



FACULTAD DE ARTE
DEPARTAMENTO DE ARTES INTEGRADAS
CARRERA DE TEATRO

REESCRITURA Y DRAMATURGIA ESCÉNICA DE LA FIGURA DE LA MUJER
EN LA OBRA *DE CUANDO CLITEMNESTRA LLORÓ Y A NADIE LE IMPORTÓ*,
DE LA COMPAÑÍA ESCENA TRV GICA

Trabajo de Titulación conducente al Grado de Licenciado/a en Arte Escénico

Estudiante
Victoria Muñoz Huentelaf

Profesor guía
Dr. Giulio Ferreto Salinas

Valparaíso, Chile
2024

Para cada una de las mujeres de mi familia, a quienes admiro. Y a la mujer que conocí en la función del día 23 de noviembre de 2023, espero que el ciclo de violencia se haya terminado, tienes tanto derecho a defenderte como cualquiera de nosotras.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi familia, José, Erna, Guillermo, por apoyarme durante todos estos años y estar ahí siempre que lo necesité.

Agradezco mis amigos Pauli y Asti, por subirme el ánimo y ayudarme a disfrutar este proceso.

Agradezco Giulio, mi profesor guía, por apañarme de principio a fin con esta idea.

Agradezco a Carina, por la disposición a conversar sobre esta tragedia.

Y me agradezco a mí, por atreverme a realizar este viaje por mi cuenta.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES A LA TRAGEDIA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.....	7
1.1 Los conceptos de tragedia y lo trágico en la escena del siglo XXI.....	12
1.2 La experiencia trágica y la purga de las emociones.....	18
1.3 Vigencia de la tragedia y la recuperación del sentido trágico en la dramaturgia contemporánea.....	22
CAPÍTULO 2: EL ROL DE LA MUJER EN LA TRAGEDIA ACTUAL.....	25
2.1 La tragedia desde una mirada feminista.....	26
2.2 Dos casos de escritura y escenificación trágica femenina latinoamericana: Griselda Gambaro y Manuela Infante.....	32
2.3 Operaciones dramatúrgicas actuales de lo trágico: Rapsodia y epicización.....	38
CAPÍTULO 3: <i>DE CUANDO CLITEMNESTRA LLORÓ Y A NADIE LE IMPORTÓ</i> , REESCRITURA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA TRÁGICA CONTEMPORÁNEA.....	41
3.1 Compañía Escena Trvgica.....	42
3.2 Proceso de reescritura.....	43

3.3 Dramaturgia escénica: la experiencia trágica de Clitemnestra y escenificación de lo trágico.....	47
3.3.1 Posicionamiento de la mujer en la tragedia.....	47
3.3.1.a. La locura femenina.....	47
3.3.1.b. Roles de género: la maternidad.....	51
3.3.1.c. Rapsodia.....	56
3.3.2 Experiencia trágica, puesta en escena y escenificación.....	58
CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	65
ANEXOS.....	69

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de teatro en el mundo clásico griego, aparece la tragedia como este medio de origen ritual que permite, desde la “imitación de acción ilustre, perfecta, (...) [ir] conduciendo la expurgación de los afectos, no por narración, sino por vía de misericordia y terror” (Aristóteles, p. 27). Al momento de fijar la mirada en los textos escritos y representados de esta época, en su mayoría protagonizados por hombres y vistos desde una mirada masculina, resulta imposible no preguntarme: ¿dónde quedan las mujeres en la historia?

Según Lozano (2016) “El rol asignado a la mujer tal como es observado en la tragedia griega, es el rol tradicional de madres y esposas en el espacio de la esfera privada o vida doméstica (...) porque los asuntos públicos son cosa de varones” (p. 82), en ese entendido, es que esta investigación se propone, por medio del análisis de la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*, indagar en el proceso de reescritura y revisión de tragedias griegas clásicas y como esto reposiciona la figura femenina desde las nuevas perspectivas otorgadas por el feminismo actual.

El objetivo de esta investigación es analizar y comparar de manera crítica la forma en que se retrata la figura de la mujer, y su influencia en el teatro y la reescritura de las tragedias actuales. Teniendo así la oportunidad de una representación real de heroínas míticas femeninas con las cuales una pueda identificarse. Además, valorar al teatro y la dramaturgia como un instrumento capaz de reflejar los contextos y procesos sociales experimentados tanto en la antigüedad como en el presente, por medio de un estudio comparado crítico.

Mi motivación parte desde mi propia experiencia con estas historias, puesto que crecí rodeada constantemente de estos personajes míticos del mundo griego, pero donde carecía de representación femenina con la cual pudiera identificarme realmente. Por lo que, para esta investigación, me propongo observar de qué

manera integramos en la actualidad los elementos clásicos de la tragedia y considerar el modo en que el feminismo ha influido en las formas de escribir y hacer tragedia que manejamos en el tiempo presente.

Para llevar a cabo esta investigación de carácter cualitativo, se hizo un levantamiento bibliográfico para recaudar información sobre la tragedia en la actualidad y las conexiones entre feminismo y teatro, para posteriormente centrarme en el análisis crítico y comparado de la reescritura de la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*, junto a una entrevista en profundidad a la autora.

Así, la estructura de esta investigación se plantea como un estudio descriptivo, comparado y analítico, abordando en el primer capítulo una revisión al concepto de tragedia, lo trágico y lo que implica la experiencia trágica en la actualidad. En el segundo capítulo me adentro a la relación entre teatro y feminismo, identificando aquellos elementos propios del feminismo que han influenciado las tragedias que se escriben hoy en día, para cerrar en el tercer capítulo con una breve descripción de la compañía Escena Trvgica, el proceso de reescritura y el análisis de la obra *De Cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*.

Creo relevante mencionar que, para esta investigación, el análisis está acotado sólo al estudio del trabajo realizado por la compañía Escena Trvgica en la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*. Esto, para poder abordar en mayor profundidad la temática específica del estudio.

CAPÍTULO I
APROXIMACIONES A LA TRAGEDIA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Entender a la tragedia y lo trágico como dos conceptos separados, pero que se relacionan entre sí, puede parecer complejo en un inicio. En palabras de García Álvarez (2020), “No es lo mismo la tragedia que lo trágico de raíz dionisiaca, lo trágico es un concepto filosófico mucho más amplio que la tragedia aunque, por cierto, la tragedia se halle incluida en dicho concepto” (p. 80). Definir este término solamente desde la filosofía, o netamente desde su relación a la tragedia es dejar fuera todas sus otras dimensiones, por lo que a lo largo de este texto nos acercaremos a la conceptualización inicial de esta idea, para así comprender cómo funciona la tragedia en la actualidad, y de qué manera se entiende lo trágico hoy.

Comenzando con lo trágico, se puede entender desde la visión griega como la vivencia humana sin el auxilio de los dioses, “la respuesta sentimental a un habérselas el hombre solo ante el tiempo y la muerte” (García Álvarez, 2020, p. 82). Esta definición descrita en el artículo *Lo trágico de la tragedia*, es la conclusión a la que llegaron tres autores después de investigar tanto a la sociedad griega como la manera en que estos expresan sus ideales por medio de las tragedias. De esta forma, lo trágico se traduce en la condición humana, el sabernos mortales, el tener claro que nuestra existencia es indescifrable y que el mandato de los dioses está por encima de nosotros. Alejarnos de ellos implica soledad, desamparo y eso es lo trágico: el sentimiento. En base a este modo de pensar, es que aparece entonces la tragedia y el teatro trágico como el medio o el canal para poder transmitir este sentimiento trágico y acercarlo al espectador.

En base a lo anterior, podemos entender lo dicho por el estudioso del teatro Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1998) donde define a lo trágico como “principio antropológico y filosófico que se encuentra en otras diversas formas artísticas e incluso en la existencia humana” (p. 488). Pavis explica que para llegar a comprender en profundidad este término, es necesario que pase por algún medio artístico, siendo la tragedia griega el método por excelencia para su

representación, puesto que es difícil sino imposible de entender a cabalidad sin un medio que lo contenga.

Ahora, si se considera a la tragedia como el principal recurso para dar a conocer lo trágico, se debe a las características que dieron origen a este género teatral. Lo particular de la tragedia inicia por su procedencia ritual: surge desde los Ditirambos, que rendían culto al dios Dionisio por medio del coro, y evolucionó hasta llegar a la representación del mito de un héroe y la secuencia de acciones que le llevan a su destino funesto, que generalmente acaba en muerte. Entre los elementos que permiten esta sistematización de los hechos se encuentra

(...) la *catarsis** o purga de las pasiones mediante la producción del terror y de la piedad; la *hamartia** o acto del héroe que pone en marcha el proceso que le conducirá a su pérdida; la *hibris*,* orgullo y testarudez del héroe que persevera pese a las advertencias y se niega a abandonar; [y] el *pathos*, sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público (Pavis, 1998, pág. 487).

Cada uno de estos componentes permite la acción trágica, que es llevada por el héroe hasta las últimas consecuencias. Esta determinación a enfrentarse incluso al destino, la realización del héroe de que no hay nada en sus manos que pueda hacer para ir contra el mandato de los dioses, y el sufrimiento que le genera, busca provocar la catarsis en los espectadores. Y lo trágico se encuentra presente en cada uno de estos momentos, porque se relaciona a la desgracia mortal de la existencia humana. Al narrar estos mitos, la tragedia se convierte entonces en la representación estética de lo trágico (García Álvarez, 2020).

Por su parte, Lehmann (2017) interpreta lo trágico más como “un *modo de apertura artística del mundo*, no una determinación esencial del ser humano, y tampoco una forma de ser-en-el-mundo de índole trágica” (p. 66). Con esto se refiere a que, más allá de una noción filosófica o una postura de ver la vida, lo

trágico viene a ser un punto de vista desde donde se puede llevar a cabo un objeto estético, en este caso la escena, y que es atemporal, por lo que su aparición no tiene que ver con una época específica en que se hace tragedia o se representa lo trágico, sino con la decisión autoral de trabajar el sentido trágico. Un sentido que puede relacionarse a lo paradójico del mito trágico, dónde el mismo héroe sella su destino en su intento de evitarlo; lo transgresor, cuando se difumina el límite entre lo que se debe saber y lo que no se debe saber, que acaba por revelar ese conocimiento provocando la anagnórisis; o relacionado a la acción dramática y las mismas decisiones que acaban llevando al héroe a su caída estrepitosa.

A raíz de lo anterior, es que la tragedia puede transformarse en una mezcla entre la filosofía de lo trágico y su representación en el tratamiento que le dan los dramaturgos griegos. En el período clásico se trataba de los mitos entre dioses y mortales, pero en nuestros tiempos contemporáneos: ¿cuál es la tragedia que nos acecha? ¿Sigue siendo la incertidumbre, la muerte y la lejanía de lo divino? ¿O acaso el modo de vida contemporáneo modificó la manera que tenemos de ver lo trágico?

Según lo descrito por García Álvarez (2020) “después del cristianismo ya no hay tragedias, pues *“la salida se hace posible”*” (p.88), con esto se refiere a que desde la aparición del cristianismo, hubo un cambio en la manera de afrontar el mundo y, por lo tanto, otro modo de abordar lo trágico en las tragedias. Surgen las tragedias cristianas, y con la creencia en la salvación ofrecida por esta nueva religión, empieza poco a poco a aparecer una resolución al conflicto trágico. Esta solución es lo que hace que se pierda el sentido trágico, puesto que si existe una salida, desaparece el destino inamovible, la lucha contra este y deja de ser tragedia. No obstante, existen tragedias que se consideran como tal, pero que presentan un desenlace favorable para el héroe trágico, de acuerdo a lo dicho por García Álvarez (2020), esta posibilidad puede darse siempre y cuando la aparición de

este recurso sea al final de la trama, de otro modo el significado de lo trágico se desvanece.

Algo semejante es mencionado por Arthur Miller en un foro realizado el año 1988 en nuestro país, Chile. En su momento, Miller comentó sobre este problema de lo trágico, no desde la salvación cristiana, sino desde las desgracias que vivimos en el presente: “parece que ya no tiene sentido hacerse la pregunta: ¿Qué he hecho yo? La tragedia ha sido asesinada en nuestra propia conciencia por los acontecimientos de nuestro siglo” (Lorca Fuller, Miller, 1988, p. 135). Con esto se refiere a que dentro de la sociedad contemporánea, posterior a las guerras y los desastres mundiales que ha enfrentado la humanidad, la vida se volvió trágica, al punto de ya no reconocer este aspecto porque forma parte de nosotros. Pero, si lo trágico se ha vuelto algo intrínseco en el ser humano, eso implicaría que se nos ha vuelto complejo de reconocer lejos de nuestro cotidiano. Dejo la invitación, para adentrarnos en este capítulo y entender las formas en que diversos dramaturgos y directores contemporáneos han hecho su camino en este re-descubrimiento de lo trágico desde la tragedia humana actual. Porque sí “la tragedia (...) casi nunca pinta el terror que aparece, sino la consternación que conlleva, no la acción sino la reacción” (Lehmann, 2017, p. 84), entonces nos corresponde a nosotros como artistas tomar lo que pasa en la vida, y plasmarlo en la escena.

1.1 LOS CONCEPTOS DE TRAGEDIA Y LO TRÁGICO EN LA ESCENA DEL SIGLO XXI

Comencemos por el hecho de que a lo largo de muchos años el mayor enemigo de la tragedia, ha sido su conceptualización dentro de la literatura¹. Esta idea de que la tragedia puede reducirse al texto, ha aportado a la complejidad actual que existe para poder definir a la nueva tragedia contemporánea. Sin embargo, es posible comenzar a bosquejar la redefinición de estos conceptos cuando observamos el panorama desde el ojo teatral.

En ese sentido, tenemos al estudioso del teatro Hans-Thier Lehmann (2017) quién realiza, por medio de ejemplos y mencionando a diversos dramaturgos y directores contemporáneos, un rastreo de las formas en que se ha estado haciendo tragedia posterior al drama, para así entender de manera más clara lo que podría llegar a considerarse como tragedia contemporánea o posdramática.

Cuando habla de tragedia posdramática, Lehmann (2017) se refiere al teatro trágico que se ha visto en las últimas décadas, donde se deja de lado la representación fidedigna del estilo clásico. En su lugar, se rescatan ciertos elementos particulares de la tragedia griega con la finalidad de cuestionarlos, ponerlos en duda, o revisitarlos desde la mirada contemporánea. Así, realiza una crítica a la sociedad contemporánea que finge perfección, por medio de diversos recursos: ya sea representando disputas en escena entre el coro y el individuo como una alegoría a la realidad de las masas, o representando la experiencia del fracaso, fruto de nuestra sociedad globalizada. De esta manera, permite separar la

¹ Idea planteada por el autor Hans-Thier Lehmann, en su libro *Tragedia y teatro posdramático*, 2017. Hace referencia a la perspectiva de abordar la tragedia solo desde el texto, sin considerar su aspecto teatral, de acción en vivo.

idea anterior de una tragedia ligada a la literatura y le permite ingresar al ámbito de la experiencia trágica.

En su libro, Lehmann expone que en estas tragedias contemporáneas, y en general a lo largo de todo el teatro trágico, el punto común de estas historias se encuentra en las “profundas experiencias de sufrimiento que (...) no están asociadas a un estatus social más elevado” (Lehmann, 2017, p. 507). La tragedia si o si se encuentra ligada a la experiencia del dolor, el sufrir. Y esta vivencia universal que atraviesa a todo ser humano se hace más presente en la modernidad, cuando la tragedia se empieza a alejar de los héroes míticos griegos y comienza a ser protagonista la cotidianidad del espectador, aunque sin serle fiel al cien por ciento. Lo que hace especial a la tragedia es que puede hacernos partícipes de la vivencia trágica con personajes con los cuales uno puede identificarse, pero que pasan por conflictos cuyas soluciones solo son posibles de ocurrir en la convención teatral trágica. Es un relato ficcionado de la realidad.

