



ESTUDIOS LITERARIOS

TRAGEDIA, HUMOR Y FEMINISMO EN
LA DRAMATURGIA DE DIANA M. DE PACO

TRAGEDY, HUMOUR AND FEMINISM IN
THE THEATRE OF DIANA M. DE PACO

M.^a ÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia

ma.rodriguezalonso@um.es

ORCID: 0000-0002-7497-7231

Recibido: 30-09-2021

Aceptado: 19-11-2021

RESUMEN

Diana M. de Paco constituye una de las voces más representativas de la dramaturgia femenina del siglo XXI. El presente trabajo, anclado en el horizonte de los estudios de género, analiza las estrategias dramáticas específicas de la autora, que resultan claves en la construcción de un discurso en femenino. En las páginas que siguen exploramos el modo en que la dramaturga acomoda elementos *a priori* tan distantes como el humor y la tragedia en la conformación de una poética personal. El análisis detenido y sistemático de ocho de sus textos teatrales —que van desde *Polifonía*, publicada en 2001, al más reciente que ve la luz en la editorial Irreverentes en 2016— revela la existencia de procedimientos dramáticos comunes que acrisolan y tejen una poética madura y definida especialmente eficaz en la expresión —y la denuncia— de discursos femeninos preteridos y silenciados.

Palabras clave: humor, tragedia, feminismo, denuncia, estudios de género

ABSTRACT

Diana M. de Paco is one of the most representative voices of women's theatre of the 21st century. Based on gender studies, the present work analyses the theatrical strategies of the author, which enable the building of a womanly speech. The following pages explore how playwright place together elements as diverse as humour and tragedy delineating the shape of her personal poetics. The systematic and deep analysis of eight of Diana M. de Paco's plays —from *Polifonía*, published in 2001, to the latest one, published in 2016 by Irreverentes editorial— shows the existence of common dramaturgical procedures which weave

and refined a mature and defined poetic particularly effective in the expression —and the denunciation— of female speeches which has been ignored and silenced.

Keywords: humour, tragedy, feminism, denunciation, gender studies

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios de género se han ocupado del análisis de aquellos textos que visibilizan la arrinconada voz de la mujer dentro de una tradición marcada por el discurso misógino del poder. En este horizonte resulta imprescindible un acercamiento sistemático al estudio de los textos de Diana de Paco. Para tal cometido proponemos el análisis de un corpus de ocho textos teatrales, entresacados del arco completo de su dramaturgia, en los que las voces femeninas adquieren particular protagonismo. Las obras que ocupan nuestra atención en este estudio son: *Polifonía* (2001), *Lucía* (2002), *La metáfora* (2013), *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2015), *África. L* (2016), *Morir de amor* (2016), *Casandra* (2015) y *Eva a las seis* (2019). Recorren así los títulos las dos primeras décadas del presente siglo desde la aparición de su segundo texto teatral en *Primer acto* hasta la reciente publicación de la que, por el momento, es su última pieza editada. Dada la amplitud del corpus y el propósito del artículo, no nos detendremos en el análisis exhaustivo de cada uno de los textos —para los que remitimos a trabajos previos (Miras, 2001; López Mozo, 2010; Hernández, 2011; Freear-Papio, 2016 y 2017; Rodríguez Alonso, 2014, 2016 y 2018)— sino que comportará nuestro cometido central la indagación en el modo en que las estrategias dramáticas recurrentes en sus textos son particularmente adecuadas, eficaces e incluso necesarias para la creación y visibilización de un discurso en femenino. Ilustraremos así los nudos dramáticos que conforman su poética con distintos textos en cada caso, tratando de evidenciar cómo los procedimientos comunes a todas las obras estudiadas adquieren diferentes realizaciones según las exigencias de cada una de las propuestas. Comportarán otros dos centros del trabajo la presencia del humor en su obra y la relación que adquiere el lance trágico con la revelación de la verdad en sus textos dramáticos.

2. UNA HABITACIÓN PROPIA EN LA DRAMATURGIA DE DIANA M. DE PACO

Desde los años de la segunda oleada feminista —tal y como la denominó Linda Nicholson en su libro *Second Wave*— en los que el centro de atención se hallaba en la praxis política al nacimiento de los *queer studies* de la mano de Judith Butler han sido muchas las vías de análisis y de lucha que han ofrecido los estudios de género. La perspectiva feminista, partiendo del estudio de la condición femenina y de su historia, ha evolucionado como clave de lectura del mundo, elaborando un modelo cognitivo aplicable a contextos diferenciados tales como la antropología cultural y la sociología, la historiografía y la jurisprudencia, los estudios poscoloniales y la lingüística, y sobre todo la crítica literaria, lugar en el que se ancla nuestro trabajo.

Tal y como Elena Gajeri señala, “el género se vuelve una categoría organizativa fundamental de la experiencia, y es precisamente desde la crítica literaria como se difunde a otras disciplinas la idea feminista que pone de relieve que las instituciones y estructuras nunca son neutras” (2002: 443).

El patrimonio imaginario y el sistema de valores subyacente al universo literario caracteriza y determina el proyecto de emancipación y de transformación de cada sociedad. “La literatura ha sido desde siempre el “lugar” donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista como por el pensamiento de mujeres” (Gajeri 2002: 441). La literatura comporta un espacio privilegiado para perpetuar los modelos que la tradición reproduce, pero también constituye un instrumento eficaz para deconstruirlos, para revelar sus fallas y sus contradicciones. El desdoblamiento que propicia la escena entre actores y público —entre los que actúan y los que miran— posibilita el distanciamiento crítico y también la empatía emocional con el otro. Ese hiato en el que lo teatral encuentra su especificidad lo sitúa en un lugar único en la revisión y reflexión de los comportamientos humanos que nos definen como colectivo.

