

El juego autoficcional en el teatro de Diana M. de Paco

The Autofictional Game in Diana M. de Paco's Theater

GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

Dpto. de Literatura española, Teoría de la Literatura y Literatura comparada
Universidad de Murcia
Campus de La Merced. C/ Santo Cristo, s/n. Murcia, 30500
gilberto@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-4239-2909>

RECIBIDO: 23 DE DICIEMBRE DE 2023

ACEPTADO: 2 DE ABRIL DE 2024

Resumen: El objeto de este artículo propone un acercamiento a la obra dramática de Diana M. de Paco Serrano (Murcia, 1973) desde una perspectiva autoficcional. Se trata, en cualquier caso, de imprimir operatividad teórica a una concepción performativa del «juego autoficcional» en medio de esa compleja red de relaciones, confluencias y disonancias entre la persona real, la idea de dramaturga y la constitución de los personajes dramáticos. Para tal fin, se abordarán cuestiones concretas en torno a las particularidades teóricas de la autoficción dramática, esbozando a grandes rasgos el proyecto dramatúrgico de la autora, con el fin de forjar una especie de guía orientativa de su producción, al tiempo que, al delimitar un corpus concreto en tres ejemplos fundamentales, puedan establecerse matices comparativos intertextuales que ofrezcan una suerte de rasgos preponderantes que bien podrían definir su poética autoficcional.

Palabras clave: Juego autoficcional. Autoficción. Teatro. Poética teatral. Diana de Paco.

Abstract: The purpose of this article proposes an approach to the dramatic work of Diana M. de Paco Serrano (Murcia, 1973) from an autofictional perspective. In any case, it is about giving theoretical operability to a performative conception of the «autofictional game» in the midst of that complex network of relationships, confluences and dissonances between the real person, the idea of the playwright and the constitution of the dramatic characters. To this end, specific questions will be addressed regarding the theoretical particularities of dramatic autofiction, broadly outlining the author's dramaturgical project, in order to forge a kind of guide for her production, while, by delimiting a specific corpus in three fundamental instances, intertextual comparative nuances can be established that offer a kind of preponderant features that could well define his autofictional poetics.

Keywords: Autofictional Game. Autofiction. Theater. Theatrical Poetics. Diana de Paco.

EL DRAMA EN LA AVENTURA DEL YO

La dramaturga Diana M. de Paco Serrano presenta una obra claramente autoficcional, cuyas tres piezas breves *En blanco* (2016), *Síndrome de Ceni-cienta* (2017) y *Esposa y Viceversa* (2018), ofrecen de forma más rotunda el hallazgo de unas exploraciones creativas, temáticas y estilísticas que transitan en el conjunto de toda su dramaturgia. En su obra habita un universo intrincado de autorreferencias que apuntan directa o sesgadamente a la persona, a la escritora real, a la concepción de sí misma como entidad autorial. Entidad que, creemos, se moviliza por medio de un juego ficcional que la hace aparecer y desaparecer al mismo tiempo. De allí que el interés fundamental de este artículo resida en analizar las proyecciones de la autora en los personajes, en los procesos creativos, tonos y perspectivas en el tratamiento autorreferencial, más allá de las experiencias, recuerdos y trasuntos que impregnados de Diana de Paco dejarían de ser *ya* Diana de Paco.

Para ello convendría analizar inicialmente los condicionantes de esa aventura del yo en la particularidad de su drama, dado que el juego autoficcional, si bien se ha centrado principalmente en la novela o en la llamada narrativa paradójica (Toro 2017, 76) y ha alimentado muchos de los recursos de la dramaturgia y la teatralidad, asimila con cautela en una práctica escénica a veces intensa una complejidad transformadora donde, tal como advierte Abuín, «domina el descentramiento de los sistemas de signos, de las arquitecturas ortodoxamente teatrales o del pensamiento hegemónico en términos mediáticos» (2023, 141). Para Ana Casas, las autoficciones en el teatro y en los medios audiovisuales «escenifican las tensiones entre factualidad y ficción» (2017, 41) mediante otros medios que los exclusivamente verbales y gestan un cuestionamiento que, en el caso de nuestra dramaturga, problematiza las nociones de identidad autora/dramaturga/personaje.¹

El juego autoficcional en las artes escénicas contemporáneas, con sustancia plenamente performativa, ha explorado ese espacio de constitución artística

1. En las figuraciones del yo, tanto si se refiere al sujeto que se yergue en la autobiografía como si se propone en entidad autofictiva, la presencia de ese yo resulta evanescente según Estrella de Diego, hasta el punto de que «el autorretrato “ejemplar”, “real”, “de ficción”, guarda ciertos rasgos del sujeto como es, como fue, como debió ser y desecha otros» (2011, 109), de tal modo que el «sujeto está convirtiéndose en objeto y deja de estar allí mismo mientras lo miramos». Desde una perspectiva puramente dramática y escénica, el fenómeno autoficcional, para Alonso de Santos (2020), supone la inmersión del yo autorial en la ficción en una hibridación «creativa de dos realidades: la vida de escritor y la vida de sus ficciones».

a través del cuerpo, el rostro o la imagen del autor/autora real y ha hecho suyo el aprovechamiento aparente de la propia identidad de los artistas, convertida ahora en materia de exposición estética. O, como muchos sugieren, la reconversión de los creadores en personaje(s), que amplifica tres aspectos del desdoblamiento teatral planteado por García-Barrientos (2014, 143-44). El primero ahonda en la idea de desaparición, abandono o lugar vacío de la *auctoritas* (saber, poder o dominio del discurso externo) de la autora/creadora convencional. El segundo indaga en la disgregación por los conceptos de semejanza y similitud analizados por Estrella de Diego (2011, 78), en que la semejanza responde a un patrón fijo, ideal y ordenado (narrativo) del yo aparentemente «modélico», «ejemplarizado», mientras que la similitud expone una discordancia, una secuencialidad no siempre analógica, ni ordenada, en cuya materialidad la identidad se desvincula y hasta se olvida de su matriz yoica. Y el tercero atañe a la problematización de la mirada, de la interpretación y hasta de la recepción y participación del espectador, no siempre neutral, ante este juego autoficcional.²

Ana Casas (2018, 76) concluye por ello que el rasgo fundamental de la autoficción en las artes escénicas se sitúa precisamente en «la voluntad de deconstruir el yo autorial proyectado en la obra», a sabiendas de que la naturaleza escénica autoficcional no respondería de forma estricta a una poética narrativa, cuya derogación autobiográfica, imposibilitaría esas equivalencias identificativas entre autor real, personaje y director real. En la mayoría de los casos, como advierte Mauricio Tossi (2017, 71), tales exploraciones muestran en su carácter irrealizable una difícil gestión de antiteatralidad en lo teatral (Cabo 2014, 41).

En ese rastreo, son singulares las ocasiones en que la dramaturga —estaríamos pensando, por supuesto, en las propuestas de Angélica Liddell— «entra en escena» para convertirse en intérprete y personaje ficcional de su propio texto dramático, plagado de experiencias, recuerdos, deseos, imaginaciones y estados emocionales que escalan parcial o totalmente en los escarpados territorios de la autorreferencia. Sin embargo, creemos, como Casas (2018, 76), que la dramaturgia autoficcional ha recurrido con distintas graduaciones e intensidades a muchas de las búsquedas de significación narrativa (como el uso auto nominativo, datos, hechos y contenidos con apariencia de referencialidad autobiográfica, metalepsis, autoparodia, etc.) en las equivalencias entre la dra-

2. Según Katherine Loureiro, «los planteamientos inclusivos y procesuales del teatro posdramático» autoficcional exhiben «una invitación ya no tanto a la participación, sino más bien a la reflexión autoconsciente» (Loureiro 2019, 66).

maturga y su personaje (cuerpo, voz, texto, rasgos suprasegmentales, quinésica, proxémica...), del mismo modo que acude a las representaciones ficcionales de los distintos yoes de la escena bajo la gestación de la mascarada, la fuerza proyectiva, el sustrato personal transformado en ficción, etc., sin que ello suponga, por ejemplo, una *performance* autobiográfica.³

El desmontaje de la gravedad dramática que entrañan los juegos autoficcionales en general, tanto en el teatro del verbo como en sus sucedáneos híbridos, procura sentidos lúdicos, paródicos –y si se quiere carnalescos y posmodernos– que gravitan y en muchos casos aterrizan o cobran formas imprevistas en la potente dramaturgia de Diana de Paco.⁴ Estos juegos se forjarían, como decíamos, en la problemática relación autorial: dramaturga/obra, dramaturga/personajes y sus distintas voces, pero también en la persona/dramaturga, dramaturga/espectadores. De ahí que, sin que la escritora acepte plenamente su inserción en el teatro autoficcional, la poética escénica de Diana de Paco interpela al unísono a todas esas entidades atadas a las versiones identitarias de su autoría. Con ello, la dramaturga no se regodea en un gesto de auto-complacencia, ni de narcisismo autorial, como tantas veces se ha acusado a la autoficción en su relación con la autobiografía (Alberca 2012, 147-48). Su dramaturgia supone, en un amplio sentido, como decíamos, la constatación ficcional de la aparición y desaparición de la autora y la impregnación también ficcional de las voces de su teatro alimentadas con su propia voz, al amparo de sus preocupaciones vitales y de sus reflexiones artísticas. Aquí parece importante destacar, tal como esboza Juan Carlos Pueo Domínguez (2023, 157-59), la función distanciadora, metadiscursiva y semiperformativa del teatro breve de

3. Es discutible, desde esta perspectiva, desarrollar razones para una autobiografía teatral «corpórea», tal como estudia Patricia Ubeda (2019, 543-48) en el caso de Liddell, cuando en realidad toda producción dramática particularmente somete la experiencia personal dolorosa y subordina el recuerdo «íntimo», cargado plenamente de autorreferencias e identificaciones, al estatuto de la ficción.