Comienzan entonces a aparecer los primeros acercamientos a este estilo, como el caso presentado por Lehmann con Brecht, donde observa que este, a pesar de alejarse de la forma aristotélica de hacer tragedia, contiene ciertos elementos dentro de su didáctica que pueden considerarse trágicos, “porque su tema es una transgresión del yo, que sólo puede lograr su realización mediante una transgresión hiperbólica: la eliminación de sí mismo” (Lehmann, 2017, p. 480-481). Con esto, el autor se refiere a la concepción Brechtiana del ser humano como algo más que sí mismo: viene a ser la renuncia al individualismo, por la búsqueda de una causa colectiva. Así, este personaje entiende el poder del colectivo por sobre el valor del individuo. Para comprenderlo a mayor profundidad, Lehmann (2017) explica en este punto que la idea de la muerte trabajada en Brecht se asemeja a la anagnórisis² griega, puesto que la entiende como un momento en que el ser puede reconocerse como algo más que un sujeto, y es capaz de ver su valor al hacerse parte de quienes le rodean. Así, se convierte en una especie de mártir por

² Reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros. Véase en <https://dle.rae.es/anagnórisis>

una causa mayor, lo que permite su ascenso a una comprensión más amplia de la realidad. Esto evoca de cierta manera a la elevación de los héroes griegos que suele producirse posterior a la caída trágica, y al mismo tiempo se aleja del arquetipo clásico en que se “ha puesto más atención al conflicto en el interior del héroe trágico que al conflicto con los otros” (Lehmann, 2017, p. 507), un conflicto que responde también a la soledad vivida en un mundo individualista como el nuestro, donde se sufre constantemente, pero que puede llevarse a la escena desde otro lado.

Según lo descrito por Lehmann sobre los estudios de Lucien Goldman, este “encuentra la definición fundamental del carácter trágico en su deseo no negociable (...) por una verdad absoluta e incuestionable (...) en un mundo que impide por completo la certeza” (Lehmann, 2017, p. 511) por lo que podemos ver este ideal de una búsqueda por algo que jamás va a aparecer, esa determinación por hacerse de lo imposible, responde a la definición que tenemos hoy en día sobre lo trágico.

Ocurre que, hoy, “la tragedia (...) sigue siendo una forma teatral en la que predomina la sobria descripción del sufrimiento y el fracaso” (Lehmann, 2017, p. 519). Su esencia se sigue encontrando allí, en la generación de empatía y compasión sobre lo que viven los personajes trágicos y que se ve reflejado en el espectador. Por lo mismo, es que resulta imposible una conceptualización que deje fuera al teatro y a la visión de quien acude a espectral. Es por medio de la representación que se termina de definir la tragedia.

Así es como, en los años 70, surge un movimiento artístico “en reclamo a la no utilización del cuerpo en el arte” (Taylor, 2012, p. 61). Se da paso a la aparición de *performance art* en el teatro, y con su instalación, otorga libertad creativa al momento de abordar la acción, puesto que solo requiere del cuerpo para que la *performance* ocurra, ya no necesita de recursos financieros, ni de un texto, solo se requiere la presencia de quien va a realizar la *performance*.

Ahora, la palabra *performance* tiene una significación amplia, y hace referencia a diversos medios de representación, puesto que cuenta con un carácter interdisciplinar que abarca tanto al teatro, como a las artes visuales, la música, la danza, la poesía, etc. Pero para esta investigación, vamos a definir *performance* desde la visión de Diana Taylor (2011), quien en el libro *Estudios avanzados de performance*, lo entiende como un suceso, un hacer o ejecutar. Se centra en la acción, en el hacer en el momento. De esta forma, se diferencia del modo convencional de hacer teatro porque el *performer*, aquel que pone en juego su cuerpo, lo hace de verdad, alejándose de la representación. Mencionando lo dicho por la *performer* Marina Abramovic, en su libro Taylor (2012) lo ejemplifica al citar:

El performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre tampoco. En el performance, la sangre y el cuchillo y el cuerpo del performer son reales (Taylor, 2012, p. 43).

Así, con esta nueva corriente, surge un periodo de experimentación en que el teatro poco a poco se va transformando en un hecho real, un acontecimiento vivo que no depende ya del texto. De esta forma, ejecutando acciones reales en escena, es que se empieza a gestar la *performance* como un vehículo para la tragedia y para elaborar lo trágico desde el cuerpo puesto en riesgo.

Como referente, Lehmann (2017) menciona a Jean Fabre y su tragedia corporal, en la que se encarga de llevar un teatro más físico, con una puesta en riesgo constante del cuerpo del actor, para así despertar la catarsis en el espectador con un terror explícito. Busca la trasgresión, presente en toda tragedia, desde la limitación humana y las ganas de sobrepasar ese límite. Hace uso de este mecanismo, porque rechaza profundamente la idea banal de un cuerpo expuesto por mero entretenimiento, apela a conmover por medio de esta exposición física.

Mezclando la danza y el teatro, recurre a desnudar constantemente al cuerpo del intérprete, de manera literal y figurativa, para generar el proceso físico de la catarsis en el espectador.

En esta misma línea, presenta también a la compañía italiana *Societas Raffaello Sanzio*, a cargo de los hermanos Claudia y Romeo Castellucci, quienes por medio de la mezcla proveniente de las artes visuales logran una puesta en escena que sobrecarga al espectador por medio de la creación de imágenes. Se apropian de estímulos visuales, musicales y lumínicos para generar este choque. Proponen que “el mirar debe convertirse en una confrontación con aquello que la norma cultural niega y rechaza con vergüenza, asco y aversión” (Lehmann, 2017, p. 529), desafiando constantemente al espectador. Busca transgredir los límites de lo convencional para llegar a comunicarse de otra forma con quien ve, de manera que la reflexión llegue desde la expectación de una obra cruda y cruel. Se pierde, en ese sentido, lo velado del terror en la tragedia y se vuelve explícito.

En esta compañía, lo trágico se encuentra en “una conexión de elementos dentro de una lógica emotiva o sensorial. Esta narrativa se reinventa en una experiencia y, por tanto, el trabajo de reconstrucción recae en la figura del espectador” (Tortosa, 2016, p. 75). Con esto, Tortosa se refiere al hilo narrativo que se trabaja constantemente dentro de la agrupación, el cual corresponde a un relato físico, performativo, que es llevado desde el cuerpo de los actores, pero que para tener un sentido, requiere si o si de la interpretación de un ojo externo, alguien que pueda observar y conmoverse por lo que se le presenta: un espectador.

De esta manera, llegamos a un punto clave sobre estas nuevas formas de hacer teatro y de llevar a cabo lo trágico: “reflexiona desde un punto de vista antropológico sobre la conexión del destino humano de la Tierra (...). Tanto el cuerpo de los actores como la mirada de los espectadores se ven siempre confrontados con el universo evocado” (Lehmann, 2017, p. 532). Se encarga de tomar lo que considera esencial de la tragedia clásica, la experiencia del terror, y

lo lleva a un extremo que considera necesario en una sociedad que vive sobreexpuesta a la violencia. No necesariamente busca hacerle reflexionar, sino que más bien remover algo en su interior. Su objetivo como tal, más que ser fiel a una tragedia de estilo clásico, es comprender y guiar hacia la creación de la experiencia trágica, apelando a la exhibición de la agresión. Frente a un espectador insensibilizado por el entorno, los teatristas exploran modos de involucrarlo nuevamente en el plano emocional.

Así, nos encontramos con el teatro de Sarah Kane, uno llamado por la misma autora “text for performance” (Lehmann, 2017, p. 529), una dramaturgia hecha para ser llevada a la escena, para ponerse en juego con el público y desde ahí dialogar. Corresponde a la corriente noventera *In-yer-face*, de la cual Kane es considerada una de las fundadoras, donde la nueva generación de dramaturgos “procuraba romper todos los tabúes, invadir el espacio personal del espectador, cuestionar sus valores morales y los supuestos que sustentaban su percepción de la realidad, mediante un lenguaje revulsivo y una imaginería extremadamente violenta, explícita y provocadora” (Blanco, 2017, p. 163). Trabaja entonces, desde la confrontación directa con el espectador, le genera un impacto inmediato al romper con las convenciones teatrales a las que está acostumbrado, pero no deja de lado la conmoción ocasionada por lo que se escucha, proveniente de la profundidad de sus escritos.

Otro ejemplo lo constituye Menke y su respuesta ante lo que considera una tragedia moderna: la tragedia de representación, “género del metateatro que dirige su autorreflexión estética hacia su constitución dramática, se trata de la representación que ella misma es” (Brncic, 2009, p. 282). Dentro de esto que él define como tragedia moderna, se sigue el lineamiento de que la praxis con la estética escénica son uno solo. Según Brncic (2009) con respecto a lo dicho por Menke, se ve necesario para la existencia de este teatro que se experimente con nuevas maneras de jugar la representación. Lehmann (2017) también nos habla de esto cuando menciona la importancia de que se considere al espectador como

un miembro relevante de la construcción de lo trágico y, especialmente, de la experiencia trágica.

De esta forma, podemos decir que “El acontecimiento o la serie de acontecimientos que se consideran trágicos sólo se constituyen como tales por medio de una interpretación, y esto significa que hay que favorecer esta interpretación mediante una forma especial de *representación*” (Lehmann, 2017, p. 70). Lo trágico en la contemporaneidad responde por un lado, a esta idea de una tragedia que no separa lo estético del juego, que se permite cuestionarse a sí misma y su propio sentido. Esto, lo consigue experimentando con nuevas y diversas maneras que logren hacer reflexionar al espectador y a la vez lo hagan vivir lo trágico de una forma que no sería posible en su día a día y que solo es capaz de comprenderse cuando se enfrenta con el teatro. Lo trágico y la tragedia, en ese sentido, se han transformado en la búsqueda de presentar este sufrimiento de una forma majestuosa, pero sin la necesidad de que este responda a un dios. El mito ahora se basa en nuestra historia reciente, y en la implicación del espectador dentro del espectáculo teatral. No basta solo con jugar a transgredir los límites dentro de la escena, es necesario envolver al espectador dentro de esa misma transgresión.

1.2 LA EXPERIENCIA TRÁGICA Y LA PURGA DE LAS EMOCIONES.

Así como la tragedia ha evolucionado a lo largo del tiempo según el contexto de quién la escribe, la experiencia trágica también ha sufrido estos cambios con el tiempo. Definida en un inicio desde la experiencia del dolor y sufrimiento vivido en las tragedias griegas, este sufrir estaba enfocado en la vivencia de los personajes constituyentes de la tragedia. Se limitaba a la mera experiencia y viaje que realiza el protagonista a lo largo de la obra, considerando al público como un espectador y cuya forma de involucrarse consistía en empatizar con la vida del héroe, quien frecuentemente era un noble o personas de cierto estatus social. Esta catarsis que

produce en el espectador, se ha ido diluyendo con el tiempo, alejándose cada vez más del quehacer actoral actual. Por ello, es que a continuación procederé a hablar sobre cómo se ha modificado la experiencia trágica en nuestros tiempos, y como esto implica la evolución de la catarsis hacia una nueva representación.

Y es que ahora, lo trágico no sólo es posible de transmitir por medio de la tragedia. Poco a poco, el ámbito teatral ha expandido sus horizontes, permeado por las tragedias de nuestros tiempos, abriendo el espacio para experimentar y que así aparezcan obras y performance de contenido puramente trágico, que no evocan necesariamente a una tragedia. Entonces, para comprender a mayor profundidad de dónde viene el concepto de experiencia trágica que trabajamos hoy en día, creo relevante primero hablar un poco sobre la performance y como está se instala en nuestros tiempos.

Como se mencionó con anterioridad, la performance corresponde a un hacer real, que evoca emociones y reacciones físicas reales en quién cumple el rol de performer, y que está pensado para ser visto. Aun así sea solo uno el espectador, para que ocurra como tal la performance requiere de, al menos, un ojo externo. Taylor lo aclara de la siguiente manera:

El performance tiene un público o participantes (aunque sea solo la cámara). Un rito tal vez solo admita miembros iniciados en cierta práctica, por ejemplo, y participar de ese acto puede brindar constancia de pertenencia. Un acto público, en cambio, puede ser presenciado por todos los que están presentes (Taylor, 2012, p. 18).

Esta forma de participación, que puede ser activa o pasiva, es denominada por Fisher como *copresencia*, que implica la relevancia para el o la performer de la interacción con quien le observa, porque le hace partícipe del suceso que está aconteciendo. Así, “La realización escénica tiene su origen en el encuentro de

ambos grupos, en su confrontación, en su interacción” (Fisher, 2011, p. 77). Este sentido de retroalimentación, en que el espectador pasa a ser un actuante que reacciona a lo que observa, es el que se busca con la experiencia trágica.

Entendiendo que la construcción de la performance se da por medio de la *copresencia*, y desde el contexto de quien la realiza, es que podemos comprender por qué se ha modificado la experiencia trágica. Actualmente esta responde si o si a una tragedia, obra, representación y/o performance que está hecha para ser vista, y que al mismo tiempo logra provocar las diversas emociones en el espectador porque dialoga con su contexto actual. Si bien las tragedias griegas son clásicas porque los temas que tratan son universales y atemporales, la manera en que estos se viven es distinta. El miedo a la muerte que antes podía referirse a un designio de los dioses, en la actualidad responde más a una cuestión del estilo de vida que llevamos como sociedad: posterior al enfrentamiento contra una pandemia mundial, las guerras en medio oriente y Asia, y la violencia experimentada en el día a día hacen que todo se sienta demasiado abrumador y que la muerte aceche constantemente debido al contexto en el que nos encontramos. Nos encontramos imposibilitados frente a tales desgracias. Y he ahí nuestro sentir trágico.

Con el surgimiento de nuevas formas de hacer teatro centradas en la performance y alejándose cada vez más del drama convencional, viene una comprensión nueva de la manera de llevarse a cabo la experiencia trágica. Cuando aún existe un héroe trágico “se transmite estéticamente, por medio de la comprensión, la proyección, la compenetración y la experiencia —que es en parte imaginativa y en parte mimética— del receptor” (Lehmann, 2017, p. 156). Esto significa que, para lograr acceder a la experiencia, se requiere más que la mera travesía del héroe, está debe verse reflejada en el espectador. A esto es a lo que Aristóteles se refiere en su catarsis, aunque incluso este concepto se ha visto modificado en nuestros días.

Pasa que, hoy en día, a nuestra sociedad no la mueven las mismas cosas que en el siglo V, por ello es que, por más que las emociones de tristeza, desamparo, y angustia sean universales, éstas emociones no son provocadas por los mismos gatillantes de tiempo atrás, y no se representan o viven del mismo modo. Debido a ello es que surge también esta búsqueda de llevar a esta catarsis y experiencia trágica por medio de otros mecanismos escénicos: la iluminación, la ambientación sonora y el uso del cuerpo en riesgo son parte de estas nuevas maneras de guiar a una experiencia trágica.

Si bien “la experiencia trágica es una experiencia *velada* del terror” (Lehmann, (2017, p. 82), hoy en día existen formas mucho más explícitas de llevar a cabo esta experiencia, y que no necesariamente responden a una tragedia. Ejemplo de ello es lo que se revisó anteriormente con Sarah Kane, por ejemplificar, su obra *El amor de Fedra*, donde hace una reversión de la tragedia clásica, presentando una crítica al reinado de Inglaterra, y fiel al movimiento *In-yer-face*, es directa con todo lo que abarca en la obra, es incómoda, sin temor a mostrar la violencia en escena, una tragedia contemporánea con una experiencia trágica que evoca a la decepción del pueblo sobre quienes le gobiernan.

Menke también logra componer la experiencia trágica al entenderla como el punto de convergencia entre la praxis y la estética escénica, lo que implica si o si la presencia de un público para la construcción de la experiencia trágica. No es posible una experiencia trágica sin el teatro, no se logra entender a profundidad si no es en una puesta en escena, en una performance. La experiencia trágica se halla en el conjunto, entre lo que vive el héroe trágico y lo que percibe y provoca en el espectador. He ahí la experiencia trágica que busca rescatar Lehmann, al proponer que es necesario buscar nuevas maneras de experimentación con respecto a estas formas de representación. Esto se debe a que, desde un inicio, la tragedia siempre se ha visto ligada a su carácter performativo, “la distinción (...) entre el mero juego de la esfera estética y la seriedad de las realidades religiosas y jurídicas referidas a la polis, fue la razón de que la experiencia trágica

permaneciera ligada al teatro” (Lehmann, 2017, p. 545). Al originarse como un tributo a los dioses, con una raíz intrínsecamente religiosa y de culto, siempre se ha tratado de el punto de encuentro entre lo performativo, ya no necesariamente representación, y la seriedad de la praxis. Inicia como un encuentro entre los mortales y los dioses, para transformarse en nuestros tiempos en un encuentro con nuestra existencia, el miedo a la muerte y el sufrimiento de nuestros días.

“A diferencia de los pequeños errores de la vida cotidiana, en que el juicio se constituye como instancia para enmendar y reparar el acto, los “grandes errores” de la tragedia son irreversibles” (Brncic, 2008, p. 280) por este motivo es que solo resulta posible la existencia de la experiencia trágica en el teatro, porque en la vida no se viven estos sucesos de la misma manera. Sin esa distancia que nos entrega el teatro, al poder observar estos sucesos desde afuera, resulta imposible acceder a este tipo de vivencia. Pero este distanciamiento se realiza con el fin de otorgar libertad al espectador sobre su reacción. En ese sentido, busca una catarsis completa, entregada, salvaje. Una expresión pura de emoción que agote, eso es lo que busca esta experiencia trágica, que uno sufra con todo, sin pensar, solo ser.

