

CASANDRAS: MUJERES SUFRIENTES EN EL TEATRO DE DIANA M. DE PACO

GILBERTO VÁSQUEZ

*Mañana intentará Penélope asomarse
a una miríada de presagios, a un
estallido, a un derrumbe.*

Rosa Castillo

Para los que hemos tenido el privilegio de asistir a la puesta en escena de las múltiples obras teatrales de Diana Marta de Paco Serrano, a lo largo de estos últimos años, resultará una experiencia impactante asomarse e introducirse –ya como lector avisado– al universo que nos propone en su libro *Casandras*¹, el cual recoge cinco obras que representan la impronta, en distintos modos y perspectivas, de la mujer sufriente. Esas obras fraguan de forma efectiva, con esa figuración de la mujer, un universo que se vertebra a fuerza de recuperar el *pathos* que bulle desde la *Cultura* o la *Tradicción* al texto creado por la dramaturga; desde la reinterpretación del mito a la recreación de estados emocionales que cobran, al calor de una lectura clásica, por ejemplo, una sustancia moral; una continuada y sostenida forma de interpelación al público, al texto, a los tópicos culturales, a las visiones del mundo y a las formas de crear, de ver y de sentir. La experiencia estética que nos propone el teatro de Diana de Paco acierta a constituir en su antología teatral una *Cassandra* poliédrica, múltiple, diversa. Y será la emergencia de varias *Casandras* las que pongan en la urdimbre textual y escénica el crepitar de la *subjetividad femenina* con todas sus contradicciones, valores, posturas, deseos, creencias y emociones; y que las que cuestionen con lucidez e ironía algunos patrones y concepciones periclitadas en torno a la expresión de esa mujer sufriente que, en modo alguno, será una entidad pasiva, recluida o inmovilizada... Puede el sufrimiento concebirse, de esta manera, de forma reactiva, y no será la *acedía* paralizante del dolor, sino el acicate vital para la voluntad, la acción

¹ Diana M. de Paco Serrano, *Casandras*, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2016.

y la expresión existencial. De allí que los personajes fundamentales de su dramaturgia, estas mujeres que pueblan la materia de *Casandras*, formulan intencionadamente, y en tonos y modos diversos, una intersección entre voluntad y acción, situando en el centro mismo de su hallazgo: la palabra, la denominación, la expresión de una subjetividad lacerante.

Casandras se inicia con la obra *Polifonía* (1999), que reactualiza de forma magistral nuestra concepción y relación con lo trágico al modo aristotélico. No se trata de una versión lineal o recreación al uso del mito clásico en torno a la mujer herida, victimizada o maniatada por la culpa o la vergüenza. Plantea más bien, una redimensión de ese sufrimiento femenino siempre exacerbado por la pérdida. Se desmontan y sucumben con la tragedia, tal como previeron los filósofos clásicos (y como lo estudia José Emilio Lledó en su *Elogio de la infelicidad*), los pilares la felicidad hallados de forma álgida en el BIEN–*tener*, en el BIEN–*ser*, BIEN–*estar* y en el BIEN–*saber*. No es casualidad, por tanto que, al contemplar la representación de cuatro mujeres bien reconocidas precisamente por su menosprecio cultural (*la enamorada, la hechicera, la loca, la matricida, la lujuriosa, la traidora, la infiel...*): Penélope, Medea, Clitemnestra y Fedra –también serán reconocidas por ellas mismas en el recordatorio infame, en la memoria de su pérdida extrema– reconstruyan su palabra y su sentir en un discurrir inesperado, siempre atados a la conciencia «privilegiada», o «superior» de Penélope que desembocará en una vuelta de la visión, en una comprensión de su modo de actuar desde el crepitar de las distintas intimidades. Todas estas mujeres tuvieron algo o alguienpreciados, todas *fueron algo* y por ello fueron, además, examinadas por su *estado* o por su *posición o virtud*; todas condenadas al esquema férreo y repetitivo del tópico. De allí que la sabiduría en la frágil materia de la memoria sea fundamental para los reconocimientos, para el despeje de la difusa niebla entre la experiencia y el recuerdo, entre la verdad y la apariencia de verdad. De allí que también los hombres: Telémaco, Orestes, Agamenón, Hipólito y Ulises reconstruyan con ellas, en un eterno pasado que no pasa, los estertores agónicos de cada sufrimiento. Veremos que la ruina de Penélope se asienta en no saber, mejor aún: en su no querer saber, pues la memoria genuina es hiriente, por lo que, hasta el final, este personaje central –que une con sus hilos al resto de mujeres en toda la trama– tendrá en el autoengaño, el prestigio de una distancia que se desmoronará ineludiblemente en el descubrimiento de su verdad.