4. Frente a otras respetables lecturas de su teatro, sugerimos una visión-marco distinta desde la autoficción, pues si bien es cierto que su teatro ha sido analizado desde el horizonte de la pervivencia del mito, la reformulación contemporánea de las pasiones humanas aristotélicas, vivificadas y organizadas en la idea de un acercamiento temporal a los miedos, ansias y emociones violentas de dominación y crimen del hombre contemporáneo, en una suerte de acertadas y malditas repeticiones, o han sido tratadas, tan solo por poner un brevísimo ejemplo, desde las experiencias concomitantes del absurdo, la parodia y el humor trágico en una especie de renovación del panorama teatral español, tal como expone lúcidamente M. Á. Rodríguez (2022, 101-02) o desde contenidos y motivos que plantean una reflexión sobre las relaciones humanas, las obsesiones o la incomunicación, la violencia contra las mujeres o las concepciones del amor y los afectos genuinos; creo que este tratamiento que proponemos no cuestiona tales formulaciones e interpretaciones de su teatro.

Diana de Paco, cuyo rasgo sobresaliente, entre otros muchos, es el de favorecer la desconstrucción e impugnación irónica de la propia dramaticidad y del «efecto de extrañamiento respecto a la ilusión mimética» (Pueo 2023, 171).

De este modo, el conflicto entre las posibles correspondencias, indirectas, parciales e inventadas de la dramaturgia Diana de Paco con los yoes de la ficción dramática subyacen en la representación simbólica. La literalidad del duelo (del dolor o del sufrimiento) da un giro y promociona su traducción en dramas solemnes u humorísticos y satíricos, por lo que la angustia, dispersa entre las metáforas y mascaradas, delimita el espacio reservado del discurso mítico y de los mitos personales de la autora; resguarda y encapsula el malestar individual que, en la emergencia dramática, se vuelve múltiple y se exhibe ya como padecimiento colectivo. También sus miedos y obsesiones o las experiencias inverosímiles disparan interpretaciones elevadas o abyectas, cuya proyección irónica en el desprecio del yo personal se transforma, se expresa o se hiperboliza, convirtiéndose en *cosa* dramática. No consiste en una *simple* mascarada ficcional que recoge el duelo y lo hace retornar a la escritura (Kristeva 1997, 25), desde el humor y las vísceras, a la escritura del humor sardónico, por ejemplo. Consiste más bien en ese juego autoficcional que, como en el caso de *En blanco* (2016) o de *Síndrome de Cenicienta* (2017), revuelve o retuerce en el drama la fórmula simbólica que tramita un desplazamiento en la representación psíquica –verídica o no, ficcional o no– que aguardaría una reconciliación con el yo (Kristeva 1997, 24).

Esta visión terapéutica es consustancial con los procesos de liberación psíquica que se describen en el decálogo final de *Autoficción: una ingeniería del yo* de Sergio Blanco (2018, 53-101) y que resulta compatible con la creación dramatúrgica de nuestra autora. Las entidades autoficticias de Paco Serrano pueden alinearse en el primer rango de ese decálogo por medio de la conversión, metamorfosis o «travestismo» del yo/autora real en yo/personaje, como veremos en la pieza *Síndrome de Cenicienta*, por obra de la «perturbación y alteración» de lo real, de lo verdadero o de la experiencia vivida (Blanco 2018, 58). Tal conversión implicaría, como segunda tentativa, la traición o infidelidad al yo ejemplar o modélico, y justamente las adulteraciones en el drama de Diana re-crearían una entidad problemática con amplias similitudes con la creadora, pero apartada de una idea real de unidad personal y autorial. La evocación de la memoria experiencial y no experiencial, como tercer elemento, otorga a la autora, en el caso de *Obsession Street* (2008), el repaso, la revitalización e incluso la interpretación del falso recuerdo o del recuerdo ajeno. Es una

manera, señala Blanco, de «rellenar espacios vacíos» para colmarlos con «invenciones, condensaciones y desplazamientos» (2018, 70). La confesión como cuarto mecanismo autoficcional implicaría la exposición pública o el des-ocultamiento de aquello que permanecía impronunciable: lo indecible, acallado por una restricción moral, al resultar ominoso, vergonzoso, impúdico, humillante o indebido (2018, 75) se transforma en las voces del teatro de Diana en objeto de delectación humorística exacerbada, como en *Esposa y Viceversa*. Esta misma pieza serviría de ejemplo a la quinta tentativa autoficcional, cuyo rasgo preponderante basado en la multiplicación del yo no solo favorece la duplicación de las entidades autoficcionales, sino que también le otorga una especie de recurrencia dispersa de ese yo entre voces y personajes del drama. La suspensión de una idea de temporalidad, como sexto elemento de este decálogo, mediante la intercalación y manipulación discursivas, aguarda también en su teatro una forma de transformación del pasado o una detención del presente o del pasado que no pasa. Las idas y venidas que renombran y reinterpretan ese pasado, en una fijeza y en una repetición, llevan a pensar que el proceso autoficcional se propone como búsqueda infructuosa del tiempo perdido: la disposición temporal de *Eva a las seis* (2020a) persiste en la omisión, la preterición, en la confusión y desorden espaciotemporal.

Los cuatro últimos elementos del decálogo enfatizan ese carácter psicoanalítico/ficcional que adelantábamos al principio de esta parte. Por un lado, la elevación y glorificación de los personajes de Diana de Paco y por otro, su degradación en un proceso de denigración mordaz. Estos dos procesos conducirían dramáticamente a la expiación o a un sacrificio purificador del cuerpo del personaje: la *Cassandra* (2015) de nuestra autora se ofrece religiosamente a la *polis*, al público, y su cuerpo somatiza la culpa moral, que ha de ser purgada en un acto de generosidad y de autoliquidación extrema. También con ello encauzaría la sanación, posibilitada con la dicción autoficcionalizada: el trauma convertido en trama de una salvación, rescate, resguardo o providencia apacible por obra de la nominación dramática.

LA DE LA FOTO SOY YO

Con esta expresión manifiestamente afirmativa, «la de la foto soy yo», se cierra el monólogo *Síndrome de Cenicienta* (2017). Ese final corona de manera irónica y tremendamente autoburlesca todo el ejercicio de representación de un yo monologado, es decir, el de la propia escritora (su imitación en la drama-

turga: «la del libro»), quien acude desde Murcia a Madrid para presentar uno de sus tantos libros de teatro. Se trata evidentemente de una entidad de ficción que se constituye a partir de palpables datos autorreferenciales, en cuyo inicio va perfilando uno de los planteamientos ficcionales que sostiene el monólogo: la contumaz ausencia de reconocimiento o, mejor, la ignorancia y el desconocimiento de su *persona* y de su obra, y obviamente de su entidad como dramaturga, por parte del público en general o de unos potenciales lectores en particular. El monólogo discurrirá «En una estación de tren. Desierta», cuando la autora ha perdido ya, como se describe en el marco contextual, su encanto de autora/princesa y la sitúa en una visión estrafalaria y grotesca de la escritora/cenicienta: «Una mujer, unos cuarenta. Despeinada, sudorosa. Con un solo zapato. Mira hacia los lados. Se queda quieta» (2017, 1; inédito). Ese inicio, que en realidad es el final del drama, pasa, como advertíamos, por la queja burlesca ante esa falta de asociación entre el libro y la foto de su autora, entre el rostro *real* de la dramaturga y la foto gestada para la contratapa del libro. La imagen, credibilidad, apariencia y, por ende, presentación en el mundo de la supuesta autoridad de la autora pugnan de manera humorística por imponerse inútilmente a los tópicos que rodean, en principio, al estatuto de los creadores, artistas, escritores con respecto a su imagen y reconocimiento:

