

«SOY UN MUSEO DE MÁSCARAS INFINITAS»:
AUTOFICCIÓN E IDENTIDAD EN *LACURA* (2016)
Y *POGÜERFUL* (2019), DE BIBIANA MONJE

Carlos Alayón Galindo
Investigador independiente

RESUMEN

Bibiana Monje (Tenerife, 1983) y sus obras *Lacura* (2016) y *Pogüerful* (2019) serán el objeto de estudio de este artículo. La dramaturgia será analizada a partir del concepto de «autoficción»; en esta investigación se aclimatará dicha noción a las tablas gracias a los presupuestos planteados por autores como Ana Casas o García Barrientos. A partir de este anclaje teórico, se tratará, en primer lugar, de establecer cómo la voz de Bibiana Monje se aproxima a la autoficción y, en cierto modo, la actualiza, y qué implicaciones tiene dicho acercamiento. Se prestará especial atención a ese yo múltiple que encarna diferentes personajes y al uso de otros recursos como la metaficción. En segundo lugar, el interés se centrará en concretar qué elementos y mecanismos se utilizan para caracterizar a esa voz que se escribe desde la autoconsciencia de un cuerpo insular que se sabe mujer.

PALABRAS CLAVE: teatro actual, Bibiana Monje, escrituras del yo, autoficción, literatura de Canarias.

“I’M A MUSEUM OF INFINITE MASKS”:
AUTOFICTION AND IDENTITY IN *LACURA* (2016)
AND *POGÜERFUL* (2019), BY BIBIANA MONJE

ABSTRACT

Bibiana Monje (Tenerife, 1983) and her literary works will be the objects of study in this paper. She will be analyzed from the concept of ‘autofiction’ in this research, it will be applied for drama due to the theoretical proposals put forward by authors like Ana Casas or García Barrientos. From such a theoretical framework, it will be first dealt with how Bibiana Monje’s voice approaches autofiction and, to a certain extent, modernizes it, together with the implications of said approach. Special attention will be paid to the multiple *selves* that appear in the scene as to the use of metafictional resources. Second, the interest is centered in establishing the elements and mechanisms employed in the characterization of such a voice, written from an insular and female autoconscience.

KEYWORDS: Spanish drama, Bibiana Monje, Self-writing, Autofiction, Canarian Literature.



1. INTRODUCCIÓN: LA PRIMERA PERSONA A ESCENA

«La insistencia del “yo”» es una vertiente creativa que ha encontrado en la escena actual española un espacio fecundo en el que poder desarrollarse (Resino 2019: 79). El motivo de este interés, relativamente reciente, por hacer de la primera persona, de su experiencia y perspectiva, materia dramática reside, en líneas muy generales, en ese nuevo paradigma epistemológico que trajo consigo la Posmodernidad. El llamado «giro subjetivo» supuso un cambio en la forma de percibir y construir la realidad; con él, «se ha restaurado la *razón del sujeto*», se legitima, al menos desde la teoría, el testimonio del *yo* (Sarlo 2006: 22).

Lejos del ensimismamiento autoral que siempre se le ha presupuesto, erróneamente, a este tipo de mirada centrípeta, la escritura del *yo* presenta una tendencia hacia lo catártico y universal, ya que la experiencia del *uno* puede ser, también, la del *otro*. Su aplicación en los escenarios, aunque tardía con respecto a otros géneros como la novela, ha permitido explorar «camino inéditos», nuevas posibilidades de creación, y, también, problematizar y reconfigurar otras nociones que se creían inamovibles como la presencia de lo real en el ámbito dramático (Ortiz de Gondra e Iglesia Simón 2019: 224). *Grosso modo*, se pueden deducir tres formas de aproximación a la primera persona: en primer lugar, se ahonda en los vericuetos de la vida íntima del firmante de la obra desde una perspectiva historicista, como podría ser el caso de *Álbum familiar* (1982), de José Luis Antonio de Santos, o *Los Gondra. Una historia vasca* (2017), de Borja Ortiz de Gondra; en segundo lugar, se plantean situaciones de marcado carácter ficcional en las que el/la autor/a se ve implicado, como se puede apreciar en *Tebas Land* (2017), de Sergio Blanco, o *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), de María Velasco; por último, el *yo* impregna la escena, se desliga de los códigos realistas y se adentra en la propia conciencia como sucede en *La trilogía del infinito* (2018), de Angélica Liddell. El hecho de que grandes dramaturgos/as del panorama escénico español hayan navegado por la senda de lo autobiográfico supone una amplia y extendida aceptación de este proceder literario. El mismo ímpetu se evidencia en el ámbito institucional. Desde principios de la década de los 2000, grandes teatros y salas nacionales han cedido espacio en sus programaciones a este tipo de piezas. Uno de los ejemplos más interesantes, por su impacto y claridad, es el del Centro Dramático Nacional, que, «en la temporada 2003-2004, para inaugurar la Sala de la Princesa, en el teatro María Guerrero» y bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, presentó *Confidencias (ciclo de grandes intérpretes)* (López Mozo 2019: 181). La propuesta contó con la participación de actores y actrices como María Galiana, Lluís Homar, Carmen Conesa o Rossy de Palma y se basaba en «que cada uno ofreciera de forma dramatizada aquellos aspectos de su vida y de su profesión que estimaran oportuno» (López Mozo 2019: 182).