El teatro de Diana M. de Paco constituye una crítica, hilarante y feroz, a los valores patriarcales que prevalecen en nuestra sociedad, ya sea abiertamente manifiestos o cuidadosamente agazapados. La ambición de poder, la dominación sexual, la marginación del débil adquieren metamórficas caras en una dramaturgia que da luz y visibilidad a los discursos femeninos silenciados. Un breve repaso por los temas y argumentos de las ocho piezas seleccionadas evidencia con contundencia la solidez de nuestras afirmaciones. En *Polifonía* (2001), se dan cita Medea, Clitemnestra, Fedra y Penélope en una particular revisión y exploración de sus crímenes, culpas y traiciones. Diana M. de Paco les cede un espacio desde el que aportar por vez primera una explicación propia a los hechos, una visión hasta ahora relegada y silenciada por una sociedad en la que tenía clara prevalencia la mirada masculina. *Espérame en el cielo..., o mejor, no* (2016)¹ viene argumentalmente vertebrada por las muertes violentas de cuatro mujeres cuyos cuerpos van a ser diseccionados en el hospital anatómico forense. Dos de ellas reflejan conflictos que afectan a la esfera de lo público: el derecho a la educación de las mujeres en todos los países del mundo mediante la figura de Aisha, y las duras consecuencias de la crisis económica en los más débiles a través de la historia de Amelia, la señora recortada. Los dos restantes, que ocupan el corazón argumental de la pieza, Rosa y la misma doctora que realiza las autopsias, María, comportan las dos caras de la violencia de género: la psicológica y la física, la perpetrada directamente por la mano del hombre

¹ Fue publicada por primera vez en *Estreno Collection Contemporary Spanish Plays*, 38, New Jersey, USA, traducida al inglés por Patricia O'Connor (*See you in Heaven... or, maybe, not*), 2015. La publicación del texto en castellano llega el año siguiente en el volumen *Casandras* en la editorial Esperpento. En lo sucesivo citaremos por esta edición.

—María es arrojada desde un octavo piso por su amante— y la que desemboca en la locura y el suicidio de la mujer —Rosa se quitará la vida tras envenenar a su “Danielito”—. En *La metáfora* (2013) convoca la dramaturga a una Medea moderna que venga las infidelidades, maltratos y abusos que ha sufrido de su pareja con un homicidio brutal a manos de una perra furiosa. En *Morir de amor* (2013)², Miriam pondrá fin a la vida de su amante en pleno acto sexual tras sufrir el maltrato físico y psicológico de forma sistemática. En *África L.* (2016)³, Diana M. de Paco da voz a una niña de once años, que trata de adaptarse a una sociedad inhóspita —su amiga la abandona, su hermano la insulta, su padre engaña a su madre...— y cae en la anorexia. *Cassandra* (2016) —figura clásica que desde su poder simbólico sirve a la dramaturga para reunir cinco de sus textos— supone una reescritura del mito de la guerra de Troya desde la mirada de la sibila en la que se nos desvela la auténtica historia suplantada hasta el momento por la historia oficial impuesta desde arriba. En su última pieza, *Eva a las seis* (2019), la dramaturga nos enfrenta al tema del acoso laboral y el abuso sexual desde el personaje de una filóloga de treinta años que, sometida al trato sexista y paternalista de su jefe, pierde su trabajo sin causa aparente.

Una vez desplegado el abanico de voces, podemos apreciar, incluso en un primer acercamiento, la predilección que existe en su dramaturgia por personajes femeninos valientes que habitan lo liminar y hacen de su voz denuncia de las violencias que padecen. Son todas ellas mujeres que arrostran su condición de víctimas y que, a menudo, desde la libertad que ofrece la fábula escénica, se erigen en asesinas, en ejecutoras de la violencia que reciben y que, en su caso, es secretamente consentida por una sociedad patriarcal e hipócrita. López Mozo en una intervención sobre los personajes de la dramaturga afirmaba en 2012:

Cuando pretenden dejar de serlo [víctimas], su reacción les lleva a adoptar actitudes violentas, lo que es censurado. ¿De qué son culpables, se interroga la autora, si la necesidad las ha arrastrado irremediabilmente a convertirse en asesinas? La defensa que Diana de Paco hace de ellas va más allá, pues no se limita a proclamar su inocencia, sino que elogia su condición de transgresoras que rompen el silencio al que han sido condenadas por la sociedad y pasan a la acción convirtiéndose en verdugos de sus agresores (López Mozo 2002: 14).

Son así personajes cuya principal transgresión es alzar su voz e invertir la dirección de la violencia. Floeck (2009: 12) ha señalado, a propósito de la dramaturgia de Diana M. de Paco: “la representación de la mujer como transgresora de las leyes de

² Publicada por vez primera en *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim Olms (Teoría y Práctica del Teatro). Citamos, no obstante, por su edición de 2016 en la que es recopilada junto a otros textos de la autora.

³ Aunque De Paco la escribe en 2014 no se publica hasta 2016 en la aludida antología de la autora bajo el mítico título.

su sociedad y como víctima y delincuente a la vez”. Sus acciones y sus discursos, incómodos para el sistema imperante, las han arrojado a los márgenes.

No obstante, el significativo lugar que ocupa Diana de Paco en la dramaturgia feminista atenta a las marginaciones de género es asunto ya consabido. Ragué, entre otras, ha señalado cómo *Polifonía* participa de la tendencia dramática en la que “el mito griego es utilizado por la dramaturgia femenina —y no sólo la española— con una intención más o menos específica de denunciar la situación de la mujer en la sociedad⁴” (Ragué 2012: 726). El presente artículo se propone como análisis, no tanto de los lugares de denuncia y lucha política, como de los procedimientos textuales que los hacen eficaces y universales en la poética dramática de De Paco. En tal cometido, nos detendremos en tres aspectos: de una parte, en los mecanismos que posibilitan la visibilización de un discurso en femenino (desde los que analizaremos la convivencia del elemento narrativo con el propiamente mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde una mirada femenina o la predilección por el monólogo dramático desde el que se recobra el pasado); de otra, en la reformulación de elementos propios de la tragedia clásica; y, finalmente, en la refrescante entrada del humor en su poética dramática.