Es que no es justo. A nosotros, los escritores, nos ponen unas portadas espantosas, con unos diseños que no tienen nada que ver con el contenido del libro, en lugar de poner una buena foto, ahí, grande y hermosa de nuestra cara. Bueno, que este no es el caso de mi libro de hoy, que tiene una portada muy bonita pero, claro, la gente no te reconoce. [...] La idea que se me ocurrió es que podrían incluir un DVD dentro del libro, con los mejores momentos de la vida del escritor, como las presentaciones de las bodas, como un documental con una música bonita: al nacer, cuando hizo la Comunión, su primera bicicleta, amores de adolescencia... ¡Así la gente se hace más a la cosa y le coge más cariño y ya la historia la ve de otro modo y reconoce al autor, fijo! (Paco Serrano 2017, 1; inédito)

Como era de prever, la forma en la que se presenta la autora en la escena pública es una de las insistencias, como de las que se desprende la dictadura del esfuerzo físico o de las estrategias y artificios de «transformación», todos ajustados a un canon de belleza y a unos modelos tópicos, a veces contrapuestos, de aparición mediática de los intelectuales. Una presión especialmente intensa sobre las mujeres creadoras que se hace evidente en esta pieza, pues su protago-

nista invierte gran parte de su voluntad física y emocional en aparentar primeramente ser y estar guapa (de ahí las ampollas faciales, el maquillaje, el iluminador de ojos, el peinado, las cremas autobronceadoras, la loción anti sudoración, la faja, el sujetador *wonderbra*, el vestido fucsia, el *lexatin*...) y, en segundo término, pero no menos importante, en insistir en que ella puede llegar a ser o a mostrarse como intelectual sin dejar de parecer estupenda y exhibiendo además tablas como buena y divertida comunicadora: «Se puede ser mona, intelectual y hablar sin leer papeles, poniéndose unas gafas mugrientas. Yo las tengo, pero no me las he puesto. Hoy no, que llevaba el *iluminador* para los ojos y se tenía que notar» (Paco Serrano 2017, 3). Toda esa inversión y «percepción mágica» de sí misma cae en picado de manera caricaturesca y, ya en el taxi camino a la estación, la dramaturga comprueba en su grotesco desengaño que «el efecto del hada madrina» ha desaparecido: la piel del rostro cae hasta el mentón y sus fisuras y surcos se subrayan, vuelven a aparecer las ojeras azules y colgantes «como bolsas de IKEA», se le corre el rímel, se desbarata el maquillaje, desaparece el iluminador, luego la melena se queda en cuatro pelos, se le desborda la tripa y caen los pechos hasta el vientre y ya, hacia el final, se percata del torpe uso de medias transparentes, que ponen al descubierto una profusión de varices, y de la rotura y pérdida de una de las sandalias que la identifican como una cenicienta, pero sin el final feliz esperado. La risotada cruel sobre sí misma, en su despertar de dramaturga a cenicienta despeluchada, lleva al extremo la parodia con lo peor de la autocritica de la que, en un ataque inmisericorde, solo se salva el proceso creador y la creación: el libro, la obra de teatro recién presentada. Podríamos suponer, de hecho, que el acontecimiento ficcionalizado se vincula con la presentación de su pieza teatral *Obsesion Street* (2008) donde, como veremos más adelante, hay un trasunto de la propia dramaturga que, en este caso particular de monólogo, establece un juego de espejos con la actriz protagonista de la obra. Se tensiona al máximo ese conflicto del buen aparecer de la intérprete o actriz y del mal desaparecer o del pasar inadvertido de la dramaturga: «y luego han representado un trocito de mi obra y la actriz que, claro, todo el mundo la reconocía y sabía quién era de cara, porque es actriz, no escritora o, peor aún, dramaturga» (Paco Serrano 2017, 3; inédito). Bajo ese juego autoficcional, la denostada figura, autoridad o reconocimiento de la dramaturga impactan de manera irónica en el proceso creativo que, en principio, sometido a una mixtura de autorreferencias, queda desmitificado de manera hilarante. Por esos medios, la locura y el desbarre de la dramaturga ficcional se proyecta de manera exagerada en la entidad autorial:

A la gente le ha hecho mucha gracia y todo el mundo pensaba que estaba preparado, que era un monólogo cómico, como los de mis obras de teatro, es que escribo teatro [...] y me sale fenomenal. Eso he sentido esta mañana. Como tengo un poco de lío mental, pero poco, pues lo exagero y lo transmito en las obras y a la gente le encanta. Todos se identifican, porque aunque parezca que todo el mundo es lúcido, menos uno mismo, pues no es así, es que todos estamos muy mal de la cabeza y eso es lo que en mis obras de teatro se ve, que no estamos solos, que todos estamos igual de pirados. (Paco Serrano 2017, 3; inédito)

El conflicto entre un reconocimiento autorial positivo y la «exhibición impúdica de los fracasos», como diría Ana Casas (2017, 43), acarrea en este caso otro combate por reacomodar, en los linderos de la representación autorial, una percepción juguetona, lúdica o traviesa de su propia imagen, de la recepción de su obra dramática. Pero ello en el fondo responde a una honda revelación de ciertas camisas de fuerza culturales y políticas ideadas para la dramaturgia hecha por mujeres y a una resistencia que, en tanto autoburlesca, discurre hacia la denuncia de una marginación y ausencia, como bien explica Anxo Abuín en su panorama urgente del teatro español contemporáneo:

Este teatro (y hablo ahora de escritura tanto dramática como escénica) también puede aprovecharse de las ventajas de su naturaleza semi-ficcional (por ejemplo, el compromiso con uno mismo, pero también la libertad para incorporar cualquier temática a una línea biográfica o testimonial), para rebelarse contra los valores y prácticas de la cultura dominante, haciendo visible lo que se niega o marginaliza. El teatro se convierte en acto y lugar de resistencia, de intervención (no exenta de un punto de revelación y reinención) en el mundo, un acto utópico, en cierto modo, por lo que tiene de imaginación de lo que podría o debería ser, y no es. (Abuín 2015, 2)

Esta naturaleza semificcional de revelación y denuncia en la que se compromete el yo del drama nos lleva al particular planteamiento de Sergio Blanco (2018), quien lo considera una estrategia de transformación hiperbólica o de adulteración de la experiencia real de esos yoes, en un intento fundamental por comprenderse con la exposición no-literal de la vida personal del autor real, y como una manera de que los creadores se encuentren a sí mismos, encontrando al otro (Blanco 2018, 55). Esto lo expresará la dramaturgia del monólogo en su propio desquicie, delirio o «lío mental», pues en un ejercicio de proyección

en el que «Todos se identifican [...] todos estamos muy mal de la cabeza [...] que no estamos solos [...] todos estamos igual de pirados» (Paco Serrano 2017), vuelve general y expandible la interpretación de lo real por parte de la autora.

Esa identificación de la autora real con la dramaturga ficcional, proyectada o disuelta a su vez en colectivo, en otro, quien se vale de la estrategia mimética no solo en la representación de su malestar, sino en una identificación e interpretación del cuerpo y del rostro propios, en forma de autorretrato paródico –acuñábamos–, no es en ningún caso un ejercicio autobiográfico; resulta más bien un ejercicio puramente artístico, de estilo, la tentación de cuya lectura desde lo verídico y la verificación y desde el juego autoficcional quedaría descartada. Conociendo las trampas que acomete, incluso en la propia autobiografía, ese yo ejemplar que supuestamente «remeda, reescribe, reordena», la fotografía con la que se identifica la dramaturga-cenicienta, en la ironía «la de la fotografía soy yo», propugna una relación de parecido, de representación que se asemeja, enuncia similitudes, pero que, en cualquier caso, no es ni el sujeto ni constituye *per se* una imagen del recuerdo. De allí que incluso la propia fotografía real no asegura la no-ficción con la que en muchos casos nos ha hecho creer confusamente, pues, como intuye Estrella de Diego, «la fotografía nos presenta una mascarada mediante nociones sucesivas de individualidad y de identidad». Una mascarada por la cual, tanto en la fotografía como en el caso particular de esta autoficción, «no soy yo, cuando decimos soy yo» (2012, 65 y 67).