Literaturizar la vida propia o a uno/a mismo/a tiene grandes implicaciones a nivel temático y filosófico. En mayor o menor medida, el sujeto enunciador suele presentar casi siempre un objetivo: (re)componer su identidad «fragmentaria y precariamente» a través de «una búsqueda introspectiva» (Casas 2018: 71). Este punto de partida convierte a toda expresión del *yo* en una empresa política. Es por ello por lo que «este afán identitario suele estar muy presente cuando quien escribe es una



mujer» (Resino 2019: 82). Muchas dramaturgas, ya se han citado algunas de las más destacadas, han visto en los escenarios una oportunidad llena de posibilidades para plantear y denunciar aspectos que, de una manera u otra, se decantan de su experiencia del sexo y del género. Así, cuestiones como la reflexión en torno al significado de ser mujer, la liberación del deseo o la violencia ejercida sobre los cuerpos acaban convirtiéndose en temas recurrentes, que no indispensables o esenciales.

De esta vertiente de corte feminista, experimental y reflexiva se desgaja el teatro de Bibiana Monje (Tenerife, 1983), autora en la que se centrará el presente estudio. Monje encarna dos de los rasgos más frecuentes del paradigma contemporáneo del artista joven: la formación y la multidisciplinariedad. Es licenciada en Interpretación Textual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid y, también, ha realizado numerosos talleres con grandes personalidades como podrían ser Pablo Messiez, Alberto Conejero o María Velasco. Sus inquietudes por lo escénico la mantienen sumergida en un proceso de constante aprendizaje y perfeccionamiento, sus estancias en el extranjero, más concretamente en Nueva York y París, dan buena cuenta de lo aquí referido. Sus múltiples inquietudes artísticas la convierten en una creadora poliédrica. Además de actuar, canta, compone, baila, escribe, dirige y produce. Aunque recientemente ha dedicado más tiempo a la producción¹, es su faceta teatral la que más honores y distinciones le ha granjeado, como el Premio Réplica a Mejor Actriz o a Mejor Espectáculo en su edición de 2017. Su dramaturgia abarca un número selecto de obras que se podría clasificar en dos grupos diferentes. Por un lado, se encuentran los textos de formación y experimentación, que para la autora no tienen mucho peso dentro de su trayectoria, como serían *Texto Guei*, *Viva España* o *El principito al desnudo* (2007), una obra que entabla vínculos intertextuales entre *El principito*, de Saint-Exupéry, y la película *Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz. Por otro, *Lacura* (2016) y *Poguerful* (2019), sus piezas más logradas, pulidas e irreverentes. Son estas dos últimas en las que se centrará el siguiente análisis.

2. LACURA O EL DESCUBRIMIENTO DEL YO

El Festival Internacional Mito y Teatro fue fundado en 1984 por Enrique Pardo y su compañía teatral Panthéâtre, asociada al Centro Artístico Internacional Roy Hart de Malérargues (Francia). El encuentro anual reúne a profesionales de todo tipo, desde creadores ligados al ámbito de lo escénico, como actores, bailarines, cantantes, cineastas o músicos, hasta investigadores de diferentes ramas del conocimiento humanístico (filología, historia del arte, antropología, etc.). Su objetivo principal reside en la organización de proyectos creativos que se fundamenten

¹ Su último proyecto como directora y productora, a través de Impulso, ha sido *Puenting* (2020), un largometraje que narra las peripecias de una actriz que se aventura a dirigir su primera película.



en el «imaginario mítico asociando la práctica artística y la reflexión cultural», es decir, proponen la exploración de todos los caminos expresivos y dramáticos que se decanten del vínculo, ya ancestral, entre teatro y mito (Panthéâtre 2021). Dicha impronta se evidencia en dos vertientes: por un lado, dan cabida a obras que estén relacionadas con la herencia grecorromana de manera tradicional, a obras que por su temática o por su estructura establezcan lazos de parentesco directo con lo clásico; por otro, se encuentran piezas de naturaleza más variada y diversa que «aspiran a la creación de imágenes con dimensiones míticas» y que, para ello, recurren a otros elementos escénicos como la ópera contemporánea, la danza-teatro o, incluso, la *performance* (Panthéâtre 2021). Es en este espacio de intercambio multidisciplinar, experimentación y diálogo donde se estrena, en 2016, *Lacura*, de Bibiana Monje.

La obra de la dramaturga tinerfeña es, como la ha definido su codirector, Enrique Pardo, un «one woman show» (Monje 2019b). El anglicismo se refiere a un tipo de espectáculo unipersonal. La propuesta escénica de Monje presenta una estructura cercana al monodrama, o sea, a «una obra de un solo personaje o, al menos, de un único actor, susceptible de asumir diversos personajes» (Pavis 1998: 296). Lejos de la delimitación formal, el interés principal por esta estructura radica en la tendencia que presenta a la hora de mostrar la interioridad del/los personaje/s que la componen. Así, la subjetividad y la intimidad de las diferentes voces que encarna la intérprete se exhiben en el escenario, promoviendo el establecimiento de un *pathos* entre lo representado y la conciencia del espectador. Dicha relación empática se amplifica todavía más cuando se comprueba que, en *Lacura*, hay una identificación total, o casi, entre la autora del texto, la actriz que lleva a cabo la puesta en escena y, también, la protagonista de la obra. El solapamiento de identidades empíricas y ficticias hace de la pieza de Monje una interesante muestra de expresión del *yo*. En ella, Bibi, su *alter ego*, esa «especie de holograma», es la encargada de representar «el cuento de su propia enfermedad» (Monje 2017: 14). Su única patología es la de vivir en el siglo XXI, una centuria convulsa, asfixiante y opresiva. A través de un fragmentado recorrido por su historia vital, se muestra el proceso de sanación, de cura, al que se ve sometido el personaje. El estado de locura y enajenación inicial de Bibi la conduce a hacer un profundo examen de todos esos episodios decisivos que la han hecho ser ella misma, de todas esas cuestiones y temas que la han marcado. Gracias a la memoria, al *yo* y al rito teatral, o «alquimia teatral» como ella misma lo nombra, el desarrollo del personaje gravitará en torno a tres ejes principales como son la familia, la educación y la desconfianza en el otro (Monje 2017: 14).