1.3 VIGENCIA DE LA TRAGEDIA Y LA RECUPERACIÓN DEL SENTIDO TRÁGICO EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA.

Como se mencionó anteriormente, la construcción de lo trágico requiere de nuevas maneras de llevarse a cabo. Pero estas maneras de representación y/o performatividad responden también al contexto que como sociedad enfrentamos día a día. Si existen obras en donde lo trágico se transmite desde la agresión directa al espectador, responde también a una necesidad de sensibilidad que, en nuestro tiempo de medios masivos, es difícil de encontrar. Así como lo explica de la Maza (2007) la sobre exposición que tenemos a las catástrofes, guerras y conflictos mundiales “han hecho que el hombre de hoy, que convive hace muchos

años con la miseria y el dolor humano, pierda conciencia de lo que pasa a su alrededor, y no la vea, o al menos, la sienta lejana” (p. 64). Así, nos encontramos en un momento en que, por una parte, contamos con una cantidad importante de información que nos bombardea constantemente, haciéndonos cada vez más reacios a conmovernos con las tragedias cotidianas, y por otra, la necesidad de comprender el sufrimiento que nos abruma día a día. Desde aquí, es que surge entonces la posibilidad de una vigencia de lo trágico y de la experiencia trágica, siendo el teatro el medio para la comprensión de estas emociones, permitiéndonos experimentarlas cada vez de una manera menos distante.

Tenemos el ejemplo de Angélica Liddell, quién toma una comprensión del teatro y el cuerpo que implica una exposición brutalista. Inspirada en el teatro de la crueldad de Artaud, y en su propia tragedia personal, Liddell propone que “el teatro responde al concepto de sacrificio, pero no para purificarnos, sino para gozar de las tinieblas” (2015, p. 125). Se encarga de llevar el sufrimiento hasta el punto máximo, confrontando, provocando al espectador. No le da relevancia al mensaje o al peso de la palabra, porque para ella eso ya está perdido. Cuando la palabra deja de tener relevancia, de ser una necesidad, pero aun así exige ser transmitida, es que elabora este teatro visceral, animal, que expone el terror en su máxima expresión, no deja nada a la imaginación. Se arriesga a, por medio del sufrimiento vivido por los actores, experimentado en primera persona, generar el horror ante quien observa. Su objetivo se basa en que

El cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA. No hablo de un parque de atracciones de la provocación, no hablo del manual del buen provocador, hablo de los antiguos, de los griegos, hablo de aquellas representaciones que provocaban, PROVOCABAN, partos, vómitos y ataques cardíacos, gritos y aullidos (Liddell, 2015, p. 27).

Quiere una entrega total, un padecimiento real, porque es la única manera de llegar a una catarsis, y de alcanzar nuevamente lo ceremonioso del teatro. Así, construye un cuerpo escénico hecho para incomodar, ya no basta con transgredir las ideas, es necesario hacerlo tangible. Por eso habla de la reacción física que es capaz de provocar en el espectador, en lugar de centrarse otra vez en el pensamiento. Dirige su tragedia hacia una desnudes de todo, incluyendo a las convicciones del autor, director, actor, etc.: “¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor?” (Liddell, 2015, p. 23). Y es que, si indagamos en la vida de Angélica Liddell, veremos que ha estado marcada por la guerra y el sufrimiento, por lo que hace que ese dolor se traslade y permee a todo su trabajo. Hago esta mención, para destacar lo importante del contexto de quién habla para saber de lo que habla. Con esto me refiero a que siempre hay algo real en las nuevas representaciones de lo trágico. Liddell trabaja desde el terror y la tragedia de la intimidad, que es expuesta y por ello transgrede, porque es lo que no se quiere ver, lo que no se quiere escuchar. Su vigencia se encuentra en lo biográfico de quien decide abordar el tema, y en la capacidad que tenemos de identificarnos con lo que vemos. No por mera empatía, sino porque lo vivimos también en primera persona cuando no estamos en la convención teatral.

Pero la agresión física no es el único medio utilizado para el artificio de lo trágico hoy en día. Un mecanismo común utilizado es abarcar lo trágico desde situaciones o noticias actuales que afecten de una u otra forma al público espectador. Ejemplo de esto es el caso de la obra *Sentimientos* de Carla Zúñiga, quien retrata la violencia de género y específicamente contra la mujer, basando la obra en el caso Wena Naty, un video viral chileno en que una joven mantiene relaciones sexuales frente a cámara ocurrido el año 2007. Antofagasta, la protagonista de *Sentimientos*, luego de tener una orgía con sus compañeros de curso hace hasta lo imposible para que su madre no se entere, y cuando inevitablemente se revela su secreto, la adolescente decide acabar con su vida y se suicida. Aborda la

difusión mediática, el suicidio adolescente, y la mirada juzgadora frente a la vida sexual de los, las y les adolescentes.

Comprendiendo entonces que el trabajo de lo trágico y la tragedia contemporánea implica hoy en día la consideración de una experiencia trágica por medio de la copresencia performática y el contexto en la que se trabaja, es que para poder entender en profundidad cómo se construye este hecho en la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*, es necesario revisar no solo la puesta en juego de lo trágico, sino el contexto temático en el cual se posiciona la obra. Por ello, es que a continuación nos adentraremos en la relación presente entre la tragedia y el feminismo, para observar en mayor detalle las raíces que han dado pie a la creación de esta obra.

CAPÍTULO II

EL ROL DE LA MUJER EN LA TRAGEDIA ACTUAL

2.1 La tragedia desde una mirada feminista

La visión de la mujer dentro de las tragedias griegas ha estado constantemente ligada al rol que cumplían dentro de la misma sociedad griega. Este rol, nos guste o no, responde a la jerarquía presente en la cultura donde el hombre tomaba una participación activa en las decisiones de la sociedad, mientras que la mujer tomaba un rol más pasivo. García Álvarez (2014) nos lo explica de la siguiente manera: “Hablar de la mujer en Grecia, como un elemento aislado del resto de la estructura social griega, es no entender el concepto de mujer” (p. 76). Y es que en el tiempo de los grandes autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides, la mujer estaba relegada a una labor hogareña, la gestión del *oikos*³. Tener hijos, preservar el legado sanguíneo y mantener feliz a su esposo era lo máximo a lo que podía aspirar una mujer en su época. Y dentro de este marco es que las tragedias griegas retratan a la mujer constantemente en un segundo plano, a la sombra de los héroes trágicos. E incluso en las representaciones más transgresoras, donde se presenta a una mujer dispuesta a tomar decisiones por sí misma, se condena este acto.

³ Término utilizado frecuentemente para referirse a grupos humanos organizados más o menos grandes, similares a la unidad doméstica: familia. (Mosse, 1991).

Pasa algo entonces, en el contexto griego, que genera este tipo de formulación de las mujeres en la tragedia, porque fuera del *theatron*⁴, no siempre se vivió esta realidad. El autor Pablo Lafargue, menciona en su libro *El matriarcado: estudio sobre los orígenes de la familia*, que dentro de la sociedad griega, el patriarcado⁵ no fue siempre la norma. En ese sentido, la trilogía de Esquilo sirve como un reflejo del momento histórico en que se vivió este cambio. Así como nos lo presenta Lafargue (1909): “Matar á uno de sus maridos, á un guerrero ilustre, no asustó á Clitemnestra. Pero dirigir la mano sobre su madre, aún siendo para vengar á su padre, parecióle á Orestes el más espantoso de los crímenes” (1909, p. 59).

La Orestíada cuenta, según lo que nos dice Lafargue, la historia de la venganza tanto de Clitemnestra con Agamenón como de Orestes con Clitemnestra. Sin embargo, en esta sociedad matriarcal que estaba iniciando su transición hacia el patriarcado, matar a la madre era el peor crimen que se podría llevar a cabo, porque los clanes familiares eran guiados por la sangre de la madre, no del padre. En ese entendido, la venganza que lleva a cabo Orestes es tremendamente castigada por las diosas antiguas, las Euménides, que le dan nombre a la tercera parte de la trilogía, y que para Lafargue representan en esta obra “la lucha del derecho maternal y del derecho paternal; del derecho antiguo y del moderno derecho” (1909, p. 62). Lucha que, finalmente, acaba ganando el nuevo sistema, regido por Apolo, el nuevo oráculo que instala el derecho paterno como la nueva norma y, por lo tanto, deja libre de culpa a Orestes. Es en este momento, que las diosas antiguas pierden todo poder y, en consecuencia, la mujer ya no dispone de medios para defenderse. El hombre es el nuevo amo y señor, y el teatro griego toma esto y lo pone en el centro de sus historias.

Ahora, ¿esto implica que sea imposible sacar a las mujeres trágicas de este rol sumiso ante el poder masculino? No tanto, pero si resulta relevante de saber para

⁴ Palabra griega que designaba el lugar desde donde se ve el espectáculo, el espacio de los espectadores (Pavis, 1998).

⁵ Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje, véase en <https://dle.rae.es/patriarcado>

comprender de dónde vienen las concepciones del sexo femenino presentado en las tragedias, y así validar la importancia de la resignificación que estas historias, contadas desde una perspectiva masculina, pueden llegar a tener cuando se les analiza desde la mirada del feminismo contemporáneo.

Lozano (2016) menciona que “la mujer en las concepciones patriarcales es presentada como lo extraño y lo monstruoso. Es así como hay una tradicional naturaleza femenina, en donde se le atribuye el engaño, la seducción y la magia” (p. 81). Hay ciertas características de la tragedia que suelen estar dadas para representar ciertos roles específicos. Con esto me refiero a los valores y principios que encarnan los héroes trágicos y que les hacen dignos de nobleza: valentía, poder de decisión, capacidad de redención, etc. Pero cuando la historia la protagoniza una heroína trágica, suelen atribuirles los rasgos mencionados por Lozano. Esta diferencia corresponde con lo dicho anteriormente sobre el rol social llevado por la mujer. Al no tener un poder directo como el de su contraparte masculina, la manera de conseguir lo que quiere suele terminar haciéndose desde la oscuridad, con artimañas y manipulaciones que constantemente llevan a la perdición de los hombres.

A su vez, existen ocasiones en las cuales se les dan ciertos atributos masculinos a las heroínas trágicas, como es el caso de Medea y Clitemnestra, al hacerse cargo de su destino mediante el asesinato, de los hijos en el caso de Medea, y de su esposo Agamenón en el caso de Clitemnestra. Ambas son mujeres fuertes y determinadas que representan lo contrario al ideal femenino de la época. Esto queda claro en el ejemplo dado por Gall (2017) cuando expresa la opinión de Aristóteles sobre en qué lugar es posible reconocer y vivir la catarsis en Medea. Esta no se presenta en su rabia, ni en su sentir deshonrado por un marido que la desplaza, sino en los asesinatos que comete, lo que genera la idea de que es imposible empatizar con esta mujer por lo que le toca vivir, sino por el daño que le provoca a quienes le rodean: “que los sentimientos de Medea sean regularizados a partir de la muerte de los otros, pone en evidencia cuál es la preferencia del

pensamiento aristotélico con respecto a aquellos por los que nosotros deberíamos sentir empatía” (Gall, 2017, p. 289). De este modo, no se da el tiempo de cuestionar las motivaciones de Medea, sino que las desaprueba de inmediato.

Pero este hecho repudiado por los griegos clásicos, para nosotras en la actualidad puede ser visto como un acto de reclamo de estos personajes frente a sus opresores. Ahora, sabemos que no hay una sola forma de posicionar la catarsis, y la visión aristotélica de la tragedia se ha modificado con el tiempo. Por lo que actualmente es concebible darles a estas mujeres una posibilidad de comprensión. Bajo esta idea, Lozano (2016), siguiendo lo escrito por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, nos habla de cómo en la tragedia griega, y entremezclada con el machismo propio de la época, surge dentro de las historias la “tendencia a tratar el tema de la liberación de la mujer, así sea de cara al espanto que producía encontrar a una mujer con valores masculinos” (p. 85). Considera entonces, que aun cuando no es enaltecido o considerado del todo heroico las maneras en que presentan a las heroínas trágicas, esta temática viene acompañada constantemente de una crítica a la posición social ocupada por las mujeres. Y, si bien no se pretendía modificar a la sociedad griega por medio de lo representado en las tragedias, esto sí posibilita la reconstrucción de los mitos trágicos desde nuestra contemporaneidad, porque nos da un punto de vista a desarrollar en mayor profundidad.

Así, comienzan a aparecer nuevas tragedias relacionadas a nuestro propio contexto como mujeres que siguen habitando un mundo machista, que es cruel y despiadado con aquellas que carecen de poder, pero que al mismo tiempo permite presentar estas voces silenciadas en el pasado. Ejemplo de esto es el que da Urdician (2016) cuando habla de la reivindicación de la locura en los personajes de Antígona y Casandra. Originalmente, la locura era el castigo otorgado a los matricidas (Lafargue, 1909), pero con el cambio al patriarcado empieza a relacionarse más a las mujeres con este rasgo transgresor. Urdician concluye que “en las reescrituras contemporáneas que recuperan las figuras míticas de

Antígona y Casandra, la locura sigue vigente en su doble expresión: delata las violencias que siguen sufriendo las mujeres” (2016, p. 10). Comprende entonces a la locura ya no como la contraparte de la razón masculina o el justificante para mantener lejos del debate a la mujer, sino como la consecuencia de los ataques persistentes que sufrimos las mujeres a diario. Más que locura, puede traducirse como autodefensa frente a un mundo hostil y patriarcal, y como una salida para hacer valer los derechos antes negados.

Otro ejemplo de estas posibilidades escénicas es la dada por Gall (2017) cuando nos habla del teatro queer:

Lo que plantea el teatro queer es subvertir el significado, o contraponer con otros significados posibles al mismo signo. De tal suerte, en cada espectáculo teatral se crea un universo referencial que es compartido por todos los espectadores/as en el tiempo/espacio presente de la representación, donde cada signo cobra sentido en el marco referencial de la obra que se está poniendo en escena (Gall, 2017, p. 300).

Con este modelo de trabajo, Gall arma su propia versión de *Medea*, planteando una construcción fuera de lo normativo del personaje y recalcando la importancia de que esta sea encarnada por un cuerpo de sexo femenino, al ser su aspecto de madre que parió y luego decide quitarle la vida a sus hijos, el que es constantemente criticado y juzgado. Coloca a Medea en una posición política de la mujer que aborta, que rechaza matenar, dándole la posibilidad de convertirse en “una figuración feminista. Una que nos posibilita pensar en la maternidad no obligatoria, en el derecho al aborto, en la construcción del sujeto político “mujer”, en lo que significa estar arrojadas al escrutinio público sin tener participación política efectiva” (Gall, 2017, p. 302-303).

Rodríguez Carmona (2012) en su tesis con respecto al lenguaje utilizado en las tragedias, menciona que dentro de la sociedad patriarcal, “la fuerza de la justicia para la mujer ha perdido su lugar; ahora, para la sociedad, la justicia está de parte del padre, y los tragediográficos dan buena cuenta de ello en sus obras para aleccionar al espectador” (p. 95). Dentro de su trabajo, desarrolla la construcción del personaje de Clitemnestra como una transformación de ser mujer, a ser un hombre. Como la regente del reino, se encarga no solo del hogar sino que de todo el pueblo, deja de lado las características maternas atribuidas a lo femenino y se vuelve fría. Mata a Agamenón en venganza por su hija sacrificada y se deshace también de Casandra, la concubina. La adopción del personaje de estos rasgos masculinos se debe, según lo dicho por Rodríguez Carmona (2012) al recurso utilizado en su momento para poder describir estos hechos. Queda entonces la interrogante sobre cómo llevar a cabo una representación que aborde al personaje desde esta complejidad, en unidad con esta visión no completamente heteronormada de la figura de Clitemnestra.