3. FÓRMULAS DRAMÁTICAS PARA LA VISIBILIZACIÓN DEL DISCURSO FEMENINO

Una de las líneas de trabajo de los estudios de género viene constituida por el análisis de los lenguajes específicamente femeninos de la literatura escrita por mujeres. Lejos de la obtusa posición que parece defender que solo a las escritoras les es dada la posibilidad de recrear la voz de la mujer —tan lejano de la razón como resultaría postular la desventaja de la mujer para remedar los discursos masculinos—, sí consideramos que la dramaturgia de Diana M. de Paco se inclina, como hemos argumentado, por ceder un importante espacio a perfiles femeninos de enorme interés, por dar la palabra a “mujeres y niñas sometidas por unos sistemas que las privan de la voz, que les impiden, hasta con la muerte, hablar de lo que han sido, son o quieren ser en el mundo” (Serrano 2016: 19).

3.1. La focalización del conflicto desde la mirada de la mujer

Los acontecimientos en los textos de De Paco son contemplados y refractados desde una óptica profundamente femenina. La voz es devuelta a la mujer para que narre el conflicto desde su mirada. Pero, ¿qué herramientas dramáticas posibilitan que asistamos al conflicto desde esta óptica?, ¿qué decisiones formales hacen efectivo ese posicionamiento? Como es de todos bien conocido, al género teatral no le es propia la instancia intermediadora del narrador que nos permitiría de forma

⁴ Suma así el nombre de Diana M. de Paco a los de Dacia Maraini, Franca Rame, Michèle Fabien, Hélène Cixous, Marikla Boggio, Roberta Sklar, Elizabeth Egloff, Marina Tsvetaeva, Carmen Resino, Lourdes Ortiz o Itziar Pasqual.

tajante y manifiesta mostrarnos el conflicto desde una óptica predefinida, sino que suele conminarnos a conjugar las distintas visiones que sobre las tablas defienden los diferentes personajes. No obstante, la pureza de los géneros en sus manifestaciones históricas no es tan perfecta como las —necesarias— abstracciones que la teoría a menudo dibuja⁵. Incluso la tragedia clásica que inspiró la definición primera del género dramático contiene elementos diegéticos o narrativos. Si el agón o episodio comporta el combate entre dos fuerzas opuestas constituyendo el centro de la mimesis de la acción, el contenido diegético queda concentrado en el coro que, desde los estásimos, comenta y contextualiza narrativamente los acontecimientos. En el teatro de Diana M. de Paco se produce una inversión en la jerarquía de estos dos conceptos. Si en la tragedia clásica lo narrativo aparece subordinado a lo mimético (la acción se desarrolla ante nuestros ojos para ser comentada posteriormente por los coros); en el teatro de Diana lo mimético se halla en función de lo narrativo, esto es, la acción se recobra *desde y para* explicar la voz del monólogo. No en vano el paso fundamental del teatro clásico al moderno es el que media en la emancipación del personaje respecto a la trama.

Si descendemos al análisis concreto de los textos, comprobamos cómo existe en la dramaturgia de Diana una clara inclinación por el monólogo interior enunciado en voz alta como forma discursiva más frecuente. El lugar capital de los discursos monologales de protagonistas femeninas es claro. Tal es el caso de *Espérame en el cielo... o, mejor, no*, *Morir de amor*, *La metáfora* o *Eva a las seis*, de entre las que aquí comentamos. En otras ocasiones asistimos a la elección de un cauce discursivo más próximo al de la tragedia clásica mediante una original reformulación de la alternancia entre episodios en los que se desarrolla la acción y las partes corales que se convierten aquí en el comentario del conflicto desde la voz femenina. *Polifonía*, *Lucía* y *África L.* responden a tal esquema.

Así en *Polifonía* (2001) asistimos al encuentro de las voces de cuatro heroínas clásicas —Fedra, Medea, Clitemnestra y Penélope— que, desde la cárcel de su conciencia, tejen el recuerdo de sus vidas y explican las razones de sus crímenes. Los episodios que reproducen los enfrentamientos con el hombre —Teseo, Jasón, Agamenón, Orestes y Ulises— se intercalan con escenas corales en las que las cuatro mujeres comentan y reflexionan sobre cuanto ha sido evocado por el recuerdo. En *Lucía* (2002) emplea la dramaturga el inteligente ardid de las conversaciones de la protagonista con el psiquiatra para asistir al despliegue de su conciencia. Es este el contrapunto perfecto a los diálogos entre los distintos personajes que tejen la acción funesta. En *África L.* (2016) aparece ya una construcción híbrida entre ambas: si bien nos ofrece un monólogo final, epílogo del texto, desde el que se recupera y narra un pasado elidido —la estancia en el hospital y su recuperación—, el resto

⁵ El clásico monográfico de Anxo Abuín, *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (1997) testimonia la fuerza con la que emerge su presencia en el teatro del pasado siglo.

de la pieza combina la acción a la que asistimos miméticamente en los diálogos y el comentario de la protagonista que solo da salida a su voz en el espacio de la intimidad de su cuarto en el que se dirige a amigos imaginarios. En *La metáfora* (2013) conjuga la dramaturgia el monólogo dramático de la protagonista que, “sentada en la silla mirando al espejo, habla consigo misma” (De Paco 2013: 141) con una segunda parte aparentemente dialogada en la que Marina, amiga de la protagonista, funciona como instrumento para que esta Medea moderna nos revele progresivamente su visión sobre lo acontecido. *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2016) ofrece un ejemplo muy claro en el que presenciamos directamente los monólogos entrecruzados de las cuatro protagonistas. Desde sus voces conocemos las historias que las han llevado al trágico final. La realidad que se nos presenta se encuentra ya tamizada por sus miradas. En *Morir de amor* (2016) la forma discursiva es nuevamente un monólogo interior de enorme potencia dramática. Como en el caso de *Espérame...* , el monólogo va dirigido a un interlocutor silente —que en este caso primero creemos dormido y, finalmente, comprobamos muerto— mediante el que recrea una historia ubicada en un pasado reciente. En *Eva a las seis* (2019) asistimos nuevamente a una voz confesional que se dirige a su hermano, en coma, para recrear la historia de los acontecimientos vividos: “Tengo muy poco tiempo y quiero contarte lo que ha ocurrido, antes de irme, antes de que se haga tarde. Mario...” (De Paco 2019: 20). Coinciden todas en el tono confidencial y en la focalización interna de los acontecimientos. Son ellas, víctimas y asesinas, quienes presentan los hechos desde su óptica y defienden sus posturas. No asistimos a un combate frente a frente sino al conflicto subjetivado desde la mirada de la mujer, obviada durante siglos de preponderancia de lo masculino. La elección del monólogo dramático —o de esa otra forma híbrida de diálogo seguido del comentario subjetivo de los acontecimientos— no es una cuestión secundaria, sino que determina buena parte de la construcción dramática de las mismas: conlleva unas implicaciones esenciales no solo en la perspectiva desde la que se revelan los hechos sino también en el camino desde el desconocimiento hacia la verdad e incluso en la entrada de la intriga y el humor en su poética dramática.