Se ha señalado, con esta breve y esquemática síntesis sobre el argumento de *Lacura*, una serie de elementos estructurales, semánticos e, incluso, pragmáticos, según la clasificación propuesta desde la semiótica por Puertas Moya (2004), que podrían llevar a pensar que la propuesta de Bibiana Monje es, en realidad, una obra perteneciente al género autobiográfico. La igualdad nominal entre autora, actriz y personaje, la exacerbación de la primera persona, la multiplicidad de *yo*es, el discurso aparentemente sincero, la reconstrucción memorística del pasado o la búsqueda de la propia identidad son algunos de esos aspectos comunes entre la obra y la autobiografía. Llegados a este punto, cabe asumir como cierta, por su lógica, la conclusión teórica a la que llega García Barrientos (2017: 182) acerca de la imposibilidad de la



aclimatación del género autobiográfico a la escena: «no puede hablarse de autobiografía dramática o drama autobiográfico en sentido estricto». Ello se debe a que las estrategias utilizadas por el medio teatral, como la inmediatez de lo contado o la idea connatural de representación, hacen que, en mayor o menor medida, el relato de la vida de uno mismo se acabe alejando de ese estatuto de realidad y veracidad que se le suele presuponer. Siempre hay una «mácula de ficción» (García Barrientos 2020). Si se considera, pues, que la relación entre el teatro y la autobiografía es, cuando menos, limitada y problemática, se evidenciará que la presencia del *yo* (y su expresión) en escena es, en su gran mayoría, de carácter autoficcional. *Lacura*, por supuesto, no es ninguna excepción.

La dramaturgia de Monje presenta otros lazos con la llamada autoficción aparte de esa delimitación genérico-teórica que se ha planteado con anterioridad. En la propia génesis del neologismo, ya se evidencia una impronta política, una postura determinada con respecto a este modo literario. Serge Doubrovsky (2012), su creador², así lo explicita en la contraportada que él mismo redactó para la que sería su obra más conocida, *Fils* (1977): «¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello» (53). Las implicaciones de esta declaración convierten a la autoficción en un concepto más democrático y, sobre todo, más accesible con respecto a otras formas de representar al *yo*. Se erige, entonces, como el soporte idóneo para las voces excluidas de los grandes relatos, para los cuerpos desposeídos que, como el de Monje, quieren contar su historia. Sobre el escenario, después de haber dado comienzo el ritual, Bibi toma la palabra y se describe: «¡Hola! Soy hija única, pero no se nota. Mis padres querían un niño: Hello! It's me. Nací en Tenerife hace 33 años, 15 horas después de asomar la cabeza, 52 cm y medio, 3 kilos y 430 gr» (Monje 2017: 16). Con este autorretrato, usado también en obras tan canónicas como *Edad de hombre* (1939), de M. Leiris, o la ya citada *Fils*, se establece un solapamiento entre la ficción dramática y la realidad escénica en el que el personaje exhibe los cimientos del sujeto y crea el ardid autofictivo, «yo no es otro, él es yo mismo» (Doubrovsky 2012: 46). En el caso de *Lacura*, dicha técnica, la de la creación de un *yo* figurado, se radicaliza. La autora muestra los engranajes de la ilusión y gesta a su otro *yo* en el mismo escenario, delante del público. El juego metaficcional que implementa Monje se fundamenta en el empleo de recursos propios de la programación digital como metáfora de la configuración de la psique del individuo a partir de la constricción del entorno y de la sociedad que lo alberga³:

² Se ha de aclarar que Serge Doubrovsky no ideó ni la técnica ni el concepto. Su contribución radica en la creación, y también en la popularización y difusión, del marbete «autoficción». Para un recorrido histórico extenso acerca de las diatribas críticas a las que se ha visto sujeto el término véase «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», de Ana Casas (2012).

³ En la puesta en escena, esta parte de la obra viene acompañada de una serie de proyecciones, de juegos de luces y, también, del movimiento libre y errático del cuerpo de la actriz.



Preparando carpetas de programas. *Please wait*. Capitalismo, monogamia, patriotismo, religión y personalidad. *Please wait*. Instalando complejos, miedos y fobias. *Error. Error*. La carpeta «darse cuenta» no se encuentra entre los archivos. *Please wait*. El programa «falta de autoestima» ha sido instalado correctamente. *Please wait*. Las carpetas «instinto y espontaneidad» han sido borradas con éxito. Vacando carpeta para llenarla de dudas. Proceso actualizado (Monje 2017: 15).

Esta relación entre el sujeto y el medio no es más que la expresión teatral del concepto de socialización, es decir, de esa influencia que ejerce la comunidad sobre el individuo para adaptarlo, a través de «la interiorización de las normas», a sus requerimientos y condiciones; de cómo la cultura, en su sentido más amplio, moldea a la persona y la convierte en un ser social (Sánchez Hurtado 2001: 29). Se establece, así, un claro paralelismo entre la vida y la escena: de la misma forma que Monje crea, *in situ*, a su personaje, la sociedad lo hace con todos sus miembros. De este modo, la identidad no se percibe como algo propio, sino como el resultado de un proceso externo en el que los sujetos quedan infectados y constreñidos por el tiempo en el que existen. En esta primera instancia, el *yo* no es ni siquiera del *yo*. Aquí radica el conflicto dramático, la esencia de la obra, y, también, parte de su novedad. Si quiere realmente hallar la cura, la heroína de la pieza deberá volver a unificar todos los retales del pasado que aún conserva en la memoria y hacerlos suyos de nuevo, conquistar la individualidad que la sociedad le niega, recomponer, en definitiva, la identidad atomizada y recuperar la potestad del *yo*.