En cuanto a qué hacer sobre estos puntos vacíos de la historia, Serban (2021) hace una revisión sobre la relación entre la performance y cómo el feminismo ha adoptado con el tiempo esta área como un medio de manifestación, en la búsqueda de relacionar al teatro y la política feminista. Al finalizar hace mención a que la complejidad de llenar los vacíos, los puntos de la historia que no se han tocado pero que resultan relevantes de considerar, podría solucionarse con una modificación a la norma general, un cambio en “la postura del autor y dejar activamente un espacio para la alteridad” (p. 14). Insta a trabajar desde la periferia, visibilizar las historias ocultas y contarlas. Me detengo en este punto porque creo que resume el porqué de la revisión a los mitos y tragedias griegas de autores y autoras contemporáneas. La teoría sobre feminismo nos ha dado la posibilidad de cuestionar nuestra realidad, nuestro género y el rol que ocupamos actualmente en la sociedad. Y esto, como si de un espejo se tratara, se transmite al teatro. La presentación trágica de otros cuerpos, de otras perspectivas sobre el mito clásico, son una oportunidad de repensar nuestro presente. Dar voz a estas

mujeres, desde el conocimiento que manejamos hoy, nos da la posibilidad de comprender en profundidad no sólo el contexto del cuál vienen estas historias, sino también los cimientos de lo que es nuestra sociedad actualmente. De esta manera, se abre una puerta a una reescritura de la historia, esta vez que haga justicia a las mujeres del pasado, y al mismo tiempo nos permita encontrar momentos de reflexión en torno a cómo estos lineamientos se siguen perpetuando hasta nuestros días, y qué podemos hacer para detenerlo.

2.2 Dos casos de escritura y escenificación trágica femenina: Griselda Gambaro y Manuela Infante

Decir que la tragedia contemporánea tiene una norma general para trabajarse desde la perspectiva feminista sería mentir. El teatro se debe a su contexto, y la experiencia dramaturgica y escénica de una mujer europea no es la misma que la de una que habita en Latinoamérica, según Miranda Cancela (2005), “falta que sea la propia mujer quien proyecte en el teatro su versión del mito” (p. 90). Debido a ello, quiero detenerme en dos casos de dramaturgas latinoamericanas que considero relevantes para el análisis de este tipo de reescritura trágica en nuestro tiempo. Griselda Gambaro, y su texto *Antígona furiosa*, y Manuela Infante con su trabajo constante desde el feminismo y su propuesta escénica sobre lo trágico de *Idomeneo*.

Griselda Gambaro es una dramaturga y escritora argentina que comenzó su carrera teatral en un momento en que la escena era dominada por hombres. Forma parte de la generación del 60, “grupo de autores que comenzaron su

carrera teatral alrededor de esta época y que buscaron, a través de sus textos, aportar a la escena argentina el asentamiento y renovación que necesitaba” (Saura, 2012, p. 170). Se guía por las vanguardias de los años 50 para trabajar sus escritos, teniendo como influencia a Shakespeare, el teatro de la crueldad de Artaud, el absurdismo de Samuel Beckett y, para el texto trágico en particular a revisar, al clásico griego Sófocles.

Al momento de escribir *Antígona furiosa*, se inspira del mito griego para hablar sobre la historia de argentina y su relación con la dictadura de los años 1976-1983. Hace propio el mito y el personaje para contar lo que le interesa: “Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia” (Navarro Benítez, 2001).

En su versión, Gambaro se distancia de la forma clásica de hacer tragedia propuesta por Aristóteles, creando su propia versión de este mito cercano a su contexto. Toda la acción sucede en un espacio tiempo indeterminado, un café en el cual Antígona ingresa ya muerta a enfrentarse con Corifeo y Antinoo, en una lucha que parece ser interminable. Ciertas acotaciones dejan entrever que el suceso no ocurre en la Grecia antigua: el texto propone una vestimenta contemporánea para los personajes, alejándose de las túnicas, máscaras y coturnos griegos; centra la acción en un café, no en un palacio; y el lenguaje utilizado corresponde al registro coloquial argentino. Pero aun así “nos encontramos con un vacío temporal y una falta de cualquier tipo de referencia en este ámbito” (Saura, 2012, p. 173), de esta forma, logra acercar en esta visión contemporánea, la tragedia a su contexto nacional, manteniendo de todas maneras la esencia de lo griego.

Gambaro se inspira en la idea del teatro del absurdo, donde las nociones del tiempo y el espacio se pierden. Y, aunque se aleja del estilo, presenta esta especie de bucle interminable en el que se encuentra Antígona: muere en defensa de su hermano, y revive constantemente para repetir el ciclo una y otra vez. Es

tratada de loca, se enfrenta sola a la crítica de la sociedad encarnada en los otros dos personajes con los que comparte escena. Gambaro así presenta “la lucha de una mujer contra el poder dictatorial, las injusticias y las imposiciones irracionales son temáticas con las que muchos siglos después a la aparición original podemos y debemos seguir analizando” (Saura, 2012, p. 172), esto responde también al motivo por el cual Antígona suele retratarse con tanta frecuencia en Latinoamérica. El abordar temas como el abuso de poder por parte del Estado, calza con un continente que ha enfrentado dictadura tras dictadura a lo largo de su historia. Por lo mismo es que, en el retrato de esta entidad, Gambaro lo enmarca como tal: no señala a un dictador específico, sino que deja abierta esa puerta para que el rol pueda ser tomado por cualquiera de los muchos tiranos que han pasado por el continente sudamericano.

Griselda Gambaro no solo retrata esta parte de la historia argentina, sino también el rol que muchas mujeres tomaron frente a su contexto. Le da fuerza a la voz de Antígona para que se enfurezca y manifieste todo lo que le plazca, la hace enfrentarse sin temor al Estado, una y otra vez, para que pelee por lo que considera justo. No es extraña la comparación que se hace de Antígona con Las Madres de la Plaza de Mayo, mujeres, madres de las primeras víctimas de la dictadura militar argentina que en 1977 deciden reunirse en la Plaza de Mayo, frente a la Casa Rosada, para exigir justicia por sus hijos torturados, asesinados y desaparecidos. (Garay Tapia, 2009). A pesar de la represión ejercida por el Estado, estas madres continuaron reuniéndose cada semana en el mismo lugar, para marchar por sus hijos. La asociación sigue vigente, luchando aún en búsqueda de la verdad sobre sus desaparecidos.

De esta forma, Gambaro posiciona a la mujer desde su resistencia histórica frente a las injusticias del poder estatal, “el cuerpo femenino aparece como el espacio en el cual se desarrolla la lucha y la subversión en contra del poder autoritario” (Garay Tapia, 2009, p. 81). Reivindica la locura femenina presente en Antígona, porque esta responde a la búsqueda de la verdad en contra de una sociedad que

decide enterrar su pasado, va más allá de querer darle sepultura a su hermano y se convierte en un discurso por todos los detenidos desaparecidos en dictadura. Antígona entonces se transforma en las madres de la Plaza de Mayo en Argentina, en la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos con la cueca sola en Chile, en las Madres y Familiares de Uruguayos detenidos desaparecidos en Uruguay, y en todas las mujeres que a lo largo de la historia han buscado justicia por sus muertos.

Así, podemos comprender la relevancia que ha tenido este texto en el posicionamiento de un mito reconstruido sobre esta tragedia. Considera su contexto histórico, se adapta a este y permite reflejar y volver cotidiano, conversable, aquello que se ha ocultado por años.

En el caso de la dramaturgia chilena, una posición emblemática del feminismo en el posdrama chileno es Manuela Infante. Comienza su trabajo con la compañía Teatro de Chile, y avanza hacia una mirada menos antropocéntrica del teatro. Se aleja del protagonista humano, y comienza a trabajar desde la abstracción y la indagación de una filosofía no humanista llevada a la escena.

En ese sentido, Infante trabaja con una perspectiva feminista poco convencional, que cuestiona los paradigmas comunes y normativos de hacer teatro:

Son maneras de cuestionar las formas dramáticas hegemónicas que nos han sido entregadas por una cultura teatral y literaria que es patriarcal y antropocéntrica. Gran parte de cuestionar el paradigma de lo humano es cuestionar la supremacía masculina, blanca, europea, especista. Están todas amarradas, no son independientes (Espinoza, 2021).

De esta forma, su inclinación hacia un teatro que deja de lado la representación humana, tiene que ver con una postura política feminista que desafía estos

paradigmas masculinos, en que un sinónimo para la palabra humanidad es hombre, dejando fuera a mujeres y disidencias. De ejemplo tenemos *Zoo*, obra con la cual reflexiona sobre el especismo y la violencia vivida por el pueblo selknamn, al representar este trabajo desde dos científicos que son llevados como exhibición a un zoológico. Empieza a abordar esa división entre qué es humano y qué no lo es, para luego distorsionarla cada vez más en sus trabajos posteriores. Lleva la escena desde la polifonía, con los actores y actrices llevando distintas voces a la acción. En ese sentido, busca presentar ideas, posturas, más que la representación de un personaje como tal.

Con *Estado Vegetal*, obra estrenada el 2019, Infante lleva la indagación sobre las plantas con una única actriz en escena, quien es la encargada de llevar la voz de los siete personajes que van apareciendo a lo largo de la puesta en escena. Aborda una historia no lineal, que culmina con los descubrimientos del ADN de las plantas como parte del ADN humano. Se cuestiona los roles impuestos por la sociedad sobre lo hegemónicamente humano, que suelen considerar netamente a los hombres blancos, dejando relegadas todas estas otras realidades.

Llega así a *Cómo convertirse en piedra*, obra estrenada en 2021 y que, en palabras de Infante, continúa con lo elaborado desde el mundo vegetal en *Estado Vegetal* pero ahora con “el ejercicio de hacer teatro -que es por excelencia vivo- imitando algo no-vivo” (Espinoza, 2021). En este trabajo, Infante se adentra en la violencia que se ejerce desde la noción hegemónica que deja fuera a cualquiera que no calce dentro de esa normatividad. Así, se cuestiona la sobre violencia de género desde la artesanía de lo no vivo en un ser vivo humano.

Su trabajo escapa de lo tradicionalmente dramático y de la dramaturgia del texto, para ella “componer espacio temporalmente cuerpo, ideas, sonidos, palabras. Esa composición a mí me parece que es dramaturgia” (Centro para las humanidades UDP, 2018, 5:26). En ese entendido, la labor realizada sobre *Idomeneo*, resulta también modificada de su formato original.

La idea de trabajar sobre este texto del alemán Roland Schimmelpfennig viene de la actriz Paulina García, en un periodo en que Infante venía trabajando continuamente con mujeres en su obra. Como propuesta escénica se basa en *El origen de la tragedia* de Nietzsche para tomar la importancia de la ritualística y, especialmente, del coro dionisiaco. Centrándose en que, desde la música y el coro griego es que surge y habita el sentido de lo trágico, Infante compone junto a Diego Noguera una obra-concierto, con Paulina García en la encarnación del sátiro y del coro mismo. Se apropia entonces del coro, y lo reconstruye hasta ser capaz de unificarlo todo en una sola persona, una mujer, que vocea a los personajes, relata los sucesos de la obra para generar una reflexión sobre la muerte, el derecho a decidir sobre esta y la crisis de lo humano.

Su puesta en escena se compone de una escenografía sencilla cruzada por el juego con la iluminación, que hace aparecer el mar, junto a la mezcla de sonido que realiza Diego Noguera en el fondo. Su propuesta como obra concierto permite que todo quede a la vista, exactamente del modo en que sería en un concierto real. Por medio del juego sonoro agregado al micrófono, Paulina García va haciendo los cambios entre los diversos roles que lleva a cabo. Su vestuario no es ni muy masculino, ni muy femenino, juega con lo no binario, porque el género no es lo relevante, sino que la transmisión del sentido trágico que nos cruza como humanidad, eso es lo que necesita ser difundido. Y este ser que a veces hace las voces del rey, otras de las mujeres en búsqueda de los cadáveres de sus muertos, por medio del cuerpo y los gestos que realiza logra generar la convención de que estamos viendo a una cantante, aun cuando no está cantando.

La mezcla entre la música y la interpretación se presenta como un diálogo. No es solo sonido y tampoco está ahí como una mera ambientación, la actriz interactúa con la sonoridad, con quien guía el sonido también. Así, Infante en su propuesta escénica genera una deconstrucción de la experiencia trágica y de su estructura convencional, deforma el formato y lo hace propio a su estilo e indagación no

hegemónica. Pone a una mujer a la cabeza sosteniendo la escena, le da diversas voces que la hacen hombre, mujer, sirvienta, joven, dios, es todos al mismo tiempo. De esta manera, pasando por el juego con las máscaras y la iluminación que da la ilusión de estar a veces en una discoteca, a veces en un concierto de rock, a veces en un espacio íntimo, va construyendo su propio universo trágico.

No se queda con una versión del mito, porque lo relevante no es contar la historia lineal de cómo Idomeneo da muerte a su hijo (a lo largo de la obra se nos presentan por lo menos tres versiones distintas de lo que pasó, pero no se confirma ninguna de estas como la oficial), pone el ojo en el dolor y el existencialismo: la guerra de Troya inicia con un sacrificio, que luego pide otro sacrificio más al darle cierre. Es un ciclo de violencia de nunca acabar, que se remonta al aferrarse que se tiene a la vida y a todo lo que se construye alrededor de esta. Y esto lo logra por medio de la construcción escénica del concierto, transformando por este medio la obra para expandir hacia el público la experiencia trágica. Se le invita al espectador a participar de otra manera, se innova con estos métodos contemporáneos que involucran a la música hasta convertirla en un instrumento para la catarsis, en lugar de una mera ambientación.

2.3 Operaciones dramatúrgicas de lo trágico: rapsodia y epicización

Al hablar de operaciones dramatúrgicas de lo trágico, nos referimos a estas nuevas maneras de hacer teatro que han surgido en respuesta a la llamada crisis del drama o la representación. Con el paso del siglo XIX al XX, se empieza a poner en duda el proceder artístico que se llevaba en la época, basado en la *Poética* de Aristóteles. Así, el término de crisis de representación se refiere a estos cambios en el modo de llevar a cabo la acción en la escena, relegando cada vez más al texto dramático a un plano casi subterráneo. Según la investigación llevada a cabo por Viviescas (2005), con respecto a esta crisis, este quiebre y posterior evolución en las opciones para afrontar la escena, se producen por el paso del

hombre al centro del universo otra vez, posterior al período teocéntrico. Al verse otra vez en su soledad, la palabra se hace poca para expresar las emociones y sentires del ser humano contemporáneo.

Así, nos encontramos actualmente con un teatro que rechaza la palabra como el medio único de representación, como la única manera de contar una historia. Rechazamos la historia también, el estilo narrativo. Y al mismo tiempo, volvemos constantemente a ella. Desde esta peculiaridad contemporánea, me gustaría hablar sobre dos términos que creo relevantes para la tragedia del momento: epicización y rapsodia.

Para Jean-Pierre Sarrazac (2013) “*Epicizar* el teatro no es transformarlo en epopeya o novela, ni volverlo puramente épico, sino incorporar en él elementos épicos en el mismo grado en que se integran al teatro tradicionalmente elementos dramáticos o líricos” (p. 84). Comprende este concepto desde la idea de la narrativa que se utiliza hoy en día en el teatro contemporáneo. Se basa en los postulados de Brecht para generar este teatro en que el actor pasa a ser una voz representativa de la situación que se trata. Cambia a los héroes y dioses de la tragedia por personas comunes y corrientes con conflictos de clase, política, etc. Quizás un ejemplo actual de cómo esto se lleva a cabo puede ser la obra *Estado Vegetal* de Manuela Infante, donde, además de dejar de lado el teatro centrado en lo humano, se trabaja con una polifonía de voces dentro de un solo intérprete. La actriz se transforma en el medio para transmitir una idea, un postulado, más que en un personaje.

Quizás el rasgo más distintivo de esta epicización, es que deja claro que lo que se está viendo no es real, sino una “interpretación de lo verdadero” (Sarrazac, 2013, p. 86). Esta manera de hacer teatro se preocupa entonces de ser el punto de encuentro entre la interpretación que puede tener el autor con la que tome el público. Busca ser más reflexivo, y más que presentar respuestas, plantea preguntas para el espectador.

En esta visión contemporánea del teatro, surge entonces el concepto de rapsodia, término acuñado por Jean-Pierre Sarrazac para explicar el trabajo de repensar las formas teatrales: “la rapsodia corresponde al gesto de rapsoda, del “autor-rapsoda” quien, según el sentido etimológico literal *–rhaptein* significa “coser”--, “cose o ajusta cantos”” (Sarrazac, 2013, p. 191). Por lo tanto, la rapsodia en el teatro se refiere a la práctica de armar y desarmar obras en función de otras. Mezcla la música, la palabra, el cuerpo, la filosofía y el teatro para crear algo nuevo. La pulsión rapsódica es la que lleva a que un autor se cuestione desde dónde enfrentarse a la dramaturgia (entiéndase tanto del texto como escénica), a la creación, teniendo la posibilidad de tomar fragmentos de diversas fuentes para la formulación de un drama nuevo.