Espérame en el cielo... o, mejor, no (2012) es la segunda de las obras propuestas en este libro, en el que se aborda sin concesiones, y en un amplio espectro emocional, los cruentos ejercicios de dominación y exterminio hacia las mujeres por parte de los maltratadores, inquisidores y asesinos machistas. La autora utiliza de forma rotunda la imagen del cadáver de la mujer justo en el espacio de la morgue y en el

momento de la autopsia, para situar entre el cuerpo femenino (objeto diseccionado de análisis), la forense que lee / escucha / interpreta y el fantasma o presencia de la víctima, el relato de un daño infringido tras una terrible configuración de una vida activa que, en su momento, estuvo sostenida en el sufrimiento atroz. Los monólogos de Rosa, María –la médica forense– la niña Aisha y la Señora Recortada van prefigurando y construyendo en sordina no sólo el discurrir discursivo del daño y hasta los juicios que cada personaje tiene de su propia historia, sino que además rastrean en las motivaciones que, de muy diverso origen, han condicionado las circunstancias de tales historias. El resultado de cada sufrimiento conformará una totalidad, una especie de comunidad solidaria que rastrea de algún modo en los anclajes de la realidad para interpelar al espectador, no en sus posibilidades verídicas sino en la insoportable acción de haber infringido un daño *inútil*.

Morir de amor (2013), la tercera obra de esta antología, nos presenta, mediante un monólogo sin consentimientos y usando un tono irónico e incandescente, por momentos, la versión descarnada de una voz femenina: el fantasma de Miriam que se atreve a decir NO (incluso después de muerta), por no aceptar una versión reducida de su posición en el mundo y a una restrictiva visión masculina. Lejos de cualquier artificio, la dramaturga confía plenamente en el flujo de las mordaces palabras de Miriam, su criatura teatral, para conferirle además la autenticidad de una experiencia –la amorosa, la erótica, la sexual– que nombra y desnuda siempre de otra manera, el terrible y absurdo sometimiento, el violento control que ejercen algunos hombres cuando son ellos los que determinan la circunstancia amorosa y ésta simplemente se forja en el simulacro. Desde el principio, la voz pone el acento paródico en el fetichismo del bigote de su amante o en las posibilidades que le brinda la libertad de ser sujeto deseante y sin ataduras, como le sucede con Javi, el azafato de vuelo, porque hasta lo de ser «amantes oficiales» es una trampa mortal. «Incluso muriéndote, me matas», le dice Miriam cuando ya es demasiado tarde para dar marcha atrás al radical juego de la aniquilación material y simbólica del «macho bigotudo», que le sale mal en parte, pues ésta termina reconociendo, allá en la plenitud de su propia muerte, el hastío, el cansancio de verse sometida a ciertos patrones en la conducta amorosa, «dejé de intentarlo».

La protagonista adolescente de *África L.* (2014) conecta directamente con muchas de las actitudes y «propiedades» de la mujer sufriente que nos presenta Diana de Paco en toda su dramaturgia. Esta cuarta obra de gran contenido simbólico se emparenta, desde el inconformismo, la sensación o experiencia de no-pertenencia y, en consecuencia, desde aislamiento, la incomprensión e incomunicación, a muchas de las mujeres sufrientes de su teatro de raigambre más clásica, como ya ha sido esbozado muy brevemente o como veremos como el personaje de la obra final de

este libro, *Casandra*. África, adolescente y sensible, asume no sólo el discurso de algunos adultos de referencia: sus modismos y formas de hablar, asume y representa además la *perplejidad*. Palabra que hace suya para descifrar los signos de su mundo *leído al revés y al derecho*, las incertidumbres, dudas e inestabilidades de la vida. Con el padre ausente, y por el artificio de su teléfono «olvidado», África nos hará recorrer por las zonas abruptas y calamitosas de una subjetividad «en proceso». Esta pequeña mujer sufriente debe responder a las expectativas de un crítico feroz y cruel, su hermano Mario, y debería someterse también a las expectativas trucadas de un pacto de amistad, imposible de cumplir, pues se sustenta en la delgadez y la belleza normativizada. No son válidas las posiciones de la madre o del padre, pues ella será siempre una princesa ante sus ojos, más allá de los defectos que les subrayan cruelmente Mario y su amiga Andrea. Es revelador, en cambio, su acercamiento al paria, al excluido, al «*sintecho*», pues con ello calibraría de algún modo el estado de «desposesión», de exclusión, rechazo, aislamiento y, en definitiva, de esa especie orfandad que se le sobreviene al personaje. África L., se plantea así, como un personaje que exhibe ciertos matices propios de las heroínas clásicas, como ha subrayado, en el sentido de luchar inútilmente –en principio– contra posiciones inexorables, cuyas consecuencias fatales le llevarían al aislamiento, a la anorexia y a la muerte. No obstante, «el despertar» de una libérrima y luminosa África, impedirán su fatal destino y le otorgarán la asunción de su rasgo distintivo: África ya no aspirará, como en su sueño, a que todos tengan su misma cara; ya ha reconocido la suya, la propia, distinta, única.