Ese viaje de la enfermedad a la no enfermedad se enuncia desde unas coordenadas muy concretas. La voz que reclama el discurso para sí es la de una mujer que se sabe tal y que abraza lo que, para ella y desde su experiencia intransferible, significa serlo:

Me sangra la vagina cada 28 días (con suerte) y es algo que aún no he superado. En los días previos se apoderan de mí las energías atávicas de los últimos 30 siglos de represión psicogenética femenina no liberadas; convirtiéndose en una especie de cóctel molotov capaz de hacerme pasar por unos 234 estados de ánimo en menos de 24 horas, y desembocando en una regresión hormo-neuronal del estado embriionario o fetal. Es decir en un bebé de 3 años: ¡*mamá!* (Monje 2017: 19).

La presencia de lo femenino en determinados círculos o ambientes no siempre ha sido bien percibida. En su *Dramaturgas españolas de hoy*, ya Patricia W. O'Connor (1988: 10) señala la incompatibilidad histórica entre mujer y teatro, entendiendo la primera como sujeto atado a la esfera privada de la vida y el segundo como una manifestación más de lo público. Parlamentos como el señalado con anterioridad demuestran que esa «división espacio-género» (Noguera Fernández 2015) ha ido cambiando con el paso del tiempo, especialmente sobre las tablas. El escenario acoge a un cuerpo que se muestra sin tapujos en su verdad, que no duda en exhibir su materialidad más descarnada ante los espectadores. Movida por cierta pulsión irreverente, Monje se convierte en un ejemplo de mujer creadora que es capaz de lanzarse a la conquista de los espacios y lograrlo entre aplausos. La dramaturga tinerfeña inhabilita esa diferenciación espacial de la que se ha hablado no desde lo puramente escatológico, como podría ser el caso de Angélica Liddell y los alfileres



en la representación de *Te haré invencible con mi derrota* (2011), sino desde el humor, un recurso mucho más digestivo para el gusto burgués.

El personaje de Bibi, que se abre en canal y cuenta su intimidad, no solo está marcado por su género. En ella confluyen otras categorías que, aparte de identificarla, la oprimen. La gestión de la diferencia en la dramaturgia de Monje es, como se puede evidenciar, de carácter interseccional, es decir, «busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder» (Viveros Vigoya 2016: 2). Para entender el verdadero conflicto de la protagonista, ese cuerpo que quiere sanar debe ser leído e interpretado desde múltiples puntos de vista. Así, Bibi se erige como una mujer que enuncia un discurso a partir de su condición de canaria y, también, de su deseo bisexual:

Una vez con 14 años en las escaleras del polideportivo de mi colegio [...] mi mejor amiga me dijo: «Bibi, yo te quiero mucho». Y claro, me la tuve que follar. A ella, y a todas las que vinieron detrás. Pero de vez en cuando iba en busca de algún que otro ser inferior (de los hombres digo), pero siempre desde la impertérrita inaccesibilidad emocional (Monje 2017: 19).

La conjugación de dichas categorías en escena no es algo que suela verse en los teatros españoles, menos, incluso, en los insulares. El interés de *Lacura* radica, por tanto, en que su reivindicación política es flexible, inclusiva y actual. Esta aproximación hace que en el relato autofictivo de Bibiana Monje la otredad también se vea representada. El *yo* enunciador se convierte, llegado el momento, en una pluralidad, en un *nosotras*. El punto de encuentro entre el individuo y la colectividad surge del arrepentimiento y de la deconstrucción. Será Bibi la que pida perdón, la que se disculpe con sus semejantes, la que cree un vínculo de sororidad: «Perdonen, / mujeres del mundo / por haber creído que existe / una forma correcta de ser mujer» (Monje 2017: 25). Se establece, dentro de este sentimiento solidario, un estado de comunidad que la autora continúa explorando a través de su propia genealogía. Es aquí donde resalta otro de los valores fundamentales de la obra: la actriz presta su cuerpo a todos aquellos personajes femeninos que, de una manera o de otra, han formado parte de su vida. Gracias al juego escénico que permite el vestuario, Bibi va entremezclando su voz con la de su abuela Coca o su madre Dolores para explicar esa primera enfermedad que es la familia y poder comenzar a (re)componer su identidad. Aquí un claro ejemplo de lo comentado:

ABUELA. ¿Quieres que te haga unas arepas con carne mechada y un fisquito de queso amarillo? ¿Y un huevo frito? ¡Ay mira, queda arroz! ¡Y pan de hoy pa que mojes!

BIBI. ¡Ñós, eso es mucho!

ABUELA. ¿Qué va a ser eso mucho? ¡Te lo comes y te callas!

BIBI. ¡Chós!

ABUELA. ¡Ni «chós» ni nada! ¡Y de postre unas natillas que me sobraron ayer que están buenisimas! (Monje 2017: 29).