Tomemos por ejemplo la obra de Heiner Müller, *Hamlet-machine*, donde el dramaturgo entra en este juego del teatro y tragedia posdramática que menciona Lehmann (2017), la búsqueda de nuevas formas de romper con lo preestablecido. Müller organiza su obra a partir del Hamlet original, entremezclando fragmentos de otras figuras míticas, de su propia biografía y de la forma tradicional de hacer teatro: “Divide la pieza en cinco partes, como el texto isabelino, pero esto es apenas un resto, un muñón mutante, un híbrido desmadrado, de lo que alguna vez se entendió como escritura escénica” (de la Parra, 2000, p. 360).

Así, estos conceptos generan para nuestro presente un terreno fértil para la creación teatral, donde los límites se establecen y se desdibujan al antojo de quien escribe, compone e imagina la escena.

CAPÍTULO III

**DE CUANDO CLITEMNESTRA LLORÓ Y A NADIE LE IMPORTÓ,
REESCRITURA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA TRÁGICA
CONTEMPORÁNEA.**

3.1 Compañía Escena Trvgica

Carina Aspillaga es actriz y licenciada en arte escénico de la Universidad de Playa Ancha. Además es dramaturga, directora, dj, instructora de autodefensa y tarotista. Inicia su trabajo dentro de la compañía Teatro LaWasha y en 2019 inicia la escritura del texto *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*, idea que, en palabras de la dramaturga, llevaba en su cabeza desde que cursó el ramo de Tragedia en la universidad. Así, con parte del texto escrito, es que realiza el llamado a diversos colegas a trabajar en el proyecto de montaje de manera autogestionada. Surge entonces la compañía Escena Trvgica, *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó* es su primer montaje.

El elenco se conforma por Estefanía Aedo como *Clitemnestra*, Javiera Coradines como *Electra*, Francisca Vargas como *Ifigenia*, Juan Esteban Meza como *Orestes*, Jenny Pino como *Leda*, Pamela García como *Helena*, Ivana Urtibia como *Alcina*, Natalia Silva como *Agnes*, Gabriela Atal como *Acantha*, Nury Ortego-Farré como *Elina* y Claudio Díaz como *Casandra*. En el equipo técnico, se encuentra Carina Aspillaga como dramaturga y directora, Ivan Stevens como asistente de dirección y en el lenguaje audiovisual, Constanza Figueroa a cargo de la escenografía e iluminación, Sebastián Mancilla en el universo sonoro, Valentina Molina a cargo del vestuario, Pamela Aravena a cargo de la producción y Francisca Silva a cargo de la fotografía. Además, al finalizar cada función cuentan con una dj invitada que toca en vivo. En las funciones de estreno en la Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha, las djs invitadas fueron Vian, Mr.D1nasty y ReParra. Al finalizar la función del 23 de noviembre de 2023 en conmemoración al Día internacional por la eliminación de la violencia contra la mujer, fue la misma Carina quien cerró la función como dj Eta.Carinae.

3.2 Proceso de reescritura

La obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó* nos cuenta la otra cara de la historia del mítico personaje Clitemnestra. Desde el momento en que matan a su primogénita, Ifigenia, los diez años que dura la guerra de Troya en dónde Clitemnestra queda sola a cargo del reino, hasta el momento del regreso de los hombres con su hermana Helena, cuando Clitemnestra decide, gracias a las palabras de su hermana, vengarse y matar a Agamenón, su agresor.

Para llevar a cabo el análisis, se ha desarrollado un marco teórico pertinente que aborda los conceptos de lo trágico, la tragedia contemporánea, la experiencia trágica, el posicionamiento de la mujer en las tragedias abordadas desde el

feminismo y la rapsodia presente en ellas. En cuanto al objeto de estudio, se realizó una entrevista en profundidad a la directora y dramaturga de la obra, para conocer más sobre el proceso creativo tanto del texto como de la puesta en escena de la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*, estrenada en agosto de 2022.

Al momento de conversar con Carina, deja ver que la idea de una obra sobre Clitemnestra comienza a gestarse lentamente en ella cuando, en el ramo de Tragedia en el segundo semestre de su tercer año estudiando teatro en la Universidad de Playa Ancha, trabaja junto a sus compañeros *La Orestíada*, específicamente *Agamenón*. Tiempo después comienza a formar parte del colectivo feminista Círculo de Lilith, y llega a sus manos el texto de Lafargue que mencionamos anteriormente:

Yo siempre sentía que había algo que no estaba bien contado, que Esquilo nos había querido ocultar. Y decía: qué raro, ¿cómo va a sentir ella tanta rabia? O sea, cachábamos que le habían matado a su hija Ifigenia, en ese tiempo yo no era mamá... no identificaba tanto el dolor (...) Y bueno, ya después, yo nunca abandoné la misión (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023).

Comienza de esta manera un proceso de arduo estudio y relectura tanto de la trilogía original, como de diversas versiones donde retrataran de una u otra forma la figura de Clitemnestra. Así, aparece por el año 2019 el monólogo de Metis, el primer indicio de lo que después se convertiría en la tragedia de Clitemnestra.

Sobre este proceso de escritura, Carina dice que se dio de manera natural, como si estuviera en un trance al momento de escribir. Para ella, fue la misma Clitemnestra quien le solicita que escriba esta tragedia. En ese sentido, la dramaturga nos dice: “yo siento que los mensajes se apoderan de tu cuerpo y

salen” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023), por lo que gran parte de la escritura de esta obra se dio de manera intuitiva, y es parte de su sello personal también. Más que tener un sentido o una dirección desde el inicio, había un pulso interno que la motivó a lo largo de todo el proceso y, mientras se iba montando, las cosas comenzaban a tener mayor sentido y razón de ser.

La obra de Clitemnestra continúa su desarrollo mientras Carina realiza su diplomado en dramaturgia. Cuenta que mientras trabajaba en la escritura, se le cuestionó por qué trabajar sobre una obra clásica de Esquilo:

Muchos compañeros me interpellaron, yo me acuerdo. Como: “¿por qué quería escribir una obra de nuevo de esto que ya es tan viejo?”, que es Esquilo, cachai’, como que Esquilo, santo padre Esquilo. ¿cachai? “¿Por qué cuál es tu objetivo?” Yo como que: es que aquí hay un objetivo que ustedes no saben, que yo lo leí en ese libro (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023).

A pesar del cuestionamiento, Carina sigue esa pulsión y continúa trabajando sobre este proyecto, con la motivación también de lograr una reescritura de una historia femenina que no sea contada por un hombre. Pone dentro de la obra su propio dolor corporal, y a medida que va escribiendo, hace una especie de casting mental donde escribe a los personajes ya pensando en quién les va a interpretar. El personaje de Clitemnestra está hecha para ser interpretada por Estefanía Aedo. De esta forma, podemos observar que esta obra siempre estuvo pensada para que fuera representada. Profundizaremos sobre este punto más adelante, porque lo considero importante para el desarrollo de la experiencia trágica de la obra.

Y es que, después de todo, la obra termina de escribirse y armarse al momento de trabajar con las actrices y actores. Personajes como Casandra y Elina van

tomando fuerza al momento de ensayar, la primera de hecho no aparece hasta ya avanzado el proceso de ensayos.

Y Casandra le invité después, como que ya habíamos empezado e invité al Claudito después porque yo no tenía el texto de Casandra. Y empecé a entenderlo después, como... Como que quería que, claro, era alguien que tenía que traer una verdad (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023).

En ese sentido, existe un trabajo en conjunto al momento de llevar a cabo tanto la dramaturgia como la escenificación. Carina lo menciona como el *personayo*, término acuñado por Adriana Butoi, refiriéndose al mutualismo necesario al momento de construir los personajes: “Qué tanta de Helenidad hay en Pamela y que tanta Pamelidad hay en Helena” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Guía su trabajo de manera que toda la obra se nutra tanto de su propia visión, como lo que puedan aportar las actrices y actores a sus personajes desde sus vivencias personales.

Así, a lo largo del proceso de trabajo, es que Carina posiciona a estas mujeres como las protagonistas de su propia historia. Les otorga la fuerza y valentía necesaria para enfrentar a sus agresores, y las saca del papel de víctimas para convertirlas en defensoras, que es el término que utiliza en autodefensa para referirse a la persona que está siendo violentada y decide defenderse.

Como parte de sus referentes para el trabajo, Carina menciona a Angélica Liddell en su trabajo con el cuerpo en escena, Gerda Lerner en relación al surgimiento del patriarcado y Tarkovski. Así, la obra y el personaje de Clitemnestra se convierten en la representación de nuestro propio presente como mujeres: la búsqueda incesante de una justicia que no llega, el querer hacer algo pero verse imposibilitada de, la fuerza de las redes de apoyo femeninas, y también

comprender a aquellas que siguen en ese ciclo de violencia y parecen cómodas. Porque a pesar de todo, ellas siguen sufriendo.

Hay una decisión también, de no eliminar la divinidad de la obra, pero centrarla en la figura femenina de las diosas, en lugar de los dioses. Principalmente Metis y las Furias, Carina decide presentarlas para darles la relevancia que se merecen. Metis como la diosa más inteligente que fue tragada por Zeus para robarle su inteligencia, y las Furias como estas diosas que abogan por el derecho antiguo de las mujeres. Por medio de ellas es que se permite el cruce entre lo divino y lo mortal, otorgando también ese lado más sensible a la divinidad femenina. No retrata solo la frialdad de la diosa que pide un sacrificio, sino que también la bondad de aquellas dispuestas a darle un regalo a quien se defiende.

Finalmente, la conclusión de esta tragedia puede parecer algo contradictoria al terminar en una fiesta con una dj en vivo que mezcla música sobre el escenario, vestida como una de las Furias. Para Carina, esta decisión es importante, porque permite en su pequeña ficción hacer algo que en nuestra realidad parece imposible: celebrar, en lugar de castigar, a las mujeres que se levantan en contra de su agresor. Por eso la fiesta, por eso aparecen todas las mujeres en escena al momento de levantar a Labrys, porque esta arma que acarrea con la fuerza de todas las diosas antiguas, es con la que en esta tragedia se hará justicia. Reúne a todas las mujeres de su familia, a todas y cada una de las que han sufrido de alguna manera la violencia de género, incluye hasta a su propio hijo, porque a los hombres también les afecta el patriarcado. Y cuando finalmente se libera, solo queda celebrarla: “Furias: Si han de condenarnos por el resto de la historia, que al menos sea por legítima autodefensa” (Aspillaga, 2022, p. 48).

3.3 Dramaturgia escénica: la experiencia trágica de Clitemnestra y escenificación de lo trágico.

A continuación, el análisis crítico de la obra y su puesta en escena se dividirá en dos partes: la escritura y reposicionamiento de la mujer desde los conceptos presentados anteriormente con respecto a la locura femenina, los roles de género y la maternidad, y finalmente rapsodia; y en otro apartado la puesta en escena y construcción de una experiencia trágica desde el cuerpo.

3.3.1 Posicionamiento de la mujer en la tragedia

3.3.1.a. La locura femenina

Como se mencionó anteriormente, la problematización de la locura viene como un castigo de los dioses a los humanos. Posterior a la instalación del patriarcado este castigo pasa a recaer en las mujeres: la histeria, hbris, etc. En la obra de Clitemnestra, esta locura está principalmente encarnada en los personajes de Casandra, Clitemnestra y Helena.

Con Casandra, personaje que en la mitología es originalmente castigado por Apolo, condenada a que nadie jamás crea sus profecías, podemos considerar como locura a su deseo de morir, o a su comentario sobre la realidad actual que sirve de advertencia para las mujeres de la obra, y como un recordatorio del contexto en que nosotras, mujeres contemporáneas, nos encontramos inmersas. En ese sentido, ella sigue estando maldita, sigue bajo el yugo de los hombres aún en su dualidad, al comprender el lenguaje de las sirenas se convierte en un ser peligroso, pero que para la reina es una poderosa aliada. Modifica entonces su locura para darle, en su lugar, uso de razón. Porque es la única capaz de ver el cambio que ocurre en ese momento, y que se mantendrá perpetuo aún en nuestros días.

Casandra: (...) y todas serán yo, y todes serán yo, todas y todes muchas Cansadras, nadie les creerá nada, nunca, se reirán de sus

cuerpos, de sus ideas y pensamientos, todo les costará el doble o el triple, será un esfuerzo hacerse valer, tener buenos puestos de trabajo, tener derechos sobre sus cuerpos gestantes, ni abortar ni parir podrán hacerlo en autonomía, no podrán vivir en la tranquilidad que merecen. Cuerpos femeneizados escúchenme: Serán perseguidas, serán quemadas, habrá transfobia y misoginia y por esto, yo prefiero que me maten (Aspillaga, 2022, p. 47).

Con este manifiesto, se hace directo el mensaje: esta persona, su rol de disidencia, decide no ser partícipe de esta violencia, lo que podríamos llamar locura por ir en búsqueda de la muerte, a diferencia de lo que hacen todos en la tragedia, que luchan por evitarla, se presenta como un escape, una solución para esta mujer que ha sido violentada a lo largo de su existencia.

Con Clitemnestra, hemos de ver la locura en su dolor, en su negativa a realizar los ritos de Orestes, en pedir de todo por un rey que no le ha dado nada. O por lanzar a su hijo a su suerte en el desierto. Clitemnestra es una mujer incomprendida a la que se le exige que renuncie a su dolor por la paz del reino, aun cuando ella no quiere, cuando no puede. Y es que no está loca, está de duelo:

Clitemnestra: (...) Maldigo el cielo y todos sus dioses, no puedo comprenderlo, los dioses me han abandonado. ¿Es que a una mujer ya no se le pregunta nada? ¿En qué momento se decidió nuestro silencio? No quiero acatar, me niego acatar tradiciones infaustas (Aspillaga, 2022, p. 4-5).

Su locura proviene de su rabia, porque le han dejado sin poder de decisión en los primeros minutos de la obra. Y enfoca esa ira contra los dioses, ha perdido el respeto por lo divino, porque le quitaron todo. Esa supuesta locura no proviene de la nada, tiene un porqué. Y ese porqué radica en la injusticia que han cometido contra ella, contra su hija y contra las mujeres de su familia. Es, además, una mujer en contacto con su mundo emocional, a eso se refiere Carina cuando retrata

su conexión con las sirenas, el lenguaje de la emoción, que es molesto y considerado como irracional.

Helena es quizás el personaje que retrata de manera más clara este cambio de enfoque: de locura a empoderamiento. Es hasta cierto punto la más libre de estas mujeres, puesto que decidió lanzarse a la aventura por un amor pasional que finalmente le brindo placer. En ese sentido, ella está completamente consiente de sus acciones, sabe lo que hizo, sabe perfectamente bien quién es ella y quién es su hermana, conoce su verdad y no permite que se le culpe por las decisiones tomadas por los hombres: a ambas, Clitemnestra y Helena, las casaron siendo niñas, en contra de la voluntad de su propia madre que aun así decidió acatar. A ambas las violaron y las condenaron por la eternidad. Pero es ella, quien en un completo acto de solidaridad con su hermana mayor, le alienta a vengarse. Le da la opción, le muestra el camino, para nada sencillo, que la llevará al desastre, pero le permitirá hacer justicia.

Helena: ¡Lléname de ira Clitemnestra, pero yo no soy la culpable de ella!

Clitemnestra: ¡Cállate Helena!

Helena: ¡No! No me voy a callar. Antes que reina eres mi hermana, y antes que mi hermana eres una mujer igual que yo. La rabia que sientes dentro de ti es innegable pero entiende que yo no soy la culpable de esos pesares. Agamenón, Menelao y todo ese séquito de hombres voraces son los culpables de nuestras desgracias hermana (Aspillaga, 2022, p. 35).

El ejemplo de Helena es el reflejo de miles de mujeres que día a día son tratadas como locas por alzar la voz en defensa de sí mismas, aquellas que se niegan a responsabilizarse por lo que no les corresponde. Por eso, es que su fortaleza más grande es esa locura, el decidir ser más, buscar más allá de lo que conoce. Se atreve a desear, a vivir lejos del hombre al cual la casaron y aboga completamente por esa decisión, sin arrepentimientos, sin vergüenza. Comparte esta nueva

experiencia de libertad y la contagia a su hermana. Gracias a esa locura, es que Clitemnestra también se libera.