3.2. La diégesis de un pasado recobrado

En el interior de los discursos monologales se aloja la enunciación de ciertos acontecimientos del pasado que se recobran mediante la evocación. No queda la presentación de los hechos en lo puramente narrativo, sino que las protagonistas recrean determinados episodios del pasado mediante incursiones en el estilo directo e indirecto. Así sucede en el locuaz desarrollo dramático de las historias que se entrecruzan en *Espérame en el cielo, o... mejor, no* (2016), donde las protagonistas seleccionan episodios claves que son reproducidos por ellas mismas. Rosa representa así la noche en que comenzó todo:

Estábamos aquí, precisamente aquí, sentados los dos (Toma la posición que va describiendo, recrea la escena.) y le digo yo, voy y te digo: “Daniel, no has hablado en toda la noche”, ¿te acuerdas? Y tú Calladito. “Daniel, no sé qué te pasa. Dime algo”. Y tú sin abrir la boca. Así, más o menos así (Imita la situación Daniel apretando los labios) (De Paco 2016: 14).

En *Morir de amor* (2016) la protagonista también reproduce en escena episodios de la historia amorosa ya clausurada mediante este recurso de gran eficacia en la pluma de la dramaturga:

Y me dijo: “vente que te enseñe un *medallion* que se dejó un pasajero una vez”. Yo, como soy muy simple, me lo creí y me fui con él. Me pareció divertido. Nos metimos en la cabina y allí, solo nos morreamos, cariño, porque yo no sabía que tú habías cambiado, si no, ni eso (De Paco 2016: 183).

Estos ejemplos muestran así mismo cómo los monólogos van dirigidos a personajes masculinos silentes —ahora son ellos los que carecen de voz—, nos encontramos, por tanto, ante soliloquios que beben del *stream of consciousness*. También en *La metáfora* (2013) los episodios del pasado son reproducidos desde el universo mental de la protagonista mediante el ya comentado empleo del estilo directo (“Llega un día y me dice: Mira, Marina, no te lo vas a creer... Entonces yo lo miré...”, 142). Como vemos, estos procedimientos recurrentes en su dramaturgia crean un estilo personal.

El monólogo en Diana presenta así una naturaleza dual: es narrativo-confesional al tiempo que mimético o presentativo puesto que nos permite asistir a la recreación del pasado mediante su representación en escena. Podemos así constatar cómo es primera la focalización individual del conflicto, principalmente desde la fórmula del monólogo interior, y, posterior y subordinada a esta, aparece la reproducción mimética del conflicto en diálogos representados y recobrados del pasado.

3.3. El espacio liminar de la confesión

La creación de espacios irreales de la confesión —a menudo situados más allá de la muerte o en la propia conciencia del personaje— constituye un estilema definido en la poética de la dramaturga. Sus protagonistas, carentes de una habitación propia desde las que explicarse al mundo, habitan espacios “fronterizos, liminares” (De Paco 2019: 9), a medio camino entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte.

En *Polifonía* las mujeres míticas purgan sus culpas y se hacen oír desde la cárcel metafórica de sus conciencias. “La de los remordimientos es tierra común” (De Paco 2001: 105) afirma Penélope en la escena primera. El espacio de la confesión en *Lucía* (2002) es el hospital psiquiátrico. En el caso de *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2016) este viene constituido por el hospital anatómico forense, por la morgue,

lugar ubicado en el quicio entre la vida y la muerte, moderno purgatorio desde el que se examina lo vivido. Se construye por tanto como espacio simbólico pues si es el lugar en el que se disecciona y se valoran las causas físicas de la muerte, deviene en el texto lugar de la disección del alma humana bajo la lupa aumentativa que ofrece el teatro para el estudio de las pasiones. En *Morir de amor* el lugar de la evocación coincide con el lugar del episodio evocado, con la escena misma del crimen: la habitación del hotel que aún no ha sido abandonada. En *La metáfora* serán elementos significativos en la creación del espacio de la confesión o de la revelación la presencia de un espejo ante el que Marina enuncia el monólogo. En *África. L.*, el espacio de la confesión es su cuarto, en el que se encierra a escribir su diario, a hablar con un amigo imaginario o escribir desde el móvil. En *Eva a las seis* (2019) asistimos nuevamente a un espacio simbólico “en tinieblas” en el que se escucha un constante sonido de agua, con las alegóricas connotaciones de purificación que este elemento circular conlleva: “Agua, agua, agua. Es un sonido hermoso, relajante, un sonido que traslada a una dimensión fuera del espacio y del tiempo cotidiano” (De Paco 2019: 19).

4. ACTUALIZACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE LA TRAGEDIA CLÁSICA: DE LA PASIÓN DESMESURADA AL DESENLACE FATAL

La huella clásica en el teatro de Diana M. de Paco es sólida desde sus comienzos⁶. Su trayectoria como investigadora en el ámbito del teatro helenístico ha dejado una fértil impronta en la construcción de su universo dramático. No obstante, el rastro de lo clásico en su obra no se limita a la actualización de ciertos personajes míticos, sino que su poética revela la incorporación de estrategias y procedimientos de la tragedia griega originalmente reelaborados.