CASARSE CONSIGO MISMA

Explica Sergio Blanco (2018, 56): «Escribo sobre mí, proyectándome en situaciones imaginarias como una forma de descifrar el mundo». En el caso de Diana de Paco, la exploración de situaciones que se entranan en la realidad o en el mito o en la experiencia propia son un succulento material de autoficcionalización, en una especie de estrategia de creación que parte de una pregunta condicional, formulada como *¿qué pasaría si en vez de esto se produce esto otro?* Las respuestas pueden ser conocidas, pueden pertenecer a la tradición e incluso pueden estar asumidas por el colectivo. Da igual. El proceso de metamorfosis, intervención, adulteración y, sobre todo, de asunción de posibles respuestas en un yo re-creado, hibridado con elementos autorreferenciales, ha gestado por esa vía –creemos– muchas de las piezas autofccionales de Diana M. de Paco. De hecho, de manera específica, ella misma reconoce el impacto que las noti-

cias sobre los casamientos de mujeres consigo mismas, muchas de ellas realizadas de forma multitudinaria en Japón, han suscitado en la creación de su pieza también monologada *Esposa y Viceversa* (2018).⁵ El advenimiento de este texto teatral es claramente anterior a la película española *La boda de Rosa* (2020), con la que pudiéramos dirimir algunas coincidencias temáticas y, en cierta forma, humorísticas. Sin embargo, el filme aborda una especie de salvación y hasta autoafirmación de la soledad de las mujeres; mujeres solas que deben optar ante todo por quererse a sí mismas en un acto supremo de *autogamia* o *soligamia*, como se suele llamar a estas tendencias que vulgarizan hasta lo risible una especie de encuentro místico de yo con el Yo ideal. Frente a ello, el monólogo de Diana de Paco se conforma más bien con los trazos y líneas muy finos de la ironía, la burla, la parodia, en aras de una risa ácida tremendamente particular, donde destaca sobre todo el juego autoficcional en que la dramaturga cuestiona esa idealidad del encuentro matrimonial de yo con yo.

De este modo, volviendo a Sergio Blanco, Diana de Paco se proyecta en esa situación imaginaria construida a partir de su personaje: una mujer de mediana edad, soltera, intelectual, económicamente autónoma, que decide libremente vivir en su piso sola, acompañada de sus gatos, Roberto y Carlota –testigos de las nupcias–, con los que sobrelleva la soledad y el apartamiento aparentemente autoimpuestos. Esos elementos están coloreados con un juego de coincidencias y autorreferencias vitales que cobran otra dimensión por obra de lo que Linda Hutcheon (2014, 379) concibe en su poética posmoderna, donde se desarrolla un trastrocamiento en la concepción de los marcos y discursos legales e históricos (por ejemplo, las creencias instauradas en la noción de matrimonio) y, desde una perspectiva de estilo y de indagación de los límites (arte/vida, ficción/no ficción), se desencadenan la parodia y la ironía, mediante la metaficción, la burla, la reimaginación de lo absurdo, en una concepción humorística amplia de sujetos en desequilibrio, al borde de la obsesión y siempre en una línea débil entre el descalabro físico y el extravío psicológico o moral.

La situación perturbadora en la alteridad del doble, expuesta en la disgregación de un yo ejemplar, único, fijo y constante, se percibe claramente no solo en la decisión del matrimonio entre yo y yo, entre «Esposa» y «Viceversa», sino también en la demanda de divorcio con la que se inicia el monólogo.

5. No podríamos señalar con exactitud cuál o cuáles fueron exactamente las noticias leídas por la autora por esos años (2017-2018) para generar su texto. En cualquier caso, citamos a modo ilustrativo una de las tantas informaciones que se publicaron por esa época: https://elpais.com/internacional/2017/09/28/mundo_global/1506591093_364632.html.

La solicitud cómica de esos trámites legales, ante el «inútil» del abogado, conferirá la pista irónica sobre el desequilibrio mental de la demandante y, por, encima de todo, la evidencia de que la ejecución de ese matrimonio –otra ironía contumaz– fue sencillamente una solución fallida ante los graves problemas de convivencia entre *yo* y *yo*, de la autora consigo misma. De este modo, el tormento viene desde antes del matrimonio, solo que la celebración de este no hace más que enfatizar en la ardua convivencia todas las diferencias posibles.

La realización de este rocambolesco matrimonio, cuyos padres escandalizados no aprueban ni del que pueden evitar o paliar sus efectos, es «explicado» de entrada como un síntoma más de la locura de su hija que, en un intento vergonzante de transformar su fiesta por sus 45 cumpleaños, simplemente es obra de su particular y grotesco sentido del humor: es producto de la vena dramática y teatral de su hija. La(s) contrayente(s) tiene(n) a la abuela como figura aliada, quien, venida de ese territorio del recuerdo experiencial de la infancia pero también desde la muerte, es la única que puede entender las *cosas* de su nieta: «Y mi abuela daba palmas de alegría al verme hacer lo que me daba la gana, aunque fuera un disparate» (Paco Serrano 2018, 151). El enlace prosigue a pesar de todo: «Nena, nos quieren medicar, mira con qué cara nos mira todo el mundo, tú, ni caso, disfruta de tu día» (151). Pero más que el relato sobre el casamiento consigo misma, el monólogo es una exploración de las causas de la separación de los yoes que, como decíamos más arriba, obedece a un afianzamiento de las diferencias instaladas en ese mundo loco y delirante de la escisión del yo en la que queda impugnada tal unión matrimonial. Citamos *in extenso*:

Todo ha ido a peor desde entonces. Antes de casarme yo no me aguantaba pero, a partir del matrimonio, he ido tomando profunda conciencia de mis rarezas, del desprecio con el que me trato y del odio y del miedo que me atormenta. Desde que me casé parece que todo me molesta más todavía. ¡Qué pesadilla! Hace unos días, por ejemplo, abrí la nevera y... ¡Dioses del Olimpo! ¿Esto qué es? Había más de 20 botes de refresco abiertos, a la mitad... Pero oye, ¿has visto esto? Me digo que no me había dado cuenta, que era normal, que siempre me los dejaba así pero ahora, ahora estaba casada y... que no pasaba nada... Me enfadé tanto... [...] Un abrazo, ven, vamos a arreglarlo. Comenzó la brecha. Estuve atenta todos esos días a sus movimientos, mis movimientos. [...] Me miro las manos. Qué uñas llevas, hija. Parece mentira que con tu edad y condición, no seas capaz de arreglarte las uñas y pintártelas bien, al menos

cuando vayas a dar alguna conferencia o algún acto, que parece que vienes de cavar la tierra con los dedos. [...] Y esos pelos... Estás gorda... ¡Déjame! ¡Y tú a mí! [...] ¿Qué haces ahora? ¿Estás buscando la camiseta que te vas a poner entre un montón de ropa sucia? No pasa nada, no pasa nada. ¡Sí pasa! ¡No pasa! Siempre diciendo tonterías y metiendo la pata y luego te arrepientes. (Paco Serrano 2018, 153)

La celebración de las bodas consigo misma supera, como suponemos, una idea deslavazada de la autarquía sexual y de la autonomía personal: «disfruta que esta es tu noche. Un abrazo y un beso de amor para mis adentros. Me dio un no sé qué, un subidón, me excité mucho pensando que me estaba casando» (2018, 151). La hostilidad entre Esposa y Viceversa, las dos facetas del yo, deviene en caos, en autodescubrimiento no productivo, en un énfasis de las miserias cotidianas mediante la asunción del desmoronamiento personal y en un largo listado de diatribas, de autorreproches, autoquejas, autosátiras que van poblando un panorama insoportable de desprecios y odios que hace imposible la convivencia y justifica de plano, claro, el divorcio de sí misma:

No me soporto, el matrimonio no ha servido para nada. Todo va a peor y encima he quedado como una desquiciada con todo el mundo. ¿Va a ser posible que te acabes uno de los veinte botes que tienes en la nevera antes de abrir el otro? ¡Dobla la ropa! ¡Déjate el vino! ¡Gorda! ¡Qué angustia de persona! ¿Podré tener yo los botes abiertos que me dé la gana? ¿Podré yo beber lo que quiera y ponerme la camiseta sucia del montón? (Paco Serrano 2018, 153)

El tema del doble, decíamos, del desdoblamiento o incluso del aspecto gemelar circula como un juego de mascaradas y como la expresión de una incertidumbre sobre la solidez de la identidad del personaje. La representación humorística de la soledad de las mujeres, de los signos o emblemas de la incommunicación, de la falta de afecto o de la ineficacia en el cuidado de sí y de los otros manifestada en forma de autorreprimenda es siempre perturbadora en este monólogo. En esa teoría de la duplicidad que subyace en el relato, *misma* y *otra* se muestran ante el espejo para insistir dramáticamente en el cúmulo de obsesiones y de rituales calmantes que se encuentran inscritos de manera indistinta en gran parte de la dramaturgia de Diana de Paco. No tenemos más que recordar, por ejemplo, el trastorno obsesivo compulsivo de ELLA, el personaje principal de *Obsession Street*, al que podríamos atribuir cabalmente un TOC de la responsabilidad, frente a su contraparte, el personaje ÉL, también

obsesivo-delirante empeñado en la idea fija de la reencarnación en ternera mediante una dieta exclusiva de carne vacuna.