El efecto mimético, y hasta costumbrista, que genera la recreación del dialecto canario, con sus expresiones y maneras tan características, esa «incorporación [...] de fragmentos crudos de lo real», realza la estética antirrealista que se deduce



de la obra (Sánchez 2007: 11). La aceptación de las formas no realistas, mucho más eficaces para las cuestiones que se plantean en la obra, también se evidencia en otras estrategias utilizadas por la autora. La confluencia de varios *yo*s en escena interpretados por una actriz es uno de esos recursos. En el fragmento anterior, por ejemplo, se ve reflejada la convergencia ya no de varios personajes sino de diferentes voces de uno mismo en un único cuerpo. La versión de Bibi que discute con su abuela no es la que ha conocido previamente el público, no es aquella aquejada por la enfermedad, sino una más joven. El encuentro de ambas provoca un desdoblamiento temporal y este, a su vez, vulnera el desarrollo lineal de la acción dramática. Hay, por tanto, un tiempo interno, el de la anécdota que recrea, y un tiempo externo en el que se realiza un examen o glosa de lo contado:

Les presento a mi abuela Coca, una mujer que tuvo 63 años durante toda su vida. Según ella se estaba muriendo desde los 17 pero se quedó con las ganas hasta los 78. 1.76 de estatura, 110×140×118, es decir, 109 kilos de peso. Ella es la madre de todos: la madre de mi madre, de mi tía, mi madre, la tuya... Hipocondríaca, supersticiosa, maniática, mentirosa, buena gente, manipuladora, obsesiva, hija de puta, maravillosa (Monje 2017: 30).

Esta estructura diegética es muy frecuente, casi propia, de la autobiografía canónica, en la que el autobiógrafo evalúa su pasado. Su aplicación en estas coordenadas –dramáticas y autoficcionales– supone un ejercicio subversivo. La tendencia hacia la iconoclastia, a desarticular las verdades impuestas y los grandes relatos parece connatural a la escritura de Monje.

Hasta ahora solo se han remarcado las consecuencias que esta aproximación creativa tiene a nivel formal y técnico; sin embargo, también cabría analizar las implicaciones que presenta en el plano temático o de contenido. El personaje de la abuela podría ser una ilustración clara y precisa de lo que aquí se refiere. Su presencia en la dramaturgia es fundamental para el viaje de Bibi. Para la protagonista, Coca es el epicentro de la familia, la raíz de la que todo emana. Sus padres la dejaron a su cargo y fue ella quien se ocupó de criarla. Dicha circunstancia plantea un importante conflicto con respecto a las figuras materna y paterna: la primera se convierte en la autoridad, en la representación de la disciplina y la rectitud, «mi madre no se convirtió [...] en un modelo de amor y cuidado. Para que ustedes me entiendan, a mí no me asustaban con: “¡cuidado que viene el cocoooo!” A mí me decían: “¡cuidado que viene tu maaaaadre!”»; la segunda es la ausencia encarnada, un personaje pasivo que jamás aparece, «¿Mi padre? ¿Alguien preguntó por mi padre? “Bien. Mi padre bien. Trabajando. Sí, los fines de semana viene. Exacto, el único hombre de mi vida”» (Monje 2017: 37). Establecidas las bases del paradigma familiar, el relato de Bibi ahonda en las dinámicas que se daban en él. La más destacada es, sin duda, la violencia ejercida contra la protagonista. Las diferentes anécdotas recreadas y los parlamentos de Bibi revelan un ambiente siempre hostil, regido por la incompreensión y el malestar:

En mi casa se han empeñado siempre en pedirme lo que yo no podía darles. Es la trampa del que juega a la decepción familiar. [...] Mi sensación era que yo siempre



lo hacía todo mal y ellas me perdonaban todo el rato. Y todo lo hacían por mí. Pero yo, supuestamente, no tenía que darles nada, ni hacer nada por ellas. Y de buenas a primeras me lo echaban todo en cara (Monje 2017: 72).

Destaca, por encima de cualquier otra muestra, ese sugerente «¡Boom! ¡Bam! ¡Pimba!» que se oye momentos después de que su madre se entere de que ha sido Bibi la que ha esparcido sus heces por todo el rellano del edificio (Monje 2017: 68). De este modo, la protagonista se convierte en heredera de una tradición propia de su linaje, «Nunca me llegaron a maltratar del todo, físicamente me refiero». A su madre y a su tía sí» (Monje 2017: 69). De nuevo, aparece el vínculo de sororidad, el *yo* y el *tú* combinados en un *nosotras* que sufre y padece las graves consecuencias del entorno. La familia, por tanto, es percibida como el principal origen del mal que aqueja a la heroína, como una losa con la que uno siempre debe cargar y a la que se le añadirán otras tantas. Bibi, ya inmersa en su proceso de sanación, decide, a modo de revancha, poner fin a ambas genealogías para no perpetuar el sufrimiento, «¡Había sido un plan de ellos!! De ambas familias. Generación tras generación repitiendo patrones con las raíces podridas. ¡Ellos me crearon! El propio árbol trazó un plan para liberarse a sí mismo a través de mí» (Monje 2017: 42).

La institución de la familia, como se ha podido comprobar, ha sido atacada y cuestionada a partir de la experiencia de la protagonista. Desde F. Engels y su *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, la familia ha sido concebida como una forma de organización y control social primitiva de la que se desprende históricamente la noción de Estado. Ir en contra de dicha entidad supone, entonces, atentar contra los principios básicos del orden. Esta actitud por parte de la autora no debe ser entendida como un mero gesto de rebeldía, sino como el producto de un proceso de honda reflexión en la que el sujeto se plantea su relación con el poder y sus concreciones. La respuesta de Monje es sencilla: luchar, desintegrar la norma, liberar al sujeto, desacralizar, así lo demuestran sentencias como «que los padres y las madres no existen, somos todos hijos» (Monje 2017: 45). Democratiza, iguala, subvierte todo sistema de jerarquía que delimita al individuo. La cruzada contra los progenitores se extiende a otros ámbitos como, por ejemplo, la educación escolar, «reptiliana» según su definición, «Me prohibieron tocarme. Me prohibieron decir lo que pensaba. Me injertaron la culpa»; el capitalismo, «¿Lo ven? ¡Nací con el sistema capitalista metido en el culo y yo no soy de este mundo!»; o el propio Dios, que, en la escena final, a pesar de ser interpelado ni siquiera es capaz de presenciarse, «¿San Pedro? ¡Capáh! ¡El Apóstol? Oye, ¿Dios no está?» (Monje 2017: 43-93).