Entre los elementos cualitativos que estructuran la trama de la fábula trágica y que adquieren una significativa presencia en la dramaturgia de De Paco se hallan la *hybris*, la *hamartia*, el *pathos* o la *anagnórisis*. Si en la poética clásica la pasión desmesurada y el error trágico (*hamartia*) desembocan en lance patético y muerte, las mujeres del teatro de Diana de Paco, arrastradas por pasiones exacerbadas, arriban a un destino fatal. El héroe clásico incurre en un exceso de arrogancia (*hybris*) que le hace persistir en su propósito más allá de lo conveniente. A menudo los dioses insuflan o alimentan pasiones fuera toda razón. Vernant definió la *hamartia* como “enfermedad de la psique, delirio enviado por los dioses que engendra necesaria, pero involuntariamente, el crimen” (1972: 38). La dramaturgia de De Paco conecta así la tragedia clásica con nuestro presente mediante la original reformulación de este *topos* clásico en el contexto de la violencia de género. Las protagonistas de

⁶ En *Polifonía* entrecruza episodios de las vidas de Fedra, Medea, Clitemnestra y Penélope, en *Lucía* reelabora el mito de Electra y *El canto póstumo de Orfeo* supone una recreación del tema de Medea. Véase el artículo de López Mozo (2010).

Espérame en el cielo...o, mejor, no, Morir de amor y La metáfora —por señalar aquellas en las que el tema de la violencia machista adquiere un lugar nuclear— se ven envueltas en acciones de naturaleza destructiva y patética tanto en el ámbito psicológico como en el físico a causa de una pasión que excede todo límite razonable. *Espérame en el cielo...o, mejor, no*, por señalar un caso, ofrece buenos ejemplos de acciones violentas tanto en el plano emocional como muestran las confidencias de Rosa sobre las humillaciones constantes a las que es sometida —“goza restringándome todas las verdades que se le pasan por la cabeza para degradarme” (2016: 151)—; como en el plano físico, tal y como lo avalan las autopsias que va realizando la forense “Está destrozada, tiene el cráneo partido en dos y tres costillas rotas, las piernas y el cuello también” (2016 : 156). Si en los tres textos que apuntamos, la relación *eros/tanatos* está fuertemente anudada; en el caso de *Morir de amor*, tal y como el propio título anuncia, la dualidad alcanza su punto álgido, puesto que la autora hace coincidir el momento del amor, el sexo, con el momento de la muerte, con el asesinato mismo.

La tragedia para los clásicos supone un camino a la verdad, al conocimiento. La anagnórisis —clave en la construcción de la fábula trágica— comporta, como la misma palabra indica, un cambio de la ignorancia al conocimiento, el paso que media del “no saber” al “saber”. Con el conocimiento suele llegar el horror de la revelación. Edipo se arranca los ojos al descubrir quién es. Es este uno de los elementos que, a nuestro juicio, más interés ofrece en la dramaturgia de De Paco debido a la original reactualización a que la dramaturga lo somete. En el ámbito del maltrato que la dramaturga sube a las tablas es crucial el viaje desde lo que no se quiere conocer a la asunción de una realidad que termina imponiéndose. Para las mujeres que Diana perfila en sus textos será preciso, como en el caso de *Edipo*, un proceso lento y largo de autoconocimiento que posibilite descubrir y asumir los acontecimientos. El abocamiento a una verdad, recurrentemente silenciada por las protagonistas, las empuja a la consumación del crimen.

En *Morir de amor* (2016) el proceso de descubrimiento y aceptación es lento y difícil, asistimos recurrentemente al autoengaño de la protagonista en un deseo imposible de redención del agresor del que el espectador desconfía (“si tú me demuestras que de verdad todo va a ser diferente...”, 185). La trama se construye en distintos niveles hermenéuticos —el público va descubriendo progresivamente la gravedad de los acontecimientos— que reflejan con gran efectividad dramática el viaje de la protagonista del encubrimiento a la manifestación de una realidad que no puede ser ignorada por más tiempo. En esta pieza el desencadenante de la tragedia será la violencia física ejercida por el amante. El puñetazo que recibe en la cama rompe drásticamente la imagen de feliz reconciliación y cambio definitivo que se ha ido fraguando. El momento de la verdad coincide con el momento del espanto. Es ahora ella la que invierte la línea de la violencia y pasa de víctima a ejecutora del crimen. Aunque el plan de asesinato había sido

forjado previamente (“he pensado asfixiarlo mientras le hago una felación (...) con aceite de almendras, es alérgico”, 2016: 225), es este el momento en que se decide el crimen que será morbosamente recreado en una evocación de enorme plasticidad y tensión dramática.

5. DE LA IRONÍA TRÁGICA A LA PRESENCIA DEL HUMOR

No obstante, la tragedia no muestra su rostro desde el comienzo. La focalización acorde no con lo que sabe y conoce el personaje en el momento de la enunciación sino con lo que conocía o sabía en el tiempo del acontecimiento evocado posibilita la presencia en las piezas de la intriga y el humor. La entrada del tono trivial e intrascendente —antitrágico— que define los parlamentos de las obras se hace posible desde el desconocimiento de la gravedad del asunto. Vemos así cómo María bromea con la actitud de su amante porque en tal momento no sospecha que este la arrojará al vacío desde un octavo piso. Rosa justifica constantemente a Danielito cuando este la insulta y se burla de su actitud en la cama porque en tal momento desconoce —o no quiere conocer— que la perversión de esa relación acabará con la vida de ambos. Miriam se ríe de la noticia de quienes mataron a su amante en pleno acto sexual porque aún no ha decidido que ese será también su desenlace fatal. Eva ironiza sobre su suerte porque aún no conoce que su madre ha sido sometida a acoso sexual de forma recurrente por su propio jefe.