Así, pues, tanto los yoes de *Esposa y Viceversa* como el personaje de Ella en *Obsession Street* insertan sus dinámicas en un vaivén progresivo que parte de la ansiedad, va hacia la culpa y vuelve con el arrepentimiento de manera constante y reiterada. De allí también nace uno de los reproches en la autoinculpación que hemos citado en *Esposa y Viceversa*: «Siempre diciendo tonterías y metiendo la pata y luego te arrepientes» (Paco Serrano 2018, 153). La mayoría de las creencias del personaje reproducen acciones absurdas en su obsesión de hacer daño a los demás sin querer o la ansiedad que le origina el hecho de no ayudar a desconocidos en situaciones donde Ella ni siquiera ha estado presente. El despropósito de este sentido maniaco de superioridad y la gestión autoinculpatoria como juego dramático también se engrana con su incapacidad y frustración para cuidar de sí y de los que la rodean. Ello puede notarse en el desorden generalizado de una de las esposas que le impide sobrellevar la cotidianidad (la camiseta entre la ropa sucia, los botes de refrescos a medio consumir, el abuso del vino, los audiolibros de autoayuda que espantan el sueño de la pareja... «Toda la noche con esa mierda de audios de autoayuda» [154]), acometer el arreglo personal de la otra en una visión descarnada sobre sí misma (las uñas mordidas o desarregladas, los pelos horribles, la supuesta gordura que la incapacita para impartir conferencias) o incluso cuidar de una simple planta, que la expone a todas las inseguridades, incertidumbres y amenazas del mundo. Con tales mimbres, la imprecación y las invectivas entre las esposas —«¿Y las plantas? ¿Qué pasa con las plantas? ¿Qué se te mueren! Ya, es cierto, se mueren y me hacen sentir muy mal, soy incapaz de cuidar ni de una planta» (Paco Serrano 2018, 153)— coinciden, insistimos, con la idea angustiante de no poder cuidar a un ser vivo que, en el fondo, es la angustia e inseguridad obsesivas de no saber o no poder cuidar de sí misma y de los seres que la rodean. El monólogo final de la escena VII de *Obsession Street* también da buena cuenta de esta obcecación:

Y se me está muriendo sin remedio, por más cuidados, mimos y riegos que le doy, se me va, ¡se me va! y esto me produce una tensión... Es que estoy mucho peor de los nervios, me levanto y voy corriendo a verla y si tiene mal color, se me coge una cosa en el estómago, y después no dejo de plantearme si la estaré ahogando, o matando de sed, si le tendría que buscar un sitio más grande, o tal vez cortarla un poco, si necesitará estar sola o sería mejor para que creciera verde y feliz que estuviera con otras como ella. (Paco Serrano 2008, 104)

Finalmente, debemos subrayar en estos monólogos que, si en principio resultan estrafalarios, revelan humorísticamente una exposición exagerada del yo, cuya naturaleza en el juego autoficcional se resiste ante el desmantelamiento de su condición prescrita de mujer soltera, amante de los gatos, desordenada y gustosa del vino y ante una red de tópicos que circulan en un escenario intersubjetivo, donde se coteja la incomunicación con el otro e incluso la imposibilidad de constituir afectos sobrevenidos, consolidados más allá de este yo delirante, dividido y loco de las esposas que se casan consigo mismas.

La compleja visión del yo ficcional de las parejas en el mundo de nuestra dramaturgia también cobra una dimensión humorística en su demoledor y caricaturesco *Carivirus* (2020b; inédito). En el contexto del confinamiento por la pandemia de Covid 19, la autora rastrea desde la autoficción –pasando del YO al ELLA– el drama de la convivencia que, al igual que en las *esposas*, rastrea desoladores descubrimientos: en el caso su novio, *cari*, convertido ahora en un ser siniestro que engorda por momentos y solo puede vincularse al mundo desde una extensión de su cuerpo: su teléfono móvil y su adicción a las redes sociales. Esa experiencia real convertida en objeto de ficción configura algunos de los elementos autorreferenciales de su autora: el lugar del confinamiento, el espacio del ático, las plantas, sus orquídeas, y «el junco que siempre sigue en pie», «la nueva normalidad»:

YO Ayer fui a pasear, porque ya nos dejan, y vi el junco que se dobla pero siempre sigue en pie. Sinceramente, creo que está muy perjudicado. Le hice una foto. Pienso que yo estoy como el junco, pero no voy a seguir en pie. Ese señor dice que quiere ser político. ¿Tú, cari?

ÉL Sí, cari.

ELLA Ahora lo entiendo, todos los políticos de la nueva normalidad se han comido un político de verdad que nunca conocimos. Como ese señor a mi novio. Miro las orquídeas y detrás al señor que se ha comido a mi novio. Oiga, ¿se ha comido a mi novio?

ÉL Sí, cari.

ELLA En el último *twitt* [*sic*] que puso tiene miles de *likes*. Está contento. No sé si es mi novio o el señor el que está contento. Señor, ¿le puede preguntar a mi novio si está contento?

ÉL Sí, cari.

ELLA Miro las orquídeas. Definitivamente el junco se va a quebrar.

Las figuraciones de la soledad y del apartamiento se suceden a las de la compañía y sus truncados proyectos de maridaje con diversos resultados. Con esos motivos, se produce un especial tratamiento del tiempo, tanto si refiere a esa compañía forzada por el confinamiento en una escenificación de un presente reiterado y detenido, en una mismidad que no avanza, como si se dispone por el encierro en un búnker por una obsesión delirante ante el supuesto fin del mundo, como en el caso del personaje Alfredo de *Ecos de ceniza* (1998). Da la impresión de que Alfredo escribe en su Olivetti lo que se representa, al tiempo que la aparición de las voces y fantasmas (como sucede en *Eva a las seis* y otras obras de nuestra autora) viene a confirmar o desmentir el meollo de sus fijaciones y traumas: «sabías, porque yo te lo había contado, que Alfredo sufría fuertes alucinaciones, que perdía la cabeza, cambiaba las caras, inventaba recuerdos... ¿lo sabías o no?» (Paco Serrano 1999, 28). Ese letargo temporal, ese limbo propuesto en *Carivirus* con respecto a *Eco de cenizas*, gradúa con intensidad el rompimiento radical del vínculo social y la controversia en torno a las ataduras afectivas y la cancelación de la vida en pareja. Mientras Alfredo exhibe unas demoledoras rutinas, que justificarían su encierro, aunque rectificadas o negadas por esas presencias fantasmales; las escaladas verbales de YO/ELLA en *Carivirus*, pero también entre la Esposa y Viceversa, se rumian desde las tribulaciones de una convivencia infructuosa y son proferidas ante un novio o pareja presente/ausente, que es lo mismo decir ante un otro imposible, un fantasma, una escisión.

EL DRAMA DE ESCRIBIR DRAMAS

En la breve pieza teatral *En blanco* (publicada en la antología *La paradoja del dramaturgo*) (2016), al modo de Pirandello, el personaje Autora —que nuevamente podríamos lógicamente asociar con la entidad de la escritora real Diana de Paco— se enfrenta a un doble conflicto: por un lado, al despojamiento, hurto o repentina desaparición de su imaginación, que le impide crear con urgencia una obra teatral que responda a las exigencias de una publicación; y, por otro lado, a una acentuación del fracaso de su autoría y la puesta en cuestión de su autoridad. Autora crea a Personaje con el interés provisional de una autoindagación sobre esos impedimentos en su creación, pero ello solo conduce al enfrentamiento dialógico con el objeto creado. La Autora ensaya sus tentativas de negociar con Personaje, difuminado, sin silueta, ni contenido (Paco Serrano 2016, 219), por medio de un proceso escritural constantemen-

te abocado a la destrucción. Sin embargo, Personaje va demandando, exigiendo en un tono cada vez más procaz, su naturaleza como un personaje de verdad, con un nombre de verdad, con acotaciones dignas, con una descripción, y con la impresión de un carácter convencional que lo extraiga de ese lugar primario, pretextual o de raigambre inconsciente o preconsciente, germinal. Por ello, en un momento determinado, Personaje dictamina: «Admítelo, yo soy tú» (221). A partir de ese instante, Autora termina de perder el control sobre Personaje, si alguna vez lo tuvo, quien además prosigue en su inusitada rebeldía ejerciendo un hostigamiento machacón, afeándole su patente falta de imaginación, su incapacidad para atender al canon de las denominaciones teatrales con nombres verdaderos (no con letras), su imposibilidad para hacer acotaciones y notas didascálicas según marca la preceptiva de los *grandes* dramaturgos, en las que medianamente se permita considerar su obra teatral como artística. Prolonga un ataque al proceso, a las propiedades y convenciones que la Autora ha ido renovando a lo largo de su carrera. La violencia de Personaje avanza hasta erigirse incluso en portavoz de otros personajes dramáticos, en su mayoría femeninos, dentro de una galería que remite a la dramaturgia de la propia Diana de Paco. En ese intrincado juego meta e intertextual, que Pérez Jiménez (2017, 92-96) situaría como uno de los modelos ficcionales del Teatro Verbo inserto en la referencialidad metafictional, Personaje realiza un prontuario de todos los crímenes dramáticos cometidos por una Autora «modosita», ahora aparentemente angustiada por la imposibilidad de no escribir, que odia la vulgaridad y las palabrotas y quien, no obstante, esconde una cruel y perturbada dramaturga, regodeada en sus tendencias paranoides y obsesiones, en sus tendencias al desequilibrio y la autodestrucción. Todo ello queda definido a grandes rasgos en la siguiente cita:

PERSONAJE

[...] ¿Y las pobres mujeres de esa otra obra? Todas muertas por tu culpa. Las matas antes de que empiece la obra y las colocas en sus cámaras frigoríficas, eso no se hace, tía. ¿Tè gustaría que te pasara a ti?