Finalmente, la locura femenina se hace presente en el cierre de la obra, con la gran bacanal en la que culmina para celebrar a Clitemnestra por defenderse de su agresor. Esto podría considerarse locura desde dos aristas, pues como se menciona anteriormente, parece extraño, poco común, cerrar una tragedia con una fiesta, pero esta celebración final es la que logra resignificar toda la historia de Clitemnestra. En palabras de la autora “si no puedo bailar en tu revolución, no es mi revolución” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Independientemente del futuro o destino que le depara a Clitemnestra al matar a Agamenón, se toma el tiempo de disfrutar, de vivir su presente y ser feliz, estar orgullosa de su determinación y osadía que le permiten abogar por su autonomía. De esta manera, podemos decir entonces, que esta locura toma un lugar diferente en esta obra, se transforma de su categorización como un castigo divino, a una respuesta de estas feminidades por hacerse dueñas de sí mismas, de su propio destino. Alejándose del yugo patriarcal y dando la posibilidad de que nosotras como espectadoras, podamos inspirarnos de esa valentía también.

3.3.1.b. Roles de género: la maternidad

La cuestión de la maternidad está abordada desde varios personajes a lo largo de la trama, y desde al menos dos perspectivas distintas: una es desde las mujeres que son madres, la otra es desde las hijas e hijo hacia sus progenitoras. Así, la primera perspectiva es presentada por tres personajes de distinta manera: Elina, Leda y Clitemnestra, cada una desde una arista diferente de la maternidad: todas obligadas, pero experimentadas de forma diversa.

Con Elina, se presenta este tema y se cuestiona cuando habla de su único hijo que fue fruto de su deseo. Para ella, solo ese es considerado como su hijo, aun cuando ha tenido que parir muchas veces a lo largo de su vida, pero es que este bebé es el único que no fue producto de una violación. Ella, en su rol de nodriza, mujer violentada, es como un animal. Hay una cosa aquí con las maternidades deseadas, porque para Elina, que nunca tuvo opción, jamás vio a esas criaturas como hijos propios, ha dado teta toda su vida, pero no es madre. Así, se presenta el instinto materno en su estado más primitivo, que no aparece de manera innata, sino que requiere de ciertas condiciones para que se dé y que son distintas para cada mujer. Por eso es que ella reacciona y se convierte en fiera cuando su hijo es asesinado, es el único al que considera como tal, el resto son solo animales.

Elina: (...) Una vez me transformé en hiena para poder ir a quitarle uno de mis hijos a un perro, mi objetivo era sacarlo de las fauces sangrientas del animal. Ese niño no había sido producto de una violación, por eso lo quería un poco. Nunca antes había sentido esa especie de electricidad que te envuelve toda de repente, fue un encuentro inolvidable, y entonces supe que ese niño era producto del deseo, porque yo deseé reina, una vez en mi vida yo he deseado y lo perdí, todo fue fugaz. Entonces una vez tuve un hijo, los demás, bestias (Aspillaga, 2022, p.19).

En este momento de la historia, recurre a la violencia para vengarse con aquella que le arrebató a ese niño, y da a entender que este comportamiento lo toma con toda aquella mujer que reniega de sus hijos. Hay cierto resentimiento contra aquellas que tienen la posibilidad de acceder a lo que a ella se le ha negado.

Con Leda, se nos presenta a la madre políticamente correcta, para Carina, Leda es la representación de todas nuestras abuelas, mujeres antiguas que vivían bajo la opresión sin siquiera atreverse a cuestionar nada en voz alta, para evitar los problemas: “Leda: Son tácticas de guerra para conservar la paz” (Aspillaga, 2022, p. 15). Esta frase que tanto repite, se debe a la necesidad de convencerse a sí

misma también. Y es que por más que quiera evitar el conflicto, ella también es consciente de la violencia que la rodea, y sufre con ello. En algún momento de su vida se encontró en el mismo lugar que Clitemnestra, queriendo ser espuma de mar, sirena, o lo que fuera que le permitiera mantener a sus hijas a salvo, pero estando esa posibilidad lejos de sus manos, su única alternativa es seguir la corriente, le guste o no.

Finalmente tenemos a Clitemnestra, quien sufre profundamente la muerte de su hija al punto de ser incapaz de seguir siendo madre, la misma Leda se lo dice:

Leda: Agnes, da la orden a los guardias de bajar al pueblo en busca de una buena nodriza. Lleva a Electra y a Orestes donde los esclavos y ordena que le den leche de las cabras hembras recién paridas. Clitemnestra, ya no puedes amamantar más, para ti ser madre está siendo un suplicio (Aspillaga, 2022, p. 17).

Clitemnestra se vuelve incapaz de cumplir con su rol, no porque no quiera. Ella sigue amando a sus hijos, pero es el dolor por la pérdida de la primogénita que le impide seguir siendo madre cuando le han quitado a su sangre. El cuerpo deja de responderle, por más que ella ame a su descendencia. Clitemnestra toma entonces una distancia de sus hijos, para Electra y Orestes esto se siente como un abandono, y en cierto sentido lo es, pasa que nosotros igual empatizamos con el dolor de Clitemnestra, entendemos de dónde viene, se valida. Pero también ese dolor, su enfermedad, la ciegan a continuar. Y esto igual se le es dicho por sus criadas: no puede seguir así, solo sufriendo, tiene que hacer algo con ese dolor.

Ocurre con esta representación, que el personaje de Clitemnestra toma una complejidad mayor. Es una mujer privilegiada, que puede darse el lujo de sufrir. No es como Elina, que se ha visto afectada por otro tipo de violencia de género al ser una esclava sexual y que se suma a su situación de mujer pobre. Por lo tanto,

se cuestiona la posición de Clitemnestra, se da poder y voz a Elina, y por medio de esto, se permite visibilizar el dolor de ambas.

En cuanto a la perspectiva de las hijas e hijo, se hace presente un resentimiento muy potente por las decisiones que estas madres han tomado en la crianza. Clitemnestra detesta a Leda por casarla con Agamenón, Electra le guarda rencor a Clitemnestra por engañar a su padre y por alejarla de su hermano, Orestes no entiende a su madre y la crítica por entregarse a más personas que no sean su padre. Y entre medio de todo ese resentimiento, está Ifigenia.

El rol que cumple este personaje es sumamente importante, porque permite comprender, sanar y avanzar. Ifigenia es la única que, aún después de morir, consigue dialogar con su madre y hacerle saber que la perdona, que le agradece por todo lo que ha hecho por ella:

Ifigenia: Díselo a Leda. Cuando se lo digas a Leda, escucharas mi voz diciéndotelo nuevamente, un susurro en tu oído. Y así, las hijas de mi hermana Electra, tus nietas, se lo dirán sin culpa ni pesares absurdos. Liberemos la palabra amor, digámosle a nuestras madres que lo hicieron bien, porque es un yugo la exigencia y una carga eterna la palabra no dicha. Tenemos que ir sanando las heridas incluso después de habernos muerto (Aspillaga, 2022, p. 44).

De esta manera, se logra romper el ciclo de resentimiento y se permite empezar a sanar, Ifigenia es quien trae a la conversación el amor, y le permite también a Clitemnestra avanzar.

Algo más que me gustaría agregar con respecto la manera en que se retratan las cuestiones de género y el rol de la mujer a lo largo de la obra, es la idea clásica de que las mujeres que adquieren poder, se convierten en hombres de alguna manera. Me parece relevante porque, en el caso de Clitemnestra, más que darle

fuerza al personaje desde su masculinización, hay un equilibrio en cuanto a cómo se retrata su energía femenina y masculina.

...yo creo que Clitem es ambas, ¿cachai? Pero ambas, en un sentido de, la energía masculina positivamente entregada al mundo es una energía de liderazgo, una energía de acción. Bueno, Fanny es ariana, es Aries, por eso dice en un momento, esta reina nacida bajo Aries, porque ella es ariana ¿cachai? Yo le escribí el personaje a ella, básicamente y eso es súper masculino, pues, tirar las flechas e incendiar e ir para allá. Y es muy femenino también porque sabe y reconoce el lenguaje de la diosa, sabe hablar del lenguaje de las sirenas, que es un lenguaje indescifrable para este mundo, el lenguaje de la emoción así a full (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023).

En ese entendido, podemos decir que se le da una nueva visión a la fuerza femenina. Se valora su nivel emocional al igual que el racional, apartándola de la mirada clásica de la mujer sumisa y se le otorga control sobre sí misma. Entiende entonces que más que una cuestión de sexo, tiene que ver con la energía que habita en la persona y cómo esta se proyecta hacia los demás. Clitemnestra es líder, racional y emocional.

Relacionado también a esta manera de representar la forma en que afectan los roles de género impuestos, tenemos a Orestes. Por medio de este personaje, podemos observar cómo este sistema político patriarcal no solo le afecta a los cuerpos feminizados, sino que a todos, todas y todes. Tanto hombres, como mujeres y disidencias sufren las consecuencias del machismo, al preguntarle a la dramaturga sobre el tema, ella menciona que si bien la idea es no darles un rol protagónico ni a Agamenón ni a Orestes, de todas formas en este último se deja ver que “los varones igual sufren esa crisis, cachai, como de la masculinidad tóxica de cómo tienen que ser” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Y es que es difícil, cuando uno se ha criado en un sistema

machista y patriarcal, que todas esas características desaparezcan de un momento a otro. Por eso Clitemnestra tiene este remanente machista con su hijo:

Electra: (...) Pero ¿Cómo decirte madre si me dejaste caer de tu seno? ¿Cómo puedo llamarte madre si fui yo quien tranquilicé a Orestes después de su primer entrenamiento para la guerra? ¡Los hombres no lloran! Le gritaste. Orestes, en mi pecho se calmó. ¿Te acuerdas? ¡Mírame! ¿Te recuerdas? (Aspillaga, 2022, p. 28).

El reclamo de Electra viene de una hija que se ha sentido abandonada, pero que al mismo tiempo decide hacer la vista gorda ante el dolor infligido por su padre. Decide villanizar a su madre, porque está sumida en ese machismo, no cuestiona si el sentir de Clitemnestra es válido o no, sino que continúa perpetuando la nueva era patriarcal.

Por ello, considero importante este tipo de escritura, puesto que no se trata de una visión misándrica del mundo ni de un intento por elevar un género por sobre el otro. El hecho de que se elimine el protagonismo de Agamenón, o que, por ejemplo, el rol de amante de Egisto sea relegado y remplazado por las criadas de Clitemnestra, tiene que ver con una necesidad de contar una historia por mujeres, que se trate sobre mujeres, en un mundo donde siempre se escribe de nosotras desde la perspectiva masculina y mayoritariamente machista. Por ello, es que “la crítica es hacia la imposición del patriarcado, y eso nos cruza a todos los cuerpos” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023), es una invitación a reflexionar, todas, todos y todes, sobre cómo estos roles nos afectan como sociedad.

3.3.1.c. Rapsodia

Como se explicó con anterioridad, la rapsodia corresponde a este arte de hilar historias hasta que forman solo una. En ese sentido, *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó* es el resultado de una mezcla interdisciplinar que acopla de manera armónica las distintas facetas de Carina Aspillaga, directora y dramaturga, dando como fruto un texto y una propuesta escénica que refleja el contexto contemporáneo en el que fue realizada.

Dentro de la obra, la rapsodia se observa en sus inspiraciones de trabajo. Toma elementos de las películas de terror del estudio cinematográfico A24, los postulados de Angélica Liddell sobre el cuerpo en escena, para presentar una brutalidad escénica que responde no solo a sus referentes, sino a su propia vivencia “Amo el cine de terror, es el que tiene más guata (...) el monstruo está dentro tuyo (...) el terror interno, por dentro estás explotando pero por fuera eres solo un rostro” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). En base a este estilo, en el que busca llegar a una representación visceral, acuña un término denominado constelación escénica: “yo ocupo el teatro para constelar mi historia” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Con esto se refiere a trabajar dentro de la escena con elementos de su propia vida, que le permiten observarlos desde afuera. Les da un fin estético, de manera que responden siempre a las necesidades de la escena, pero le permite dejar algo suyo en sus creaciones.

Un ejemplo de esto se da con el dolor que vive Clitemnestra cuando asesinan a Ifigenia. La manera en que se expresa, como dolor puro, blasfemia contra los dioses y la sensación de ser incapaz de moverse, provienen de la experiencia de Carina con su enfermedad a la piel, que la dejó en cama por cuatro meses. Esto corresponde con su visión artística: “Como creadora tú igual transmutas tus propios dolores y se los entregas en el fondo un poco como a tus personajes para que haya como un acto ahí medio psicomágico también” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Así, hila su propia historia con lo clásico de los personajes y les da otra dimensión a explorar. Permite, además,

incorporar conocimientos propios de las actrices, de sus vivencias, para enriquecer el trabajo.

Esto es algo que también realiza a lo largo de su oficio, le gusta tomar elementos de trabajos anteriores y aplicarlos de manera no directa en las obras posteriores: pone de ejemplo un elemento usado mientras trabajaba en LaWasha, un “velo rojo, Clitemnestra usa rojo, la placenta la uso una y otra vez” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Recurre a su propio historial, al material que ha ido recopilando a lo largo de su oficio, para así formar imágenes nuevas. De esta manera, logra unir en Clitemnestra la autodefensa, por medio de Helena quien traslada este elemento a la escena; el techno, que le permitió volver a sentirse presente en su periodo de recuperación; su historia familiar, sanada por medio de Ifigenia; y la pulsión original que la llevó a trabajar sobre esta historia, el cambio del matriarcado al patriarcado y la búsqueda de justicia.

3.3.2 Experiencia trágica, puesta en escena y escenificación

En cuanto a la puesta en escena, me parece importante comenzar por destacar la escenografía, compuesta por varias telas blancas que da la ilusión de ser un gran pilar, en el suelo se posiciona por medio de una luz led al arma Labrys, que cruza

toda la obra en representación de las diosas antiguas, que a lo largo de la historia hicieron uso de esta arma. Aparece entonces, gracias a la mezcla entre las telas y la iluminación, el palacio de la reina de Argos. El pilar formado por la tela sirve también como proyector del material audiovisual que forma parte de la obra en momentos específicos. Así, se va construyendo el universo clásico donde ocurre toda la acción.

Por medio de la iluminación es que también se realiza la construcción de los distintos puntos del palacio. Se crea la imagen del fuego cuando sacrifican a Ifigenia y el bosque cuando vuelve a aparecer como cierva. Casi al final se nos muestra también la celda de Helena. Cada elemento está pensado para estar ahí, no se deja nada al azar.

Desde la propuesta audiovisual, hay distintos momentos en que utilizan este recurso. Hacen aparecer la voz de la diosa Metis por medio de un texto proyectado en las telas que forman el pilar. Para el nacimiento de Orestes, muestran la imagen de una placenta, mientras las criadas le dan de comer un trozo a Clitemnestra. Aunque, lo que me parece más interesante son dos momentos cercanos al final, donde la acción de los personajes se detiene para darle relevancia a lo que se muestra.

Primero, se retrata el momento en que Clitemnestra le pide, y obliga, a Orestes que deje el palacio. Al personaje se le presenta en el audiovisual siendo abandonado, como un niño, a su suerte en el desierto, que sirve como metáfora de este sujeto que ha vivido su vida entre cuatro paredes y ahora le toca enfrentarse a un mundo desconocido, porque no puede seguir siendo ese niño, le toca crecer y dejar ya a su madre en paz. Y más hacia el final, hacen un juego con la presentación de los recuerdos de Helena y Clitemnestra corriendo cuando eran niñas, flashback del momento en que dejaron de ser libres, pierden la inocencia y cambia el rumbo de sus vidas para siempre:

Helena: Y me casaron. Con Menelao.

Clitemnestra: Y nos casaron. A mí con Agamenón.

Helena: Y la Noche de nupcias nos violaron.

Siempre que puedo me acuerdo de esa vez que corrimos en esa playa de arenas blancas, de conchas filudas. Y veo a Leda llorando, queriendo ser espuma de mar otra vez, queriendo desaparecer ¡Que se la llevara Afrodita o la diosa que fuera si es que existen! ¡Que apareciera de la espuma o de la brisa daba lo mismo! A sus hijas se las llevarían y ella moriría de alma y de cuerpo para siempre desde ese día. (Aspillaga, 2022, p.34).

En ambos momentos, los personajes observan lo proyectado, le dan su espacio, se suspenden en el tiempo, antes de continuar. Así, le dan relevancia y permiten que el espectador le preste mayor atención también a este elemento.

Como mencioné anteriormente, esta obra está hecha para ser presentada frente a un público. Hay una cuestión importante con respecto al tipo de experiencia trágica que se construye en esta obra, porque se aborda tanto desde la sonoridad, como de la puesta en escena del cuerpo. No busca recrear la experiencia trágica griega, pero si se propone acercarse lo más posible a ello para el deleite del espectador.