Casandra (2015) es un bellissimo monólogo cargado de un lirismo excepcional que propone en toda la dimensión de su lenguaje una teatralidad rotunda sin apenas tener acotaciones o aclaraciones de escena. Esta última obra de la antología presenta en boca de una Casandra estigmatizada, excluida y maldita dos aspectos cruciales que subyacen *mutatis mutandis* en toda la dramaturgia de Diana de Paco. Por un lado, el hallazgo o la búsqueda de la verdad (siempre distinta con respecto al tópico o a la tradición) o la expresión de una verdad no-reconocida, asumida o aceptada (como en el caso de Penélope en *Polifonía*) y, por otro lado, que esa condición de verdad se vea acallada porque es proferida en boca de una mujer sufriente: «Puedo hablar al universo y decir una a una todas las verdades del universo [...]». Por lo tanto, Casandra es doblemente víctima: primero, por saber, por reconocer y por predecir la verdad y, segundo, porque tal verdad, en su caso deslegitimada en su mácula de loca o traidora, es ya un terreno vedado para ella y un horizonte abierto para los hombres dominadores. Con *Casandra* no se recrea el mito *per se*, se establece más bien una impugnación de las verdades consabidas y de las certidumbres manoseadas que abrazan algunos mitos... Diana de Paco se resiste a realizar lecturas lineales y recurre

de forma compleja al hallazgo de una verdad siempre incómoda. Casandra se niega a cumplir el destino asignado para ella, y responde por ello a la ira y al castigo de un Apolo, rebajado a la categoría de varón desdeñado y vengativo. Casandra desvela el engaño repetido sobre Paris y Helena, que oculta realmente la pasión simbólicamente incestuosa entre ella y Paris, la otra víctima propiciatoria. Príamo legitima el engaño y Hécuba calla. Es preferible esto, a reconocer el simulacro de una guerra de hombres, forjada por el odio y los celos de un dios y por la negativa de Casandra a cumplir, una vez más, la actitud vital que se tenía preparada para ella.

Urge recalcar que esta espléndida antología teatral, *Casandras*, presenta una rigurosa y lúcida introducción, además de una biobibliografía, a cargo de Virtudes Serrano quien, por cierto, también presenta el monólogo final *Casandra*. Bajo el título «Aunque nadie me escuche», la estudiosa dibuja en el prefacio del libro los temas, figuraciones y, en definitiva, las búsquedas estéticas del teatro de Diana de Paco que, en un amplio itinerario de más veinte años, establece una sólida *poética teatral* en el marco del teatro español contemporáneo. Tal poética se ubicaría precisamente en la idea de dar voz –voz a las mujeres sufrientes, *aunque nadie las escuche*– para proferir algunas verdades opacadas, ocultas o diluidas en el discurrir de la historia, de la cotidianidad o que se ven subyugadas o adormecidas por mentiras edificadas y edificantes que se ciernen en torno a la mujer. Virtudes Serrano inaugura las aproximaciones estéticas a la obra de Diana de Paco, que tendrá con gran fortuna, dada la rareza de esta acertada estrategia aglutinadora y comparativista, prefacios y presentaciones, en cada una de las obras, firmadas por un reconocido elenco de estudiosas de su dramaturgia. Helen Freear-Papio aborda en *Polifonía* la complejidad de «dar voz a mujeres infames de la mitología» para mostrar otra verdad que se reconstruye en el misterio de la rememoración. Íride Lamartina-Lens y Susan Bernardini presentan su lectura de *Espérame en el cielo... o, mejor, no*. En ella subraya el trabajo dramático que elabora una progresiva reconstrucción sobre el horror de la violencia machista, desde la intercalación de varias voces sufrientes. Greta Trautmann realiza con *África L.*, un abordaje semiótico del teatro de Diana de Paco, estudiando lenguaje y gesto que configuran la impronta del personaje principal. Rosana Fialdini-Zambrano, en *Morir de amor*, analiza la importancia de la innovación de esta pieza para construir desde la sátira, la mordacidad y la contundencia de un humor amargo, el maltrato emocional, sexual, físico hacia las mujeres y su reacción radical o su respuesta también irónica y amarga ante el maltrato machista. Finalmente, Virtudes Serrano establece un diálogo incesante y directo entre la opresión de la heroína clásica Casandra y la vigencia, bajo otras estrategias siempre aniquiladoras, de la indefensión y del maltrato hacia las mujeres reales.

Para terminar este sucinto recorrido, y como se ha señalado al principio de esta reseña, el libro ha sido editado por la Editorial Esperpento Ediciones que, en estos tiempos tan difíciles para la publicación teatral, brindaba un espacio meritorio para obras como las de Diana de Paco. Y digo brindaba, pues el impulsador y editor de sus obras como el de otras creadoras y creadores del teatro español más reciente, Fernando Olaya falleció hace unos meses. Afortunadamente, su visión y su sensibilidad teatral nos dejado con *Casandras* una portentosa obra editada.