AUTORA

Pero luego las dejo que hablen y cuenten sus historias [...].

PERSONAJE

¡Chorradas! Es cruel, tía.

AUTORA va a decir que no la llame tía pero finalmente se resigna, escribe la palabra. No hay remedio. Va a borrar la palabra pero no lo hace.

PERSONAJE

¡Las sacas muertas como a esas otras de la mitología griega! No te creas que están muy contentas contigo tampoco. Pero mira, esas sí tenían nombre, aunque para lo que les has servido... [...]

PERSONAJE

Que para que tú aplaques tus neuras, nosotros tenemos que estar ahogados en la desgracia.

AUTORA

También hago comedias...

PERSONAJE

Peor. Eso ya es totalmente denigrante. Encima de hacernos unos desgraciados, te ríes de nosotros y haces que la gente se cachondee todo el rato de nuestra amargura. [...] Más bien eres flojita con el humor. Una mierda, digo. (Paco Serrano 2016, 228-29)

Aquí se atisba, tal como distingue Vera Toro (2010), la confluencia de la autoficción, mediante el metadrama y la autorreflexividad (en las alusiones indirectas a la vida real y en las alusiones literarias propias) y de *la auto(r)ficción*, en la que Personaje, como entidad *suprayoica*, gobierna y critica con su parresia, el propio proceso creativo en la gestación del drama. De este modo, el juego autoficcional centrado poéticamente en la autoimpugnación, en el autocuestionamiento persona/autora, aboca a la parodia metafictional, en la que Diana de Paco expande, fusionándolos y transformándolos irónicamente, algunos de sus referentes contextuales, sociales, biobibliográficos (profesora universitaria de lenguas clásicas en una universidad de provincias, hija de estudiosos del drama, con una inscripción social/académica de su obra y en un papel cada vez más relevante como dramaturga) y otros de carácter más bien personal coligados a ese énfasis o intensificación casi mítica de su rareza personal. Se atisba, por tanto, ese extraño *continuum* persona/autora en el que, por medio de la insinuación, de la falsa constatación o de la risa sarcástica, se impone cáusticamente una idea de la perturbación autorial. De ahí que los trastornos compulsivos de sus personajes exhiban el contraste constante entre lucidez y extravío, enfermedad física y mental, soledad y relaciones afectivas no consolidadas. Ese tratamiento irónico, mordaz y paródico de autorrepresentación borronea humorísticamente el fuera y dentro del drama que se articula como un examen o una ponderación de la propia dramaturga que con su drama crea dramas y tam-

bién como una fuerza que potencia, desde lo disparatado y el absurdo de su propia obra dramática, un salvaje escrutinio en su condición de mujer y escritora y, por ende, una indagación del mundo que le rodea.

AUTOFICCIÓN DEL DAÑO FEMENINO

Uno de los hallazgos autoperparódicos sobre las mujeres asesinadas o muertas en la obra de Diana de Paco, a las que refería Personaje de *En blanco*, se puede traslucir precisamente por la risa distanciadora que origina el quebrantamiento poético de una lectura inesperada sobre las heroínas o criminales griegas, cuyos fines encajan en una reinterpretación contemporánea, siempre ritual y trágica, de las bajas y grandes pasiones pronunciadas en un amplio registro de voces y por la escenificación de esas mujeres sufrientes (Vásquez 2019, 287), esas víctimas culturales –principales protagonistas– sometidas, castigadas o en rebeldía contra el terrible peso de las convenciones patriarcales que perpetúa la violencia masculina.⁶ Esas mujeres «refrigeradas» de *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012) a las que alude Personaje en el segmento citado, también esas mujeres de la mitología «que la autora mata», se incluirían, entre otras obras, en *Polifonía* (2006) y en el largo monólogo *Cassandra* (2015). Creemos que, de algún modo, esa risa burlesca de Personaje en torno a la Autora, en ese inventario de mujeres muertas, supone una interpelación y un adelanto interpretativo irónico que la propia Diana de Paco intuye por parte de ciertos circuitos de recepción.⁷ Pensemos que Penélope, en *Polifonía*, aguarda en su estado mental (en una especie de cárcel simbólica acorde con el purgatorio de su espera) las voces de otras mujeres signadas por el crimen.⁸ Fedra, Clitemnestra y Medea se hacen presentes para derribar, en conflicto con sus oponentes masculinos, el monolito de la entrega, del amor lúbrico, o

6. Mario de la Torre (2022, 262) señala en este caso que «la autoficción proporciona a las dramaturgas una buena oportunidad para denunciar la violencia ejercida contra las mujeres, en cuanto la fisicidad de las intérpretes sobre la escena genera una autorreferencialidad que carga de persuasión a lo escenificado».

7. Comenta la autora en entrevista personal (inédita, en Murcia, junio de 2020, videoconferencias Zoom) cómo *Polifonía* generó en su estreno en el Teatro Romea en Murcia una polémica no escrita, pues asumieron con incomodidad una utilización ideológica del mito para soflamas feministas.

8. En este sentido, escribe Wilfried Floeck (2009, 12): «Las obras muestran ya varios rasgos significativos de la producción dramática de Diana de Paco: el protagonismo de heroínas femeninas, la representación de la mujer como transgresora de las leyes de su sociedad y como víctima y delincuente a la vez, la importancia significativa del tema de la culpa y la expiación y, finalmente, un marcado interés por los problemas de la sociedad y por la crítica de los abusos y defectos».

de la sumisión o la zafiedad vengativa de los hombres. Todas terminan descubriendo en ese espacio ficcional, en esa nebulosa o borde que difumina certeza y engaño, experiencia y recuerdo, que Penélope ya no quería ver ni recordar, y que hace mucho tiempo mató al iracundo Ulises. Esa relectura feminista del mito reivindica o redime a la verdadera víctima, subvirtiendo los tópicos femeninos y esas ideologías y símbolos sobre la abnegación marital que tanto han justificado la violencia y el atropello masculino. En el caso de *Cassandra*, el monólogo ritual desemboca en una desnudez performativa que también afecta de forma lacerante a las verdades impuestas y a ciertas gestiones masculinas del secreto y la verdad. Es el relato privado e íntimo de una heroína condenada a expresar ante sí y ante los espectadores, en su inminente (auto)aniquilación, la más inconvenientes de las verdades; seguramente esa que la acerca prodigiosamente al mismo espacio que condena a las mujeres en nuestra actualidad.

Precisamente, la versión de la puesta en escena del monólogo *Cassandra*, cuyo antecedente rastreamos en *Polifonía*, ambas del director Miguel Cegarra, subraya el teatro más ceremonioso y corporal de nuestra dramaturga. También es curioso cómo el impacto de esta obra reside, desde una libre interpretación por nuestra parte, en ver convertida a su dramaturga en *Cassandra*, pero también en actriz o intérprete *in absentia*, pues en la relación dramática entre texto e interpretación, la dirección escénica suscita un campo de realizaciones performativas que insiste, por medio de la actriz-sujeto-objeto de la representación, en la presencia y evanescencia de los sentimientos y experiencias metaforizados por la propia autora en ese monólogo. Esos logros (del texto dramático, la autora, el director y la actriz) imprimen –con diversos movimientos, acentos y con focalizaciones escénicas– una interpretación que va más allá de lo propuesto en el texto o que más bien lo sobrevuela e intensifica. La dirección rellena desde una visión de la danza, desde lo corporal, el ritual de autoinculpamiento que funcionaría como el haz trágico de otras impugnaciones de brillo humorístico.

