora del teatro. Por lo menos, desde mi experiencia, con cuatro procesos autoficcionales hasta ahora, puedo decir que mis prejuicios en torno a la dimensión reparadora del arte se han relativizado mucho. *Algo se mueve cuando decidimos poner en escena eso que es difícil de contar*. Pero también quisiera decir que estos procesos han impactado y demandado mucho más que cualquier otro que recuerde. Si le creemos a Sergio Blanco cuando dice que, en la autoficción, es posible transitar “del dolor del trauma hacia la liberación de la trama” (Blanco, 2018, p. 29), entonces se desprende cierta alerta, ya que lo traumático no puede ser reducido a un evento específico, ni puede ser transformado por completo en una pieza escénica; no hay sanación en el sentido de *cura total* que el teatro pueda realizar.

Como señala Miguel Gutiérrez-Peláez, “el trauma opera como un agujero que, si bien nunca va a ser capturado por el lenguaje, es motor permanente del aparato del lenguaje” (2013, p. 300), en tanto la insistencia de lo irrepresentable, en cómo el traumatismo opera de forma continua. Es también aquello que no puede ser integrado, aquello que se resiste al lazo social. Para desarrollar esto, me detengo un poco y quisiera pensar en la relación entre real y realidad para seguir pensando el rol del trauma en la autoficción escénica. Aquí sigo a Luis Sanfelippo al pensar la diferencia (en el planteamiento lacaniano) entre realidad y lo real para acercarse a la noción de trauma. Sanfelippo nos recuerda que la realidad es más bien una especie de escena de lo posible, del cómo se valoran y ordenan los significantes, mientras que lo real es lo irrepresentable para esta escena, no con un carácter previo u original, sino respecto a la escena misma. (2010). Como menciona Victor Vich: “lo Real no es la realidad. La realidad es siempre una ley. La realidad es un discurso de poder articulado según los hábitos cotidianos y las relaciones de fuerza política. Lo real, por el contrario, es un exceso, algo que se ha salido de ese marco, que nunca encaja en ella y que le abre una fisura a la realidad” (2021, p. 20). Y aquí conviene no apresurarse y pensar que el arte escénico se encuentra del lado de lo real, puesto que se escapa de la escena social, al ser justamente aquello que no encaja en el cuadro. El teatro, como práctica situada, aunque muchas veces busque lo real (en la autoficción escénica, por ejemplo), es también una práctica de lo posible, del orden social. Pero esto tampoco quiere decir

que el arte escénico esté totalmente del lado de la realidad. Más bien, me parece, podríamos señalar que lo que hacemos en la autoficción escénica es intentar bordear lo real. Pero me parece importante recordar que por más técnica, riesgo, juego, etc. “no podemos encontrarnos con el trauma allí donde habitamos el mundo” (Sanfeliippo, 2010, p. 440). Y podríamos decir que, para muchos y muchas, hacer teatro es la práctica principal desde la que habitamos el mundo.

En ese sentido, el trauma, pensado como encuentro fallido con lo real, es algo que siempre se resiste a la escena o, mejor, que no puede ser procesado por esta. Aquí me gustaría recordar lo señalado por Lacan en su seminario 11:

La función de la *tyche*, de lo real como encuentro —el encuentro en tanto que puede ser fallido— se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención, la del trauma. (1987, p. 63)

¿Conclusión?

Pensar el trabajo con lo traumático implica cierta humildad irreversible respecto a lo que nuestra práctica puede, respecto a lo que se puede asimilar, respecto a los límites del decir “yo” en el encuentro público. No quisiera negar el potencial reparador y político de nuestro trabajo. Todo lo contrario, intento pensar sus límites para pensar qué cosa sí podemos hacer. A mi juicio, el mayor respeto que podemos tener hacia nuestra práctica implica no idealizarla. En ese sentido, por poner un ejemplo, podríamos recordar las palabras de la fallecida Carrie Fisher que Merly Streep recordó en su discurso de aceptación de los Globos de Oro. Por supuesto, se trata de una realidad sumamente ajena a la nuestra, en donde ser actriz puede ser un privilegio económico. Sin embargo, en las palabras *Toma tu corazón roto y conviértelo en arte* nos resuenan las voces de algún profesor, profesora, hablándonos cuando éramos jóvenes aprendices de teatristas e, incluso, en nuestras propias reflexiones. Todo bien con esto. Pero creo que también deberíamos preguntarnos, política, ética y creativamente, ¿qué hacemos con *eso* que siempre sobra? ¿Con *eso* que no puede ser convertido en arte, que se escapa de la escena? ¿Qué hacemos con los pedazos que sobran?

Referencias bibliográficas

Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), 9-18. <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644>

- Blanco, S. (2018a). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- Chase, S. E., Denzin, N. K. y Lincoln, Y. (2015). Investigación narrativa. Métodos de recolección y análisis de datos. En N. Denzin e Y. Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa. Volumen IV* (pp. 58-98). Gedisa.
- Denzin, N. K. (2017). Autoetnografía interpretativa. *Investigación Cualitativa*, 2(1), 81-90.
- Gutiérrez-Peláez, M. (2013). Vigencia de la concepción psicoanalítica del trauma. *Desde el Jardín de Freud*, 13, 293-304.
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology. Narrative, power and the public*. Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Holman, S. (2016). Autoetnografía, Transformación de lo personal en político. En N. Denzin e Y. Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa. Volumen IV* (pp. 262-315). Gedisa.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.
- Sanfelippo, L. C. (2010). *Conceptualizaciones del trauma en Freud y Lacan*. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVII Jornadas de Investigación. Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Universidad de Buenos Aires.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo Libros Editorial.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento, Revista de estudios hispánicos*, 3(1), pp. 91-108.
- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea (Vol. 3)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021). *César Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Horizonte.