Si bien hay un discurso muy potente en el texto, el trabajo se basa en una experiencia trágica a partir del cuerpo. Por eso Carina busca este dolor, esta entrega total de parte de los actores y actrices, por más resistencia que exista. En ese sentido, lo que se plasma en el texto no se completa hasta que se lleva a la acción, porque no se busca un texto sufrido, sino una representación, en palabras de la directora, de un realismo brutal. Por la manera en que se lleva a cabo, podemos inferir que a lo que se refiere es a una nueva manera de experimentar lo trágico: no desde un dolor actuado, sino desde el sufrimiento real. Como ejemplo o inspiración, Carina menciona el tiempo en que estuvo enferma y no pudo levantarse en 4 meses de su cama. Ese momento marcó un antes y un después

en su manera de ver la entrega de un intérprete y el dolor en escena. Posterior a esa experiencia, trabaja en una búsqueda de una entrega total de los actores y actrices. Una vez que esa entrega se da por completo, en que uno se arroja sin miedo a vivir el dolor en escena, entonces se experimenta lo trágico. Y el público es capaz de percibirlo también.

Su catarsis ocurre de principio a fin, primeramente cuando muere Ifigenia y como espectadores somos testigos de este momento. Y para lograr transmitirlo, recurre también al techno, la música electrónica: “la electrónica yo creo que es la música de la tragedia actual, porque es una música que es catártica, si uno se permite esa catarsis” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023).

Basa esto en su propia experiencia con esta música de las veces en que fue a bailar posterior a su recuperación, comenta “Cuando yo veía a estas mujeres tocar con esas máquinas yo sentía que eran dioses, que dirigen igual que el teatro. Con esa música están dirigiéndote un viaje, es una bacanal” (C. Aspillaga, comunicación personal, 07 de diciembre, 2023). Así, toma esta idea y la transporta a la obra, para terminar en esta fiesta, donde no solo celebran los personajes sino que extiende también una invitación al público para que se una a esta celebración. Así, se genera una catarsis grupal, tanto de actores y actrices como de los espectadores, dónde nos volvemos testigos del proceso de decisión de Clitemnestra, y al final nos hace partícipes de su celebración.

CONCLUSIONES

Este análisis comenzó bajo tres preguntas relacionadas al posicionamiento de la mujer en las tragedias contemporáneas, cómo esto permite reescribir la historia y

desde qué lugar, y si se lograba en esta obra la construcción de una experiencia trágica. Desde ahí, creo relevante mencionar que, las respuestas que encontré, se relacionan también con lo que fue mi experiencia trágica con esta obra como espectadora e investigadora, y lo que ha implicado para mí la tragedia griega a lo largo de mi vida.

A modo de resumen, desde niña he tenido un interés por la mitología universal, pero la que más me ha atrapado es la mitología griega. Su cultura siempre me ha despertado una fascinación por su construcción de mundo y la forma que tenían de explicar cada fenómeno natural por medio de los mitos. Fascinación que me hizo devorar libros, películas, series, cualquier cosa que me permitiera alimentar esa ansia de conocimiento por el mundo clásico. Pero no fue hasta que me encontré con esta tragedia, que me cuestioné el cómo y desde dónde se contaba esa historia. Aun cuando entendía que cada mito se relacionaba a su contexto histórico, nunca me cuestioné el cómo se vivía ese contexto siendo mujer, no era consciente y, en ese sentido, esta investigación me permitió percatarme que mi conocimiento del tema no era tan basto como yo pensaba en un principio.

Comencé esta investigación, preguntándome de qué forma este mundo se contrastaba con nuestro presente, si la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó* funcionaba como un reflejo de la sociedad griega, o si era más un espejo de nuestra actualidad. Y me encontré con algunas sorpresas, algunas más agradables, otras bien dolorosas.

Para dar respuesta a la pregunta sobre cómo se posiciona la figura de la mujer desde las nuevas perspectivas otorgadas por el feminismo actual, concluyo que se realiza desde el estudio y el contacto con la experiencia de nuestro propio linaje familiar femenino. Carina plasma esto en la obra, y por medio de este conocimiento tanto de teoría como de vivencia personal, se logra dar una visión más empoderante, fuerte y que expone las experiencias de violencia que como mujeres sufrimos día a día. Valoro el trabajo de la compañía Escena Trágica en

esta construcción, el entretendido multidisciplinar que realizan marca a mi parecer un precedente al momento de abordar la tragedia contemporánea. Cada elemento está pensado meticulosamente para provocar al espectador y se unen armoniosamente entre sí, generando un relato tanto desgarrador, como esperanzador. Destaco el profesionalismo de la compañía y de todos quienes trabajaron para llevar a cabo la obra, pues se nota el estudio y la pasión entregada en la escena, que termina de construir la experiencia trágica. La hace tangible, porque visibiliza desde lo mítico la realidad opresora, machista e injusta para con los cuerpos feminizados. Y lo hace no desde la división por sexos, sino desde una consideración de todas las realidades. Así, toma importancia la resignificación de la mujer en un país donde diariamente matan a mujeres a diestra y siniestra, donde se nos juzga por defendernos y ni siquiera aquellas más privilegiadas pueden contar con la justicia. Así, la experiencia trágica se vuelve relevante desde el abordaje de nuestro cotidiano. Nos permite un momento de catarsis, logrando vislumbrar y compartir ese sentimiento de rabia, injusticia y liberación.

Llego con esto a la respuesta de la segunda pregunta, sobre reescribir la historia. Y es que dar voz a estas mujeres que con el paso del tiempo no han tenido la ocasión de dar su versión, es una oportunidad para ver al teatro como el reflejo de nuestros tiempos. Que, si bien seguimos sumergidos en un sistema patriarcal violento, ahora tenemos la posibilidad de reflexionar en torno a ello, y decidir hacer algo por cambiarlo. Unirnos entre nosotras, generar redes de apoyo es la manera de tomar acción. Y yo creo que esta posibilidad de reflexión desde el teatro, solo se da si la experiencia trágica está presente, el vivir las emociones de empatía, dolor, regocijo y reconciliación, pueden llevar a generar cambios en nuestro día a día. Creo firmemente en el poder transformador del teatro, y en la función de la catarsis como un medio para guiarnos en nuestro camino. Aun cuando la situación no nos toca por completo, las emociones si lo hacen. Por ello creo importante la existencia de trabajos como este, que hablan de nuestra realidad con la solemnidad que requiere. Porque nuestra realidad como mujeres en un mundo patriarcal es una tragedia, de nosotras depende celebrar nuestra autodefensa.

Al analizar el proceso de reescritura, concluyo también que para la realización de este tipo de trabajo, es necesaria una pulsión interna que permita llevar a cabo toda esta labor. Así, lo dicho por Lehmann (2017) cobra significado: hacer tragedia y trabajar lo trágico hoy, es una decisión consciente. Debe responder a la voluntad de quien lo escribe y que decide poner sobre la mesa su punto de vista con respecto a estas historias. Por lo mismo creo importante fomentar este tipo de creaciones teatrales, que abordan tanto personajes, narrativas como contextos históricamente relegados a un segundo plano. Fijar la vista en estos espacios abre la puerta a un lado de nuestra historia no conocido, y que requiere serlo.

De manera más personal, esta obra me ha permitido un conocimiento nuevo sobre mí misma también, y me ha permitido hacer las paces con mi propio linaje femenino. Por medio de Leda, he comprendido a mi abuela, mujer trabajadora que se quedó junto a su marido solo porque, según su crianza, una mujer se casa solo una vez y para siempre. Con Electra, comprendí a la Victoria adolescente, que tanto he intentado renegar desde que abrí los ojos ante el machismo que me rodea. Ahora puedo abrazarla, porque es parte de quien fui, pero no define quien soy hoy. Y por medio de Ifigenia y Clitemnestra he logrado sanar mi relación con mi mamá, agradecerle por todo lo que ha hecho por mí y por mi hermano, y porque fue lo suficientemente valiente para tomar la decisión que mi abuela no se atrevió. Gracias a esta investigación, hoy puedo decir que la tragedia sigue viva, pero que eso no implica que toda la vida deba ser trágica. La catarsis existe para sanar, no para sufrir por siempre.

Como mujer, hija y hermana, esta obra me toca en cada fibra de mí ser. Creo que nunca había experimentado en un teatro una angustia tan grande y una paz tan abrasadora como cuando la vi por primera vez. Y es que la tragedia tiene una formula particular que logra hacer que uno conecte plenamente con el mundo que te presentan, y Escena Trvgica logra por completo sumergirte en una experiencia trágica dolorosa, catártica pero que al final invita a celebrar, a dejar de lado el

temor de armarse, liberarnos. El cierre eufórico es el que finalmente purga cualquier resto de miedo, declaro necesaria la formación de más instancias de este estilo, avanzar hacia una tragedia que conecte con nuestro contexto, y que al mismo tiempo, dialogue con nuestro pasado. Pues es la única forma de comprender nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (1778) *Poética*. <https://books.google.cl/books?id=a2M-AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=la+poetica+aristoteles&hl=es->

419&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=la%20poetica%20aristoteles&f=false

Blanco, M. (2017). REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN TEXTO-ESCENA EN EL HORIZONTE TEATRAL POSDRAMÁTICO. EL CASO DE 4.48 PSYCHOSIS DE SARAH KANE. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27), p. 160-175.

Brnic, C. (2009). Christoph Menke, La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación. *Revista Chilena De Literatura*, (74). Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1362>

Centro para las humanidades UDP. (30 de agosto de 2018). *No traer todo a la luz - Manuela Infante* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=heHtTa28F0w&list=PL6RRG1m3-xpuL-SufHpNkl_GCHJPHIDp3&index=1&t=329s

De la Maza, L. (2007). Apuntes sobre la tragedia contemporánea. *Ensayos sobre Nueva Dramaturgia*, (3), p. 62-67.

De la Parra, M. (2000). La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo XX. *Estudios públicos*, (77), p. 357-372. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/914/1623>

Espinoza, D. (2021). Manuela Infante: “Cuestionar el paradigma de lo humano es cuestionar la supremacía masculina, blanca, europea, especista”. *Palabra Pública*. <https://palabrapublica.uchile.cl/manuela-infante-cuestionar-el-paradigma-de-lo-humano-es-cuestionar-la-supremacia-masculina-blanca-europea-especista/>

Fisher, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Gall, N. (2017). Medea como una figuración feminista. La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca. *Badebec*, 6(12), p. 278-305.

Garay Tapia, D. (2009). “*El silencio grita*” *La rebelión de Antígona como revelación de la desrealización Una lectura de la obra Antígona furiosa de Griselda Gambaro* [tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio UChile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109866>

García Álvarez, C. (2014). Un estudio sobre el género en la tragedia griega (logos, polis y genos). *Byzantion Nea Hellás*, (33), p. 67-83. Recuperado a partir de <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/34957>

García Álvarez, C. (2020). Lo trágico en la tragedia. *Byzantion Nea Hellás*, (39), p. 79-99. Recuperado a partir de <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/60333>

Lafargue, P. (1909). *El Matriarcado: estudio sobre los orígenes de la familia*. Presa
<https://books.google.cl/books?id=4CXccTskiQUC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Lehmann, H. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. (1ra ed). Paso de gato.

Lesky, A. (1966). *La Tragedia Griega*. Labor

Liddell, A. (2015). *El sacrificio como arte poético*. (2da ed). Continta me tienes.

Lorca Fuller, E., Miller, A. (1988). El desafío Trágico en el Drama Actual. *Apuntes De Teatro*, (97), 133–141. Recuperado a partir de <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/3119/609>

Lozano, L. (2016). Simone de Beauvoir y la liberación de las mujeres en la tragedia griega. *Revista Amauta*, 14(28), 79-88. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/am.28.2016.8>

Miranda Cansela, E. (2005). MEDEA Y LA VOZ DEL OTRO EN EL TEATRO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO. *La Ventana*, (22), 69-90.

Mosse, C. (1991). *La mujer en la Grecia clásica*. (2da ed). Nerea

Navarro Benítez, J. (2001). La transparencia del tiempo. *Cyber Humanitatis*, (20). Recuperado a partir de <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica.

Rodríguez Carmona, A. (2015). *LA FUNCIÓN MORAL Y SOCIAL DEL TEATRO EN LA GRECIA CLÁSICA EL LENGUAJE FEMENINO EN LA TRAGEDIA: CLITEMNESTRA* [tesis de magister, Universidad de Almería]. Repositorio UA. <https://repositorio.ual.es/handle/10835/3747>

Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno*. (1ra ed). Paso de gato.

Saura Clare, A. (2012). FURIOSA GAMBARO: CRUELDAD, PARODIA Y ACTUACIÓN FEMENINA EN UNA NUEVA VISIÓN DEL MITO DE ANTÍGONA. *Cartaphilus*, (10), p. 170-177.

Serban, G. (2021). Salir de la “crisis” del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia. *Cuadernos Del CILHA*, (35), 1-16. <https://doi.org/10.48162/rev.34.036>

Taylor, D. (2012). *Performance*. (1ra ed). Asunto Impreso.

Taylor, D., Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. (1ra ed). Fondo de Cultura Económica.

Tortosa, B. (2016). El concepto de lo trágico en la Società Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia de Romeo Castellucci. *Anagnórisis Revista de investigación teatral*, (13), p. 68-104.

Urdician, S. (2016). DE ANTÍGONA A CASANDRA: LOCAS MÍTICAS ENTRE EXCLUSIÓN, SACRIFICIO Y REVELACIÓN. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, (18), p. 107-118. Recuperado a partir de <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7195>

Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Centro de investigaciones y desarrollo científico*, p. 473-465.

ANEXOS

Entrevista realizada el día 07 de diciembre de 2023 a Carina Aspillaga Bórquez, directora y dramaturga de la obra *De cuando Clitemnestra lloró y a nadie le importó*.

Victoria: Primero igual quiero agradecerte por la oportunidad y por el espacio para poder conversar sobre esto.

Carina: No por nada, feliz yo igual que rico, le decía a Giulio “que bakan que hagan una tesis de la Clitem po”.

Victoria: Me gustaría partir preguntándote sobre tu formación igual, como desde que saliste de la Upla, y cómo te has ido formando tú para lo que fue después el trabajo que has hecho en la obra, porque igual mezcla hartas cosas, como el ser dj...

Carina: ¿Dónde la viste?

Victoria: ¿Ah?

Carina: ¿Dónde la viste tú?

Victoria: La he visto en tres lados.

Carina: Sí, mezcla hartas weás, verdad.

Victoria: Sí, la vi en la Upla, después la vi en la Ex cárcel.

Carina: Ya.

Victoria: Y ahora hace poco también en la aquí en el teatro.

Carina: Eh, pucha, yo mira, yo salí de la U y salí siendo parte de una compañía que todavía existe que es LaWasha.

Victoria: Sí.

Carina: En ese tiempo era una colectiva, estábamos recién empezando, no teníamos ni nombre... Pero yo al tiempo, ahí estábamos haciendo una obra infantil que ahora las chiquillas, de hecho, igual la montaron, que se llama... Ay, esta cosa del agua.

Victoria: ¿*Caudal*?

Carina: Ay, bueno, ya se me confunde. Creo que sí. Pero esa de que hay una mala que se roba el agua.

Victoria: Ya, sí, creo que es *Caudal*.

Carina: Ya, pues en ese tiempo se llamaba de otra forma, imagínate... Ya, la cosa es que después yo participé en muchos colectivos feministas y fui parte de uno por mucho tiempo, se llama Círculo de Lilith. Entonces yo dejé de hacer teatro en verdad, como un par de años. Ya, y estaba con LaWasha, pero era un trabajo lento, todavía no era profesional, por lo tanto nos juntábamos, a veces hablábamos, a veces no, así muy bien, así como... niñas chicas, po. Y yo sí activaba en las colectivas feministas que se llama Círculo de Lilith. Y ahí aprendí mucho porque era la única actriz. Me codeaba con antropólogas, sociólogas, psicólogas, profesores de historia y leí, leí caleta. Entonces, con toda esa información yo empecé a arrastrarla a LaWasha. Ahí, por ejemplo, se eligió el nombre a través de un libro de la Sonia Montecino, que yo había leído hace poco. Y siempre arrastré el tema del feminismo a la compañía. Y ahí es cuando se empieza a hacer como la trilogía que es *María Clara*, *Caótica* y *Comadres*, que es una trilogía de teatro LaWasha. Y en esa trilogía yo participé y después ya renuncié a LaWasha y todo porque quería hacer mi propio proyecto, porque yo venía escribiendo Clitemnestra. Clitemnestra nace porque yo hice, con mi curso obviamente, hicimos *la Orestíada* en tragedia griega, en tercero. Y siempre cuento

de que intuitivamente, bueno, a mí me tocó *Agamenón*, la primera parte, que era cuando Clitemnestra lo mata y toda la vaina.

Victoria: Sí.