Esta *Cassandra*, intérprete pero también funcionalmente espectadora y testigo ficcional, cuestionada en su verdad y en su apreciación, apartada del relato, enuncia su texto de forma admonitoria acometiendo una despedida radical. Se manifiesta la reconstrucción de una vida desde el exilio que se quedó desperdigada en acontecimientos inciertos de la narración y de la narrativa mítica, histórica, cultural. Estrella de Diego diría que habita aquí «un mirar muriéndose» (2011, 89) o el precio de pagar una culpa ajena. *Cassandra* represen-

ta, en una violencia a ratos contenida, la escena necrológica, ritual, funeraria de un daño, una visitación al suicidio del personaje que, de algún modo, conecta con la desaparición de la dramaturga. Casandra se ve y se narra a sí misma, pero por sobre todas las cosas, narra a las múltiples Casandras dañadas que se secuencian a lo largo de la urdida puesta en escena. Cuenta su historia desde una posición minoritaria, desde la exclusión, en los tembladerales del delirio o la locura que vierten la sospecha de una gran falsificación que ha obrado en su contra. La imposibilidad de contar y de representar al mismo tiempo se constituye como metáfora de la creación dramática.

En blanco, hemos de suponer, no gesta una rectificación o corrección sobre los contenidos serios relacionados con la violencia de género o la opresión que, por distintas vías, se ejerce sobre unas mujeres muertas que proclaman con su voz la denuncia de un drama criminal. Digamos, más bien, que esta burla, este juego de plasmación irónica en esa poética del autocuestionamiento se dirige directamente a determinados procedimientos dramáticos, a ciertas fijaciones obsesivas autoriales y a una idea, tal vez desenfocada y distanciada, de la persona, de la autora. Cuando Personaje censura a la dramaturga, «lo tuyo era matar a los personajes, que te encanta, tienes que tener un trauma, hija, algo va mal» (227), la refutación se instala como ataque a esa estética reiterada que pone en escena víctimas, cuerpos asesinados de mujeres y presencias femeninas de ultratumba. También en *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012), adelantábamos, el proceso metafictional llega a su colmo, pues el personaje María, alter ego de la relatora/autora, actúa como forense, pues ejecuta la disección corporal/verbal/escénica al resto de mujeres víctimas, quienes desde sus cámaras frigoríficas, proyectan sus cruentas historias de abuso y de violencia masculina; y ya hacia el final de la obra –he aquí el asunto álgido– María se desdobra para realizar su propia autopsia. De este modo, sujeto y objeto dramáticos convergen también como una metáfora de la creación autoficcional que remite, creemos entender, a los modos de acercamiento de disección del propio cuerpo y de la propia trayectoria vital de la dramaturga, para intentar revelar/desvelar y volver a velarse, callarse y desaparecer entre las voces de su producción ficcional.

En la concurrencia de esas mujeres muertas, que tanto critica el rebelde personaje de *En blanco*, en esa re-vuelta del cuerpo muerto de la mujer, se garantiza la promesa de descanso ante el delirio frenético de la vida que ya pasó o ante el dolor representado en el itinerario de la vida dramatizada. La disección de la mujer, su alivio y la posibilidad de estar sola en la ensoñación del si-

lencio, en la mudez de todas las cosas que la oprimen hasta el martirio, insinúa un regreso a la protección, a la cueva materna, a la seguridad de los padres. En esta supuesta coincidencia entre autora y protagonista, la producción dramaturgica escudriña en la fuerza dialógica de sus voces y examina en sí misma, a través del juego autoficcional, las respuestas que ofrece el oficio creador dramaturgico: sacar de sí el no-discurso, el vacío de la página «en blanco», el silencio, hasta lograr interconectarlo con el otro, en la exterioridad del lenguaje y por medio de las experiencias y recuerdos originados en la matriz más primigenia de la *inventio* poética. Asimismo, en *Eva a la seis* (2020), esa aparente ensoñación, de sonidos acuáticos y de Voces/Personajes que desbaratan la autoridad convencional de los refranes y frases hechas, voces que revolotean alrededor del cuerpo de Eva, presencias intermitentes, sombras y murmullos fantasmales que también aparecen y se agitan en *Eco de cenizas* (1998) y van confirmando esa contumacia en la apertura de la alteridad a través del limbo fantasmagórico de la muerte.

Eva, ya muerta, también es una víctima del abuso laboral y de la extorsión sexual que repite el nefasto estigma de la falta de inteligencia, preparación o capacidad de las mujeres. Mientras el Jefe le aconseja: «dedícate a algo más ligero. Esto no se te da bien... Es para otro tipo de... persona» (Paco Serrano 2020, 27), las voces de los padres, en un recordatorio autorreferencial, lo desmienten: «Nuestra hija Eva está en paro ahora, pero se ha formado mucho y es filóloga y sabe idiomas» (30). Desmentido que conecta, por cierto, según nos aclara la propia Diana de Paco,⁹ con una experiencia personal real sobre el reproche, la condescendencia o directamente la condena de su capacidad para realizar un trabajo intelectual. En cualquier caso, esa Eva materia del sueño o de la muerte, sin tiempo o fuera de él, se ve condenada a repetir los acontecimientos, a remendarlos, a modificarlos por, una vez más, obra de la culpa en esa agitación de una imagen repetida en otras de sus obras: la del hermano desvalido, impedido, enfermo o muerto. En ese dislocamiento temporal, esas modificaciones que ella misma va introduciendo por medio del ¿delirio? o del ¿recuerdo?, gestan una reconciliación consigo misma en una estructura reiterada y circular: «porque hoy, hoy no ha sido como la otra vez, hoy me he defendido, le he dado en toda la frente, a ti no te supe ayudar pero hoy... y bueno se me ha venido todo a la cabeza, lo siento tanto, Mario» (Paco Serrano 2019, 45).

9. En entrevista personal (inérita, en Murcia, junio de 2020).

En esta misma línea de la experiencia dramática de la mujer como objeto del daño surgen dos propuestas interesantes, con búsquedas y tonos distintos, que pueden ser interpretadas como una vertiente de su particular juego autoficcional. Sin atarse de facto a una verdad documental y sin olvidar muchas de las reveladoras y sutiles dedicatorias de sus obras,¹⁰ que apuntan a un contacto directo o indirecto con las problemáticas femeninas planteadas en ellas, surgen piezas como *Morir de amor* (2013) y *África L.* (2014), cuya representación dramática configura un yo femenino: la amante desechada y vengativa y la niña abusada y anoréxica. El yo disgregado o cercenado por miedos, obsesiones y distorsiones emocionales propias y ajenas, que intuimos en *Obsesion Street*, da paso ahora a un yo observador y contenido; a un yo que también se defiende, devuelve el golpe con una naturaleza irónicamente homicida; o a un yo que, desde el humor ácido, rumia la angustia de la equivocación en la convivencia de una compañía indeseada.

Si el personaje del hermano de *Eva a las seis*, Mario, se modela como desvalido y enfermo (bien en la labilidad, bien en el abandono... como puede ser el París de *Cassandra*), otro Mario, el hermano en *África L.*, es en cambio uno, si no el principal, de los hostigadores y abusones, uno de los que la encamina, ante el grito de «gorda, gorda o fea, fea», al demoníaco espacio de la anorexia; lugar cruel y experiencial de la dramaturga que aquí metaforiza y se transforma valientemente como un proyecto creativo de autosalvación. La despierta y lúcida África jamás podrá responder a las expectativas de ese hermano desalmado y su destino inexorable pasaría progresivamente por los rituales de autodestrucción –como asunción, primero, y como cancelación, después– de la propia apariencia: «no ha dejado de decirme lo de culo churreto y *gooorda*... parece que da igual lo que adelgace... Todas las mañanas me peso..., me encanta notarme los huesos» (Paco Serrano 2014, 196-97). Esa víctima, niña silenciosa y retraída poco tiene que ver con la víctima del monólogo *Morir de amor*, cuyo legítimo resentimiento no constituye una fuerza autodestructiva que, en un trayecto tormentoso, logra abolir al despertar a la realidad

10. Sin que ello sea una regla general, los agradecimientos y dedicatorias orientan en gran medida sobre ese rasgo de motivación pretextual, destacando aquellas posibilidades «reales» que, conjeturamos, han motivado o han dado impulso a su creación dramática. Entre estas dedicatorias y agradecimientos encontramos: «A mi querida Mónica, amiga y hermana... toda una vida aliviándome obsesiones», en *Obsesion Street* (2008, 49); «A ti, pues, sin saberlo inspiraste esta obra», en *África L.* (2013, 164); «Para las amigas que han dicho: ya no más», en *Morir de amor* (2014, 216); y, por último, «A mis Casandras rebeldes...», en *Cassandra* (2015, 232).

de una África liberada de la imagen que le impone el otro, el o los perseguidores. Las acciones y respuestas de esta otra víctima del desafecto, Miriam, alteran literalmente el papel de sujeto pasivo de un fustigador, manipulador y violento marido; así se recrea esta irónica «muerte de amor», en la que «el bestia» muere matando.¹¹ Sí, una vez más, Miriam, como otras heroínas de Diana de Paco, habla desde la muerte como consecuencia de una venganza planificada: «Casi a punto de asfixiarte, con la glotis incendiada, tuviste la fuerza para engancharme por el cuello hasta que conseguiste rompérmelo... has preferido matarme y morirme antes que dejarme viva y salvarte tú también» (Paco Serrano 2013, 226-27).