Aristóteles define la comedia en su *Poética* como “imitación de hombres inferiores, no en toda la extensión del vicio sino en lo risible” y precisa cómo “lo risible” se define por la ausencia de “dolor o ruina” (v.v.141-142). La comicidad parece requerir cierta inocuidad, y las protagonistas de los textos de Diana no conocen el riesgo de los acontecimientos que viven hasta que devine irreversible el desenlace fatal. Es, por esto, que la focalización posibilita la entrada del humor, la perspectiva limitada por falta de conocimiento da cauce al tono trivial que el espectador intuye incongruente con la gravedad que ya adivina. El análisis de los textos muestra cómo la intriga es posibilitada por los distintos niveles hermenéuticos que urde cada pieza y que solo son aprehensibles una vez llegado el final de las mismas. Lo trivial se descubre trágico, hallándose en ese trueque el giro esencial de la construcción dramática de las piezas. En *Espérame en el cielo, o... mejor, no* (2016), el núcleo de la intriga de la historia de María viene constituido por dos datos decisivos —el embarazo y la muerte violenta de la protagonista—, que permanecen ocultos a lo largo del drama y que solo serán revelados al final de la pieza mediante los dos breves *flashback* en los que viajamos a la noche inmediatamente anterior. Sin embargo, como en la tragedia clásica, aparecen a lo largo del texto signos elocuentes de lo que argumentalmente se silencia, indicios a la manera de los provistos por el oráculo clásico, de una verdad que terminará saliendo a flote. Entre los signos que anuncian crípticamente el desenlace se halla el dolor de costillas particularmente agudo que

siente la protagonista durante todo el día o la intolerancia al olor de la sala de disecciones que curiosamente presenta esa mañana, que adquieren en un primer momento un tratamiento humorístico:

MARÍA intenta concentrarse porque tiene mucha angustia, cada vez más.

MARÍA

Lechón al horno.

Almejas a la marinera.

Pollo al curri con pasas...

Nada, que hoy no hay manera, ni con terapia ni sin terapia, que no se me pasa la angustia, ni se me quita el asco del cuerpo. Por dios qué peste,

Hacia las cámaras frigoríficas.

ya sé que os molesta esta palabra, preferís que diga olor, pero es que esto, hijas mías, esto es peste ya hoy. Perdonad, no lo toméis a mal, pero es que por muy frías y hermetizadas que os mantengamos, ¡menuda peste! (De Paco 2016: 138).

Solo al concluir la pieza comprendemos que el insistente dolor procedía de la colisión de la caída que le produjo la muerte —es arrojada desde un octavo piso por su pareja—, y la intolerancia al olor del estado del embarazo que la protagonista desconoce y sobre el que incluso bromea (“Vaya cómo me molesta hoy este olor. Yo creía que lo tenía superado. ¿Estaré embarazada? ¿Estaré embarazada y por eso me duele el cuerpo y me molesta el olor? (*Sonríe*) ¡Que no Mari, que no puede ser, que tú ya no tienes edad!”; De Paco 2016: 11). Vemos desde el análisis de este texto cómo la dramaturgia de Diana M. de Paco juega con la ironía trágica propia de los textos clásicos. Construye así una trama en la que el espectador sabe más que el personaje en tanto augura elementos que permanecen ocultos para los protagonistas de los hechos, quedando así en una posición de superioridad, cómplice con el dramaturgo.

Lechón al horno.

Almejas a la marinera.

Pollo al curri con pasas.

El olor lo tendré asumido pero mis comidas preferidas, me dan un asco... ¡Qué lástima! Y hoy, de pronto, *este olor parece que lo llevo dentro*⁷. Bueno, pues vamos a ello. ¡Qué dolor de cuerpo! (De Paco 2016: 139).

Tales indicios se incorporan al discurso ligero y desenfadado de la protagonista sin cobrar su auténtico sentido, aunque generando cierto clima de sospecha o extrañamiento a medida que se hacen recurrentes. La ironía trágica mostrará pronto el valor real de los mismos. Comprobamos que, en un inteligente ardid dramático de la autora, el cuerpo al que María se dispone a realizar la autopsia corresponde a

⁷ La cursiva es nuestra.

su propio cadáver. María descubre que los datos del último cuerpo que se dispone a diseccionar coinciden curiosamente con los suyos propios:

Naciste también hoy. ¿Por qué me haces esto, nena? Menuda casualidad. [...] Mari, ¡Ja! Tú también eres Mari, qué casualidad. [...] Y mi misma edad. Vaya día de coincidencias (2016: 50).

Tal y como recoge Pavis, la ironía trágica se hace perceptible en un héroe que a lo largo del drama se halla “literalmente atrapado por sus propias palabras, unas palabras que se vuelven contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que él se obstinaba en ignorar” (1983: 262). Sería precisa cierta distancia, de la que no dispone el personaje, para percibir cómo este “corre a su perdición creyendo que va a salir bien parado del asunto”. La dramaturgia de Diana actualiza el valor de este mecanismo.

En *La metáfora* (2013) desde el tono jocoso arribamos al plano profundo o metafórico. Marina, la protagonista, expone el trauma de la perra como si fuera este el conflicto esencial de la pieza (“Me intentó convencer el otro día de que la perra tiene un trauma, un perro tan grande, tan fuerte, con esas mandíbulas, ¿increíble? Pues sí. Me partiría de risa si no fuera por lo que es”, De Paco 2013: 143). Pronto comprobamos que lo significativo de la historia es la difícil relación que ella mantiene con su marido que queda en cierta medida metafórica en la enfermedad del animal. Aunque en su plano literal sea la perra quien se halla “traumatizada”, quien “enloquece y se vuelve agresiva”; una lectura más profunda nos revela que quien se encuentra “encerrada con los ojos vendados” y quien acaba perpetrando el crimen fatal es la protagonista misma y no la perra así descrita. La agresividad del animal no es más que el medio que la protagonista emplea para consumir el crimen. Este paralelismo se teje subrepticamente durante todo el monólogo mediante los comentarios que intercala en su paródica narración: “su perra vida en esta casa, traumatizada por un dueño machista, infiel e insufrible” o “tiene su lógica que solo cerrando los ojos uno se pueda olvidar de la mierda de alrededor” (De Paco 2013: 143). El viaje que va desde lo trivial a lo trágico es el que nos lleva desde la aparente indiferencia de Marina a la aterradora venganza. En un primer momento, comienza a plantearse en un tono aún poco serio venganzas propias de una Medea moderna. (“Espera, espera, ya lo tengo. ¿Mato a Dalila para hacerle sufrir? ¿Se la sirvo asada con patatas y verduras el domingo a medio día?”, De Paco 2013: 147). El espectador no termina de creer que pueda estar hablando en serio. Es cuando su amiga le revela un comentario de su esposo -“me dijo que lo vuestro (...) ya era solo algo metafórico” (De Paco 2013: 148), cuando se desata la tragedia. Antes de parir la venganza, “se acerca al espejo, se sienta frente a él, habla ensimismada en su imagen, con los ojos perdidos”, y afirma: “Y yo esta mañana le he hecho un regalo. Es su cumpleaños. ¿Acaso intuía algo?” (De Paco 2013: 149). Al