Liberada, por fin, de toda opresión, llega la esperada cura.

3. POGÜERFUL O EL ENCUENTRO CON LA OTREDAD

La sala Exlímite de Madrid se define como un espacio dedicado a la colaboración, a la investigación y a la creación escénica. Es aquí, en un proyecto independiente similar al planteado por Panthéâtre, donde Bibiana Monje desarrolla su último y más reciente espectáculo, *Pogüerful* (2019). La obra, que contó también con



una residencia artística en la Sala Insular de Teatro (SIT) de Las Palmas de Gran Canaria, se perfila como la heredera directa de *Lacura* (2017): «Para mí supone una segunda parte. [...] Cuando uno sale de la programación mental aparece el poder y la magia, y me invento lo que me dé la gana, porque al fin y al cabo todo es un cuento» (Lojendio 2021). Vuelve sobre los mismos temas, las mismas ideas, formas y técnicas; regresa, aunque de manera más superficial, a problematizar con cuestiones como la educación, la familia, la sociedad capitalista o el cristianismo: «HIJO. Si yo tuviera un jurado, un diploma, una escoba, nominaría a la Iglesia Católica al *Smartest Company Awards* por inventar la confesión» (Monje 2019a: 55). A pesar de esto, el enfoque y la aproximación que implementa aquí son radicalmente diferentes.

Bajo la codirección ya habitual de Enrique Pardo, Monje experimenta con las distintas expresiones de la autoficción. *Pogüerful* supera, en cierta manera, ese recorrido autobiográfico que sustentaba la obra anterior y se desliga de esa «ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales» que muchos le presuponen característica connatural (Doubrovsky 2012: 53). En cambio, adopta un nuevo proceder centrado, sobre todo, en la ficcionalización de su figura como autora. Esta acepción más laxa del concepto de autoficción es la que defiende, en la teoría, Vicent Colonna y, en la práctica, autores como Javier Cercas con su *Soldados de Salamina* (2001), tal y como señala Ana Casas (2018: 69). A pesar de la referencialidad existente, la obra cobra una dimensión, por entero, ficticia, ya que los sucesos de los que se nutre son del todo improbables. En este caso, la separación taxativa entre lo real y lo ficticio llega a través de la magia, «¡Esto es Magia verdadera!» (Monje 2019a: 23). El personaje de la Autora comienza la obra con un ritual, lleno conjuros y sortilegios, que, en apariencia, falla. De ese error, surge una brecha en la realidad. El único objetivo de ese encantamiento era el convocar a las fuerzas sobrenaturales para así poder crear una obra dramática, «voy a escribir un texto que me lo dé todo. Un texto que al leerlo me saque del mundo y me lleve directa a los pies de Dios» (Monje 2019a: 24).

Una vez más, Monje recurre al ardid metaficcional y continúa, como se ha podido comprobar, con la idea ya latente en *Lacura*, aunque no desarrollada en profundidad, de la alquimia teatral. La metaficción que se evidencia en *Pogüerful*, presente a través de un imaginario esotérico, adquiere un significado político que supera el mero juego o guiño literario. El hecho de que la Autora sea una suerte de hechicera entabla una serie de interesantes paralelismos en los que la escritura y brujería quedan igualados, ya lo comenta el propio personaje: «Escribir tiene algo de brujería» (Monje 2019a: 106). Esta identificación entre creadora y bruja, «la palabra “witch” (bruja) proviene del arcaico “wyk” que significa ‘curvar o dar forma’. La misión de los Magas y las Magas es dar forma a la materia, curvar la propia realidad», denota la filiación manifiesta de la dramaturgia de Monje con las últimas tendencias feministas (Monje 2019a: 21). A lo largo de toda la obra, se abraza y perpetúa toda esa tradición cultural e histórica en la que la figura de la bruja, símbolo de la opresión y la violencia patriarcal y capitalista, ha sido reapropiada y convertida en un sujeto que, junto con «la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse», enarbola un arquetipo de feminidad basado en la disidencia y en el empoderamiento (Federici 2020: 28). En *Lacura*, se apreciaba cómo el



sujeto enunciador del discurso debía ser reconocido como mujer ahora, como bruja, como individuo errático, contestatario y marginal que no teme al sistema. Llegado el momento, dicha figura le resulta insuficiente, no le basta solo con la magia. Debe trascender y convertirse en algo más, en Lucifer: «Yo soy la luz (ifer) [...]». Es Lucifer quien descubre y pone luz a las ideas ocultas» (Monje 2019a: 123). Es de esta nueva forma de la que emana la palabra, la realidad dramática. Eso se materializa al final de la representación, cuando la Autora se pone de parto y se completa el rito:

(Gritos)

(La autora se pone de parto)

(Da a luz un texto)

SHEILA MONJE. Por fin, tenemos obra: ¡Pogüerful!

(Pausa)

¿Pero... es una tragedia?

(Grito)

Todos. ¡Tragedia, tragedia! ¡Coro trágico, coro trágico! (Monje 2019a: 145).