CONCLUSIÓN

Si con las representaciones del yo en la autobiografía, como señala Estrella de Diego (2011, 64-65), impera una «voluntad de aparecer», en el caso de los textos teatrales performativos, teñidos de experiencia, recuerdos, vivencias, búsquedas –muchas de ellas intervenidas, transformadas o ficcionalizadas–, se deletrea más bien, sin ánimos de parecer maniqueos, una «voluntad de desaparecer», que se hace consustancial con el juego autoficcional en la obra de Diana de Paco y se entronca con las metáforas de la liquidación y la muerte femeninas. Parece que esa desaparición, bien revestida de elementos paródicos, bien distorsionados por la ironía o el absurdo de las situaciones dramatizadas, bien intervenida por los giros y juegos de la creación poética o trágica, parece constituir un cúmulo de referencias autorreflexivas que siempre remiten a las obsesiones, fijaciones o preocupaciones de la autora real, para borrar su imagen en la ficción. En *Síndrome de Cenicienta*, el grotesco y el absurdo de un autorretrato burlesco marcan un *continuum* que experimenta sus andanzas hacia una nueva forma, distinta a la parodiada en el texto, de aparecer como autora. Se remueve por tanto un despliegue de sinsabores frente a los sistemas dicotómicos autor/autora, inteligente/bella, joven/vieja, popular/desconocida, ciudadana/palurda. Lo mismo, aunque con otras búsquedas que afectan a la identidad personal, se evidencian en la magistral pieza *Esposa y Viceversa* o en la ya estudiada obra *En blanco*, cuyos puntos comunes y conver-

11. Para Rossana Fialdini-Zambrano (2014, 390), Diana de Paco da un paso más allá en la «transformación de la vulnerabilidad tradicional» de las mujeres ante el maltrato machista y dibuja una rebelión radical contra la dependencia simbólica y la subordinación sexual.

gencias mantienen, por los caminos de la conformación humorística –y a través de una red significativa de realizaciones dramáticas anteriores–, una poética de la autoimpugnación. De un modo u otro, en su juego autoficcional, se tiende a satirizar, burlar y denigrar, rebajar o repudiar las distintas imágenes y presentaciones de una dramaturga ficcional, cuestionada hasta por sus propias entidades de ficción. Su obra expresa de forma irónica una «Diana que está por todas partes», como también parece decir la autora a propósito de esas insólitas creaciones de sus personajes dramáticos que, en una intensa y problemática reconversión ficcional, tienen la aspiración de crear un universo poblado de ansiedades, de ideas fijas, de trampas o demoliciones. Estas atraviesan de parte a parte un aparente mundo real, invadiendo de forma inusual, a veces imprevisible por absurda y desgarradoramente trágica o maliciosamente cómica, los sucesos dramáticos que recrea la autora, como si fueran suyos, propios. Personajes o situaciones que podrían parecerse o arañar vínculos con Diana de Paco, sin ser ella exactamente ella. «No me hace falta usar el nombre propio, al modo de César Aira» –nos comenta en una entrevista inédita¹² para establecer esta relación problemática y contradictoria entre la idea o las figuraciones de la persona real, con la responsabilidad y defectos que asaltan su absurdo más significativo, y las distintas Dianas sin nombre que pueblan su teatro. Su interés y compromiso con el humor asume el tremendismo de ese juego y hasta lo identifica en personajes como S1, S2 o P1 y P2, personajes sin nombre y aparentemente irrelevantes que, no obstante, dialogan con los pretextos de donde surgen y con la observación de las vivencias que los impulsan.

Las características de su parodia, por la vía de la intertextualidad, la metafiction y el sentido dialógico de los textos, favorecen un quiebre en la interpretación o en las llamadas expectativas del lector o espectador, creando ese «punto de fricción sobre la autoría», como sostiene Estrella de Diego (2011, 159). En ese juego interpretativo de la parodia autora/personaje, dramaturga/protagonista e incluso intérprete, como si de un juego de espejos se tratara, la autoría parece quedar vacante, por lo que los lectores/espectadores se ven obligados a renegociar significados ante una desestabilidad de la entidad autorial.

12. *En torno a mi obra: conversaciones con Diana de Paco*. Grabaciones y videoconferencia inéditas. Murcia, junio de 2020. También en «Encuentro con Diana de Paco: mito y tragedia en la escritura dramática», grabación Zoom restringida de la asignatura (1302) Literatura Española. Teatro [20/21], en (https://aulavirtual.um.es/portal/site/1302_G_2020_N_N) en 04-mayo-2021 21:33 CEST. Universidad de Murcia).

OBRAS CITADAS

- Abuín González, Anxo. 2015. «Reflexiones sobre la dramaturgia española actual». *Ínsula* 823-24: 2-3.
- Abuín González, Anxo. 2023. «Necropolítica y estéticas petrosexorraciales». En *La teoría en la ficción literaria*, ed. David Viñas, 141-55. Madrid: Iberoamericana.
- Alberca, Manuel. 2012. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Alonso de Santos, José Luis. 2020. «La autoficción y la razón poética». En *Las puertas del drama*, 53. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/la-autoficcion-y-la-razon-poetica/>.
- Blanco, Sergio. 2018. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 2014. «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 25-43. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Ana. 2017. «La autoficción audiovisual: series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 39-58. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Ana. 2018. «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de Literatura* 80(159): 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>.
- Diego, Estrella de. 2011. «No soy yo»: *autobiografía, perfomance y nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Fialdini-Zambrano, Rossana. 2014. «La mujer como víctima en *Herida* de Adolfo Simón y *Morir de amor* de Diana de Paco Serrano». En *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*, eds. Ricardo de la Fuente, Jesús Pérez Magallón y Francisco Estévez, 386-94. Valladolid: Verdelis.
- Floek, Wilfried. 2009. «Introducción a *Polifonía*». En Diana de Paco, *Polifonía*, 9-21. Murcia: Universidad de Murcia.
- García-Barrientos, José Luis. 2014. «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 127-46. Madrid: Iberoamericana.
- Hutcheon, Linda. 2014. *Una poética del posmodernismo*, trad. Agostina Salvaggio. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Kristeva, Julia. 1997. *Sol negro: depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila.

- Loureiro Álvarez, Katherine Elisabeth. 2019. «Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell». *Revista siglo XXI: literatura y cultura españolas* 17: 61-80. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/3806/3030>.
- Paco Serrano, Diana de. 1999. *Eco de cenizas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Paco Serrano, Diana de. 2015. *Polifonía* (1999). *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012). *África L.* (2014). *Morir de amor* (2013). *Casandra* (2015). En la antología teatral *Casandras*. Colección teatro español 7. Madrid: Esperpento.
- Paco Serrano, Diana de. 2016. «En blanco». En *La paradoja del dramaturgo*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, 219-38. Colección teatro español 12. Madrid: Esperpento.
- Paco Serrano, Diana de. 2017. «*Síndrome de Cenicienta*», inédita.
- Paco Serrano, Diana de. 2018. *Esposa y Viceversa*. En *Antología: monólogos de humor, autoficción*, ed. Miguel Ángel de Rus, 147-55. Colección de teatro. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Paco Serrano, Diana de. 2020a. *Eva a las seis* (2019). *Obsession Street* (2008). Colección de teatro. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Paco Serrano, Diana de. 2020b. *Carivirus*. Inédito.
- Pérez Jiménez, Manuel. 2017. «Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro española actual: el dominio estético del Teatro Verbo». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 81-100. Madrid: Iberoamericana.
- Pueo Domínguez, Juan Carlos. 2023. «El teatro breve contemporáneo y su deuda con la teoría dramática de Bertolt Brecht». En *La teoría en la ficción literaria*, ed. David Viñas, 157-77. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez Alonso, María Ángeles. 2022. «Tragedia, humor y feminismo en la dramaturgia de Diana M. de Paco». *Philologia Hispalensis: revista de estudios lingüísticos y literarios* 36(2): 87-103. <https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.06>.
- Toro, Vera. 2010. «La auto(r)ficción en el drama». En *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, 229-50. Madrid: Iberoamericana.
- Toro, Vera. 2017. «*Soy simultáneo*»: *el concepto poetológico en la autoficción de la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana.
- Torre Espinosa, Mario de la. 2022. «Autoficción y violencia de género en el teatro español contemporáneo». *Pasavento* 10(1): 255-74.
- Tossi, Mauricio. 2017. «Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 59-80. Madrid: Iberoamericana.

- Úbeda Sánchez, Patricia. 2019. «Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor». En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*, eds. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, 543-54. Madrid: Visor.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto D. 2019. «Casandras: mujeres sufrientes en el teatro de Diana de Paco». *Monteagudo* 24: 287-91.