concluir la obra comprobamos que ese será el regalo fatal que acabe con la vida de Alberto. Cabría preguntarnos si constituye el funesto regalo un error producido por ignorancia o descuido⁸. Sin duda, la dramaturga juega con el clásico concepto trágico de la *hamartia* en la original reactualización que plantea. Si la primera venganza no llevada a cabo recuerda al episodio en que Medea insta a las hijas de Pelias a que descuarticen y se coman a su propio padre así como al crimen mismo de Medea que asesina a sus hijos para hacer sufrir a Jasón; la segunda, la venganza perpetrada, presenta una nueva conexión con la hechicera de la Cólquide quien procura la muerte a Creúsa mediante envenenados regalos que le ofrecen sus propios hijos, presentes que propagarán las llamas por el palacio. En la actualización del mito es él mismo quien sufre la venganza mediante un regalo, la muerte adquiere la inocente forma de un jersey rojo. La ambigüedad en torno al momento en que urde la venganza hace más inquietante el desarrollo de la misma. La premeditación del regalo entregado es evidente.

El habitual contraste entre lo grave y lo cómico presente en la dramaturgia de Diana M. de Paco ofrece una original modulación en su texto más reciente. En *Eva a las seis* (2019) la entrada del humor no viene motivada exclusivamente por la focalización desde una perspectiva limitada sino que adquiere su lugar desde una actualización del coro en el que distintas voces asaltan a la protagonista en un juego constante con el refranero español (“VOZ 3- Jugamos a refranear para desdramatizar (*Rien las TRES VOCES*), De Paco 2019: 19). A la fragmentación y combinación disparatada de los distintos refranes suma la dramaturga una parodia del lenguaje inclusivo (“VOZ 3: Consuelo de tontos. /VOZ 2: Y de tontas, de tontas.”, De Paco 2019: 25) y la omnipresencia de anglicismos en el discurso como signos vacíos y absurdos que pretenden generar una apariencia de eficiencia y competitividad. La voz tres, recreando el papel del jefe, le dirá a la protagonista: “Yo, que soy todo corazón, *all heart!* Me obligas a tener que prescindir de ti. ¡No puedo renovarte el contrato porque no das el perfil del puesto y no sabes inglés!” (De Paco 2019: 29).

Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (2011) muestra cómo la comedia tiende en su construcción hacia lo general, hacia el reflejo de ciertos vicios de la sociedad desde una perspectiva distante y generalizadora:

La comedia es la única de las artes que tiende a lo general, pues pinta caracteres que ya habíamos encontrado en nuestra vida común; anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos y, si es necesario los inventa. Las comedias más conocidas llevan títulos con nombres genéricos: *El avaro*, *El misántropo*... El poeta cómico idea

⁸ García Gual señala cómo “el héroe comete un error trágico, y esa *hamartia* le arrastra a su final. En ocasiones reconoce su falta, pero ese reconocimiento —el anagnorismos aristotélico— llega tarde. (...) Motivos como la violencia, el terror, y la ignorancia (*bía*, *phobos*, *áгноia*) pueden llevar a una decisión no querida. En tal caso no hay intención ni culpable ni premeditación del mal, y quien actúa bajo tales presiones está excusado (García Gual 1991: 28-29).

un personaje e inmediatamente hace que graviten a su alrededor otros que presentan rasgos generales similares. De hecho, muchas comedias llevan como título un nombre en plural o un término colectivo: *Las mujeres sabias*, *Los carcas*, son ejemplo de ello. Sin ser un tipo clínico, el personaje cómico es un distraído de todas o en alguna faceta de su vida (Bergson 2011: 71).

La crítica velada al discurso inclusivo tiene su contrapartida en la denuncia de los ataques machistas y el acoso sexual que sufre la protagonista. Al comienzo de la pieza oímos al jefe burlarse de ella mediante comentarios machistas y, unas páginas más adelante, conocemos el trato sexual que —como años antes hizo con su madre— le propone para mantener el trabajo:

VOZ 3 (JEFE): (*Vuelve a su papel. Interrumpe*). ¿No sabías idiomas? ¿Ves? No puedo renovarte si no sabes inglés. Soy tu jefe, pero esto te lo digo como amigo. (*La coge del hombro*). Tú eres muy joven y guapa (VOZ 1 y 3 *muy bajito tararean "Eres alta y delgada"*, VOZ 2 *las manda callar*), dedícate a algo más ligero. Esto no se te da bien... Es para otro tipo de... persona... (De Paco 2019: 27).

VOZ 3 (JEFE): Espero que lo hagas mejor, porque de ella me cansé enseguida. ¡Ah! Qué aburrimiento, estas maduritas reprimidas, prefiero la fruta fresca, aunque sea del mismo árbol... ¿me entiendes, *baby*? ¡Relájate, niña! *Relax!* (De Paco 2019: 41).

Lo cómico, una vez más, viene a hacer más serio y más grave el asunto que denuncia la pieza. Las múltiples aristas de la realidad adquieren cauce adecuado en un tratamiento plural y profundo.