La experiencia creativa es de naturaleza corpórea, somática. La escritura y la realidad tienen como núcleo el cuerpo femenino. A partir de él, de la matriz nutricia, surge lo demás: «¡La tierra prometida está en mi coño y el orgasmo es la metáfora del universo!» (Monje 2019a: 119). Se forja, por tanto, un nuevo orden fundamental, un nuevo mito primigenio. El origen de los relatos, de la verdad, del mundo entero queda recentralizado. El *yo* ha dejado atrás la enfermedad y la opresión que se denunciaban en *Lacura* para convertirse en un demiurgo, en el principio ordenador de la vida escénica. Si el final de la obra es el alumbramiento de una nueva realidad, el proceso mediante el cual se llega a él debe ser entendido como una gestación, es decir, como un proceso inestable, fluido, una suerte de ensayo teatral. Así lo demuestran las constantes rupturas del desarrollo lineal de la acción dramática por parte de los personajes, «HIJO. ¿Y tú qué miras? ¡La culpa no es mía! ¡La culpa es de la autora! Cambia todo el rato el texto. ¡Otro bocadillo de pedo para la autora!»; las confusiones y juegos intertextuales,

HIJO. *My dear sister!* Voy a decírtelo todo en veintisiete palabras. Helas aquí: “*Papá y mamá no existen, somos todos Hijos*”.

AUTORA. ¡¡Esto es de la otra obra!!

(*La agarra y la besa*)

o las directrices que da la Autora cuando el resultado no es el esperado, «¡Así no es la escena de la novia! ¡Hagan bien la escena! Sheila hará de novia, [...] ¡porque esta obra es mía, la he escrito y pagado yo! Así que hasta aquí no tendría por qué darles más explicaciones» (Monje 2019a: 52-95). Todo adquiere un aire de improvisación, de *work in progress*, en el que la obra se perfila como una entidad escurridiza y maleable a la que la Autora, como bruja o como Lucifer, debe dar forma.

Como ya se ha comentado, la omnipotencia creadora de la protagonista se revela en el último acto; sin embargo, a lo largo de toda la pieza hay ya algunos elementos que lo anticipan e insinúan. Uno de los ejemplos más claros, por su expli-





cidad y por su familiaridad, es el desdoblamiento de voces, el surgimiento, en la escena, de un segundo *alter ego* de la dramaturga: «AUTORA. Quiero explicarles que en este espectáculo yo soy dos. Mi alter ego, californiana, irá apareciendo. Su nombre es Sheila Monje» (Monje 2019a: 40). Esta afirmación no es del todo exacta. En *Pogüerful*, el resto de personajes (Hijo, Hermana, Espíritu Santa o Madre), a pesar de ser encarnados por otros actores, también son considerados versiones alternativas, ecos, proyecciones, del *yo* que enuncia, «AUTORA. He invocado el negativo de unos personajes que abusan de mí y que nacen del núcleo de una personalidad que se desquebraja» (Monje 2019: 59). Como se ha podido comprobar, la identidad se atomiza y fragmenta a gran escala, su reconstrucción completa y total se torna en imposible, en un espejismo inalcanzable, «soy un museo de máscaras infinitas» (Monje 2019a: 81). La recuperación del *yo* es una empresa, por tanto, fracasada, una utopía más de la que la Autora debe desprenderse para dar a luz esa nueva realidad que promete, «¡Quiero dejar de escribir, destrozarme el Ego a puñetazos!» (Monje 2019a: 115). Eliminada la primera persona, solo queda, en este frustrado acto de comunicación, el *tú*. Ello implica un cambio epistemológico. En este tránsito hacia la otredad, se evidencia una de las bases más importantes de la autoficción: el *yo* se convierte en *eso/s* para identificarse y apelar al *otro*, o sea, «la autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo, como erradamente suele creerse, sino que es, por el contrario, un camino de apertura a los demás» (Blanco 2018: 24). El encuentro con la alteridad se da en varios puntos de la representación. Desde el principio se constata esa necesidad de contacto con aquellos que no son *yo*, «voy a escribir un texto con letras extraterrestres, [...] que desdibujen los límites de mi personalidad y me unan a todo, [...] que me limpie los ojos y me abra el corazón para que coman todos» (Monje 2019a: 24). La gran mayoría de estos momentos están relacionados con la participación de los espectadores:

AUTORA. Javier Corral iba a hacer de padre pero no le salía muy bien, y luego pensé en hacerlo yo pero quedaba basto salir en plan “*soy tu padre*”. [...] ¡Así que al final he decidido que lo mejor es que lo haga alguien del público! [...] A ver, por favor: ¿alguien que quiera hacer de padre? ¡Alguien que pueda hacerlo bien porque, si no, cambio de padre! (Monje 2019a: 49).

Estas primeras referencias no son más que meras tentativas. En realidad, el acto de comunión entre lo propio y lo ajeno llega con el paradójico final de *Pogüerful*. En él se puede apreciar cómo, a través de elementos extrateatrales como la llamada al público, se anuncia el comienzo de la obra, «VOZ OFF. *La representación va a comenzar*. [...] *Etiquétennos, critiquennos, inviertan en cripto monedas, compartan mensajes guarros y cartas de amor. Que disfruten del espectáculo*» (Monje 2019a: 153). El público ha sido, de manera inconsciente, un personaje más de la representación. El viaje realizado hasta llegar aquí, esa estética del *work in progress* que antes se ha mencionado, es una forma de preparar al espectador para la función, de darle las herramientas necesarias para desenvolverse en el gran teatro del mundo que habita. La cura, en este caso, no es para el *yo*, que ha quedado totalmente neutralizado, sino para el *tú* espectador. Vida y teatro, verdad y ficción, quedan, con esta última muestra de omnipotencia, imbricados para siempre.

4. CONCLUSIONES

Como ya se anunciaba en la introducción a este trabajo, tanto *Lacura* (2016) como *Pogüerful* (2019) son dos textos que, por su expresión y planteamiento, presentan cuestiones muy interesantes desde el punto de vista teórico y filológico.