6. CONCLUSIONES: HACIA EL DIBUJO DE LA POÉTICA DRAMÁTICA DE DIANA M. DE PACO

El presente artículo, desde el horizonte teórico de los estudios de género, revela cómo, en buena medida, las decisiones formales y dramáticas que conforman la poética de Diana M. de Paco vienen reclamadas por su posicionamiento en el rescate de voces femeninas marginadas por un sistema patriarcal y misógino. Encontramos así la convivencia del elemento narrativo con el mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde la mirada del personaje femenino o la creación de espacios irreales de la confesión —a menudo situados más allá de la muerte o en la propia conciencia del personaje— como elementos definitorios de su poética. La dramaturgia de Diana M. de Paco ofrece así una interesante y original reformulación de las relaciones entre mimesis y diégesis. La elección de la voz dramática, de la focalización, del tono, incluso de la secuencia temporal y la ordenación cronológica de la misma desemboca en la construcción de un discurso propiamente femenino que revela con profundidad y especificidad el problema que aborda. Cada una de las piezas supone una forma diferente y

original de dar cauce al discurso monológico de la mujer que mantiene a lo largo de la obra la focalización interna desde los diversos espacios de la confesión.

Otros dos elementos clave en la construcción de su poética proceden de horizontes muy distantes. Diana M. de Paco combina la reformulación de procedimientos consustanciales a la tragedia clásica con la entrada del humor y de la intriga en la escena. De Paco, experta en los elementos constitutivos del teatro clásico, explora las posibilidades de juego y recreación de conceptos como la anagnórisis o la ironía trágica. Las palabras de las protagonistas, como en el mundo clásico, saben a menudo más que quién las pronuncia. Estas se ven abocadas a un camino hacia la verdad de trágicas consecuencias. Solo enfrentándose a una verdad silenciada y negada por la sociedad e, incluso por ellas mismas, lograrán las mujeres del teatro de Diana M. de Paco plantarle cara al conflicto.

Si la catarsis trágica precisa la identificación, la participación emocional de lo que acontece al personaje, el humor exige por el contrario cierta distancia. Henri Bergson en el aludido ensayo sobre la comicidad subraya con lucidez la distancia necesaria para que se produzca tal fenómeno:

El género de observación que da origen a la comedia se dirige al exterior, a los demás hombres, por lo que revestirá un carácter de generalización. Al detenerse en la superficie, no alcanza sino la envoltura de las personas, el punto por donde muchas de ellas son capaces de asemejarse. Penetrar demasiado en la personalidad, relacionando el efecto con causas demasiado íntimas, sería comprometer y sacrificar todo lo que el efecto tuviera de risible. Para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región media del alma (Bergson 2011: 71).

La escritura de Diana M. de Paco se construye así desde un juego constante de entrada y salida, de acercamiento y separación. Alterna la autora ambas miradas, la distante y la empática, en una dramaturgia en la que lo trivial y lúdico desembocan en tragedia fatal. El presente trabajo constata cómo la forma escogida para verter el conflicto —cuyos tres vértices fundamentales hemos apuntado— refuerza su potencia escénica y ahonda en la complejidad de las mismas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Aristóteles (2011). *Poética*. Gredos.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Godot.
- De Paco Serrano, D. M. (2001). Polifonía. *Primer Acto*, 291, 103-123.
- _____. (2002). *Lucía y La antesala*. Editora Regional. Conserjería de Educación y Cultura.
- _____. (2013). La metáfora. En F. Gutiérrez (Ed.), *Antología de teatro breve actual*. Castalia.
- _____. (2015). See you in Heaven... or, maybe, not. *Estreno Collection Contemporary Spanish Plays*, 38. (Patricia O'Connor, trad.).

- _____ (2016a). *Casandras*. Esperpento.
- _____ (2016b). Morir de amor. En C. Bauer-Funke (Ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI* (pp. 453-459). Georg Olms Verlag.
- _____ (2019) *Eva a las seis*. *Obsession Street*. Irreverentes.
- Floock, W. (2009). Introducción a Polifonía. *Polifonía*, 9-21.
- Freear-Papio, H. (2016). La música de la morgue: “NN 12” de Gracia Morales y “Espérame en el cielo...o, mejor no” de Diana M. de Paco Serrano. En J. Romera, F. Gutiérrez y R. García (Coords.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 274-285). Visor.
- _____ (2017). Mito, género y emociones: Medea, Clitemnestra y Casandra en la obra dramática de Diana M. de Paco Serrano. En J. M. Losada y A. Lipscomb (Eds.), *Myth and Emotions* (pp. 107-116). Cambridge Scholars Publishing.
- Gajeri, E. (2002). Los estudios sobre mujeres y los estudios de géneros. En A. Gnisci (Coord.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 441-486). Crítica.
- García Gual, C. (1991). *Figuras helénicas y géneros literarios*. Mondadori.
- Hernández Garrido, R. (2011), Heroidas a cuatro voces (Sobre Polifonía, de Diana de Paco). *Monteaquedo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 16, 269-278.
- López Mozo, J. (2002). *Lucía y La antesala*. Editora Regional. Conserjería de Educación y Cultura.
- _____ (2010). Diana de Paco Serrano, de los mitos griegos a nuestros contemporáneos. *Estreno*, 2, 13-28.
- Miras, D. (2001), Polifonía, de Diana de Paco Serrano. La tela de Penélope. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 291, 90-97.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Ragué Arias, M.J. (2012). Polifonía, de Diana de Paco Serrano. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, 725-728.
- Rodríguez Alonso, M.A. (2014). La mujer al otro lado de la trinchera en *Espérame en el cielo... o, mejor, no* de Diana M. de Paco: la heroicidad de la supervivencia en la violencia de género. En E. González de Sande, M. González de Sande (Eds.), *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (pp. 69-77). Arcibel.
- _____ (2016). Víctimas y asesinas. De lo trivial a lo trágico en la dramaturgia de Diana M. de Paco. *Theatralia: La muerte violenta en el teatro*, 18, 347-360.
- _____ (2018). Casandras o el regreso de la voz descreída y silenciada. *Acotaciones: Revista de investigación y creación teatral*, 40, 15-36. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.04>
- Serrano, V. (2016). Aunque nadie me escuche. *Casandras* de Diana M. de Paco. *Irreverentes*, 9-21.
- Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Maspero.