Ambas obras ponen a prueba los límites de la autoficción a través de la acumulación, de lo exagerado, de una estética de la sobrecarga y de la mezcla. Siempre en el espacio ritual, Monje atomiza la primera persona, la fragmenta y, con los pedazos que quedan, crea numerosas versiones de sí misma, o bien de manera explícita, como es el caso de Bibi en *Lacura* o Sheila Monje y la Autora en *Pogüerful*, o bien implícitamente, como serían el Hijo, la Madre o la Espírita Santa. La multiplicidad de *yoes* lleva aparejado el despliegue de diferentes técnicas metaficcionales que revelan el entramado de la fábula y que, de una obra a otra, se agudizan y extreman. En la primera, el mecanismo es un simple auxilio para el desarrollo de la pieza. Sin embargo, en la segunda, es la idea radical de la que todo emana. En la dramaturgia de la tinerfeña se entabla, por tanto, una relación de interdependencia entre la autoficción y la metaficción. Esta simbiosis es una forma de establecer que el *yo*, su búsqueda y reconstrucción, no es más que una quimera. La escritura y la vida se perciben, al fin y al cabo, como dos caras de la misma moneda. De esta igualación surge la idea de la cura que vertebra ambas piezas. Si Bibi puede volver a su estado primigenio, convertirse de nuevo en una *tabula rasa* y desechar todo lo aprendido, también lo podrá hacer la propia autora. Contar su historia es una suerte de placebo, de «pharmakon», que alivia el peso de la imposibilidad de poseer un *yo* unitario, total y definitivo (Pozuelo Yvancos 2005: 16). El descubrimiento de tan fatal y yerma realidad motiva, en *Pogüerful*, un cambio de perspectiva. Ante la condena del *yo*, es el *tú*, a partir de la catarsis, el único capaz de sanar su herida existencial.

La pluma de Monje propone, también, grandes desafíos desde una perspectiva conceptual. Reclama para sí el lugar que le corresponde como creadora desde la materialidad de su cuerpo, politizando la expresión dramática de la primera persona. Autorrepresentarse sobre el escenario supone un ejercicio de reivindicación contestatario. Ello se debe a que ese acto de enunciación que es la obra emana de unas coordenadas muy concretas. En una primera instancia, en *Lacura*, la dramaturgia se presenta como un sujeto mujer, canario y bisexual que conoce su condición y que la abraza con todo lo que esto implica. El *yo* se describe, por tanto, desde lo referencial. En *Pogüerful*, por el contrario, el sujeto de la representación accede a un plano superior, abandona lo inmediato y lo sensible para acceder a lo imaginario, a la ficción más pura. El *yo*, ahora, no reproduce una realidad, sino que la crea. Esto solo puede ser posible a través del despliegue de toda una arquitectura mítica donde, primero, la hechicera y, luego, Lucifer se erigen como elementos necesarios para esa emancipación del sujeto. En esencia, el viaje que plantea Bibiana Monje en estas dos obras se basa en el repudio de lo normativo, el desprecio al *logos*, de naturaleza opresiva y monolítica, y en el abrazo a la libertad redentora del *mythos*.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Sergio (2018): *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Madrid: Punto de Vista Editores.
- CASAS, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 9-44.
- CASAS, Ana (2018): «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción», *Revista de Literatura*, LXXX, 67-87.
- DOUBROVSKY, Serge (2012): «Autobiografía/verdad/psicoanálisis», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 45-64.
- ENGELS, Federico (2006): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid: Fundación Federico Engels. URL: https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels_origen_familia_interior_alta.pdf.
- FEDERICI, Silvia (2020): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2017): *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, Madrid: Ediciones Complutense.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2020): *Autoficción y teatro (cuestiones teóricas)*, *Las Puertas del Drama*, 53. URL: <http://www.aat.es/eltioscotreatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/>.
- LOJENDIO, Sergio (2021): «'Pogüerful' sale de gira con poderes», *El Día*. URL: <https://www.eldia.es/cultura/2021/04/09/poguerful-sale-gira-poderes-46192832.html>.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2019): «Cuando el autor también es el personaje (el escenario como espejo del creador)», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 177-214.
- MONJE, Bibiana (2017): *Lacura*, Almería: Círculo Rojo.
- MONJE, Bibiana (2019a): *Pogüerful*, Almería: Círculo Rojo.
- MONJE, Bibiana (2019b): «Dossier de *Lacura*». URL: https://b5afed64-22f2-4baf-aa81-382e8bcc934.filesusr.com/ugd/a03976_ba11b95291044c56a6a36695aa358e88.pdf.
- NOGUERA FERNÁNDEZ, Alberto (2015): «Los feminismos y la división espacio-género», en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Codero (eds.), *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. URL: https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vii_congreso_mujeres/comunicaciones/36_ALBERT_NOGUERA.pdf.
- O'CONNOR, Patricia (1988): *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja y Pablo IGLESIAS SIMÓN (2019): «Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 215-230.
- PANTHÉÂTRE (2021): «Historia». URL: <https://www.pantheatre.com/1-historia-es.html>.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- POZUELO YVANCOS, José María (2005): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.



- PUERTA MOYA, Francisco Ernesto (2004): *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja.
- RESINO, Carmen (2019): «Cómo se concibe el teatro hoy», *Monteagudo*, 24: 77-89.
- SÁNCHEZ HURTADO, Yalile (2001): «Vigotski, Piaget y Freud: a propósito de la socialización», *Enunciación*, 6: 29-34.
- SÁNCHEZ, José (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid: Visor Libros.
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI Editores.
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2016): «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación», *Debate Feminista*, 52: 1-17.