Carina: Yo siempre sentía que había algo que no estaba bien contado, que Esquilo nos había querido ocultar. Y decía qué raro, cómo va a sentir ella tanta rabia, o sea, cachábamos que le habían matado a su hija Ifigenia, en ese tiempo yo no era mamá, no identificaba tanto el dolor de esa weá, cachai. Y bueno, después yo nunca abandoné la misión de como de esa... como que algo me quedo cachai, como que algo te queda, po. Y después yo en esos estudios de feminismo me encontré con un libro que la...

Victoria: ¿Quién hacia tragedia en ese tiempo?

Carina: Marcelo Islas me hizo tragedia a mí. Y en ese tiempo que yo estaba estudiando que te contaba, me encontré un libro que en ese tiempo era de mi pareja, *El origen de la propiedad privada, El patriarcado, la propiedad privada*, no sé qué blablabla. Ya, después lo busco y lo googleamos, que es como el amigo íntimo de Marx.

Victoria: Ya.

Carina: ¿Ya? Entonces ahí había un apartado, mira cómo son las cosas, chiquitito, tengo el libro arriba, así que tienes después te lo muestro porque es un, lo tengo hasta en una bolsa, porque es así una reliquia. Al medio de Morgan, un antropólogo muy viejo, y él hablaba de el origen del patriarcado mediante la obra *la Orestíada* y yo lo leí y fue ¡PA! me explotó la cabeza. Y cuando me explotó la cabeza, también me dio mucha vergüenza de lo que habíamos hecho. Dije qué poco nivel de profundidad, no entendimos nada, no averiguamos nada, solo nos quedamos con la versión de Esquilo. Y... y nada, pues yo dije ya esta weá me

apareció, no la abandonó jamás, y ahí empecé a escribir de muy de a poquito, en verdad más estudiar, volver a releer la obra y un día muy inspirada y que yo igual, esta es mi, estos son parte de mis volones como directora. Yo siento que los mensajes se apoderan de tu cuerpo y salen, cachai, y lo mismo pasó con *Caótica* cuando la escribí. Escribí el primer monólogo que es el monólogo cuando aparece Elina, que antes hacía Metis, si tú la viste en la Upla, salía Metis, Que decía “intentaron huir, pero una luz enceguedora se interpuso”, que cuento cómo matan a la hija. Esa fue la primera wea que escribí... Que para mí fue muy importante porque era la primera imagen de cómo Clitemnestra sufría profundamente por el dolor de su hija. Yo ya era mamá cuando escribí ese monólogo, ya podía comprender. Ya entendía la wea.

Victoria: ¿Hace cómo cuánto tiempo fue?

Carina: Yo la escribí... ese primer monólogo, imagínate, desde... yo hice *la Orestíada* con Marcelo el 2009, por ahí. Después me habrá llegado ese libro a las manos, como el 2012. Y después empecé como a estudiar, estudiar, estudiar y yo, bueno, entremedio monte obras con LaWasha, no sé qué, pero nunca abandoné la idea y recién el... 2019 creo que escribí ese monólogo. Y ahí como que empecé a ver obras de la Isidora Stevenson también, que ella tenía algo como con Penélope, creo que era una obra. Bueno, y obras que también tenían que ver con reescribir y figuras femeninas de las tragedias o antiguas. Y ahí ya dije esto es lo mismo y me voy a tirar por acá. Después tomo el diplomado de dramaturgia y ahí fue mi proyecto. Fue mi proyecto y fue cuático porque, por ejemplo, las primeras cosas que presenté, que me acuerdo que era esa, ese monólogo y... creo que la primera escena, cuando le dicen como: ¿dónde está mi hija? No sé qué. Muchos compañeros me interpelaron, yo me acuerdo como, ¿por qué quería escribir una obra de nuevo de esto que ya es tan viejo?, que ya es Esquilo, cachai, como que Esquilo, santo padre Esquilo, ¿cachai? ¿Por qué cuál es tu objetivo? Yo como: es que aquí hay un objetivo que ustedes no saben que yo lo leí en ese libro. ¿Cachai? Y después me acuerdo que Marcelo Leonart, que es un dramaturgo en

Santiago, director, me leyó ya lo que tenía avanzado y que ya era gran parte de lo que tenía hasta el final del diplomado y me dijo, “weon tu eres’ muy patúa. Pero esa weá está muy buena”.

Cuando me dijo eso me dio caleta de aliento porque el loco igual es seco po. Ahí me dijo: “mira, te voy a decir una wea, tu eres una patúa de mierda, pero vo dale, va a estar bueno esto”. Y ahí como, ya bueno. Son cosas que te empoderan... Yo entre medio, que tiene muchas aristas esto, perdona que si te doy la lata.

Victoria: No, adelante. Yo feliz de escuchar todo, la verdad.

Carina: Tiene muchas aristas esta situación. Bueno, obviamente yo cuando leí ese libro y entendí mucho yo, me hizo sentido desde la volá política, cachai, escribir esto es una... reescribir la historia porque, o sea, reescribir parte de la historia a través de una obra de teatro, porque siempre hemos sido escritas por hombres. Empecé a revisar las versiones, otras versiones de Clitemnestra, hay una que es Electra Garrigó y también sale Electra, que es cubana. Y así hartas versiones, me mandaban amigos, oye, miren, encontré esta versión de no sé qué, sale Clitemnestra breve, pero sale. Siempre era mala. La mala, la gorrera, la ávida de poder, la vengativa, cachai, que sí, es vengativa, pero ¿por qué? ¿Cachái?

No es mala porque... es muy Disney, ¿no? Como muy tratado desde el Disney, Clitemnestra. Y yo como weón ya filo, y había una loca que hizo un ballet una, o sea, es que hay un libro que se trata de Clitemnestra, que la Fanny, que es la actriz. Caro el libro, yo lo quiero comprar, pero está bueno, y ahí cachábamos muy como por Google, así partes del libro de que había una ópera o como una especie de ballet, donde a Clitemnestra la ponían así como con esta versión, y nada más. A nivel mundial y nosotras así como brígido. Entonces, por ahí.

Y lo otro, que es muy importante, que yo tuve una enfermedad, que de hecho todavía la tengo, yo tengo dermatitis atópica, me sale alergia y toda la vaina. Y cuando yo estaba escribiendo Clitem, de hecho me gané la beca del diplomado y me enteré muy enferma, yo estuve cuatro meses en cama, sin poder moverme porque mi piel se estaba destruyendo a pedazos. Y en ese tiempo yo escribí

Clitem y le traspasé todo ese dolor corporal a Clitemnestra. Por eso ella dice que no puede dar de mamar, que tiene los pechos inflamados, que tiene alergia cutánea, todo eso es mío, ¿cachai? Entonces, ahí me parece importante porque en el fondo, como creadora tú igual transmutas tus propios dolores y se los entregas en el fondo un poco como a tus personajes para que haya como un acto ahí medio psicomágico también.

Victoria: Sí. Eso igual era una duda que tenía en ese sentido porque hay varios momentos, y hay uno en específico más al final de la obra, cuando está Clitemnestra con Casandra, que habla de esto como de... cuando la toca, ver que hay alguien que está escribiendo su tragedia. ¿Qué tan autobiográfico es también lo que se plasma dentro de toda la obra?

Carina: Bueno, ahí hay un juego igual como metateatral también, que me encanta esa weá. Como la Electra igual lo dice, “los dioses se ríen de esta tragedia que han escrito para ti”... Me salía solo. No, es que por eso te digo que la wea se apodera, ¿no? Me pasó lo mismo con *Caótica*, el monólogo de la madre que se va, vez. Es como que hay un ente superior que te dice, tú tienes que escribir. Y bueno, yo vi muchas veces a Clitemnestra mientras escribía. Que eso me parece bien decolonial igual como de, porque no todo sale de la mente, sino como de la intuición, cachai, de un espacio que es mágico también. Y que el teatro es eso, o sea, el arte. Bueno, el tema del techno, por ejemplo, muchas veces fui a bailar techno, obviamente no siempre en total lucidez, bien ahí con cositas mágicas entre medio, y yo vi a Clitem frente a mí, no su cara, pero sí su pelo que siempre supe que tenía que ser rizado, grande y con rojo, porque así se aparecía. Y me acuerdo, me tomó los hombros y bailaba conmigo, y como que me decía, “tení que escribir, tení que escribir”, cachai. Y yo bailaba y veía imágenes de escenas, pues, llegaba después a las seis de la mañana a escribir. Después al otro día las revisaba, habían cosas que servían y todo, la verborrea, votarla, porque en el fondo vi, veía muchas cosas. Y en relación a eso como de claro, tiene que ver con eso, porque Clitemnestra me pidió que yo le escribiera esta wea, si yo me voy en

la volá, quizás puede sonar egocéntrico, pero así yo lo sentía, cachai, entonces por eso al final ella dice eso cachai, como de esa obra que están escribiendo para mí. Aparece un poco como lo que, como ese llamado de Clitem a la dramaturga ahí en escena.

Y Casandra fue un hallazgo, yo siempre trabajo como con un sesenta por ciento de la obra terminada y llamo a los actores. Y les digo: Mira, esto estoy escribiendo. Bueno, cuando llamé a los actores no tenía ni un peso, entonces yo les dije, “esta es una obra grande con muchos personajes, no creo que ganemos tanta plata. Por lo tanto, si tú deseas estar en esta obra y el texto te encanta, tú entras, si no, no, yo puedo buscar otra persona”, ¿ya? Ok, entonces se iban a la casa y me decían que sí o que no. La mayoría me dijo que sí al toque.

Y Casandra le invité después, como que ya habíamos empezado e invité al Claudito después porque yo no tenía el texto de Casandra. Y empecé a entenderlo después, como... Como que quería que, claro, era alguien que tenía que traer una verdad, cachai, y esa verdad era lo que vivíamos hoy. En un momento pensé en una rapera que tiene unos temas súper buenos y pensé en una Casandra rapera, cachai. Pero después me parece importante ingresar a las disidencias. Y ahí como el, bueno, siempre yo trabajo, los cabros se ríen de mí, pero con un concepto que se llama personayo, que obviamente siempre nombro a la maestra, que es un término acuñado por la Adriana Butoi, que es una chica que trabaja, que es rumana y trabaja en México. Yo me rayé con esa wea cuando la conocí, la nombró, y mientras escribía la obra también le pregunté muchas veces en relación al personayo. Entonces, ¿por qué yo invito a Claudio?, por ejemplo, porque es una persona que igual está ligada al chamanismo, hacer ritos como estos de los... ¿cómo se llama? Los temascales. Es una persona que es homosexual, entonces entendía que igual había algo que él podía otorgarle a la Clitemnestra. Ahí la pregunta es, siempre así decía lo mismo, como por ejemplo la Pame de Helena, qué Helenidad hay en Pamela y qué Pamelidad hay en Helena, cachai esa simbiosis, y de ahí se construye el personaje.

Victoria: Qué lindo igual poder hacer esa construcción en conjunto, también con el grupo, como dejar que se vaya permeando todo, unos con otros...

Carina: Bueno, perdón, y Pamela, por ejemplo, también es lo mismo. Porque tampoco tenía a Helena, o sea, tenía pero había renunciado y no tenía Helena. Le dije: la Pame es actriz, tomo el taller de autodefensa, porque yo soy instructora de autodefensa, esa weá también es otro tema.

Victoria: Que está ahí también dentro.

Carina: Cachai que Clitem mezcla muchas vertientes de lo que soy, entonces ella tomó el taller, actriz y dije: weon, Helena tiene que saber de autodefensa, ella llega a decirle a la hermana, en mi historia, como véngate cachai, entonces claro y ahí también pues como la Pamela le entrega esa información a Helena, que Helena en las historias tipo Troya siempre es una princesa media weona, y aquí es como weon, es todo lo contrario: la loca empoderada, cachai, dejó al weon tirado porque quería puro tener como una sexualidad libre, cachai, y después vuelve y así toda con rabia empodera a su hermana.

Victoria: Y además de esta como influencia de parte tuya y de parte de los actores y actrices dentro de la obra. ¿Qué otros referentes más usaste? Como externos al momento de trabajar, vi por ahí en una entrevista que hablabas de A24...

Carina: Ah, bueno. Sí, iba a hablarte del techno también. Y sí, el techno llega a mi vida porque, bueno, siempre obviamente estamos cruzadas por la electrónica. Todo el mundo escucha electrónica, aunque diga, “ay mira no me gusta”, mentira, siempre está ahí, ¿ya?

La electrónica yo creo que es la música de la tragedia actual, porque es una música que es catártica, ¿ya? Y si uno se permite esa catarsis. Yo te dije que había estado cuatro meses en cama y tuve una recuperación de casi un año. Yo

como con ese tema de la piel, a mí se me caía la piel a pedazos, era horrible, horrible, se me cayó el pelo, estaba flaca, una wea muy que no se la doy a nadie. Entonces después me vine a vivir a esta casa con el objetivo de tener que socializar y salir de mi zona de confort. Y aquí vivía, se fue hace poquito, uno de mis mejores amigos que es el Iván Stevens, que es el que hace todas las imágenes grabadas, ¿ya? Y Ahora también en *Stasis Noise* hace la música, siempre trabajamos juntitos. Y él siempre ha sido electrónico, es dj, tenía su mesa, toda la onda. Y él un día me dice así como, “Cari, ¿vamos a esta fiesta?”, y yo no había movido el esqueleto desde esa vez, cachai. Y dije, ya, ok, y bueno, vamos, mi cuerpo se empieza a mover y me acuerdo como que identificar esa nueva movilidad fue muy mágico, así como que el techno me volvió la vida un poco. Entonces, yo le debo mucho a la electrónica en ese sentido, como de volverme a sentir con los pies a la tierra y viva, como pum, pum, el pulso, corazón y como estás acá, estás acá, estás acá, muy importante. Y como Clitem se me aparecía ahí, yo dije, bueno, tiene que estar, ¿no? Y aparte que el Seba, que es el que hizo la música, trabajaba en un live set, en, bueno, en la Upla estuvo, después ya no. Y eso, si bien no es techno techno, es muy electrónico, cachai.

Entonces cuando yo veía a estas mujeres, mujeres y otros amigos también tocar ahí arriba con esas máquinas, yo sentía que eran dioses, que dirigían, era igual que el teatro, con esa música van dirigiéndote un viaje, cachai, y ellos saben que la mayoría está en cosas. Entonces, es una gran responsabilidad porque en el fondo, es una catarsis, pues, cachai, es una bacanal, por eso la Clitem al final dice, ¿qué es esto? Una bacanal, se transforma desde una tragedia a una bacanal por la fiesta. Y yo veía, por ejemplo, a la ReParra, que es una grande dj, a la Euforia, que ellas estaban ahí como diosas del Olimpo, así y decía weon yo las necesito en escena, necesito que ellas lideren la bacanal. Y ahí es cuando le hago la invitación. En ese tiempo le invité primero al Vian, que fue mi profe de dj, él me enseñó, las chiquillas, las otras que eran una pareja que habían sido mis compañeras y la Rena, que termina. Después la Rena también toca en la Ex Cárcel porque con ella tuvimos mucho feeling y la Euforia también tocó en la Ex Cárcel. Y nada, pues como que siento que ese poder de que termina la DJ En

escena es como muy contemporaneizar igual el concepto y siento que también es muy, o sea, no sé si revolucionario. Pero el hecho de terminar una tragedia en fiesta, que también me la súper preguntaron en diplomado, ¿cómo una tragedia terminada en fiesta? Porque en el texto dice “esta tragedia debería ser una fiesta”. Y como que nadie entendía por qué. Yo tampoco, en verdad, al principio, para mí eran puras intuiciones.

Y al final termina... Yo escribí eso Vicky, pero a mí me pasan esas cosas. Yo escribía eso y no sabía para dónde iba la weá. Entonces después al final, final aparece la fiesta, cachai.

Después de ir a las fiestas, bailar, sí, me pasa eso mucho eso, como que escribo cosas que las dejo ahí y después van tomando como su lugar. Y A24, amo el cine de terror. Lo amo, creo que es el cine que tiene más guata, porque muestra nuestros terrores más profundos en la vida, y A24 trabaja con eso. El monstruo no está afuera, está dentro tuyo. Ya, y obvio, que la tragedia hace esa wea, cachai. Obvio, si Clitemnestra se transforma en un monstruo que es capaz de cortarle la cabeza a su agresor, ¿cachai? El por qué, sabemos por qué, pero es brígido, ¿cachai? Entonces siempre iba para allá porque esos referentes, la sangre, ¿cachai? Pero por sobre todo ese terror interno, esa, como que yo le decía a las cabras, esa implosión, que está ahí explotando por dentro y afuera solo un rostro, es muy de A24 y eso me gusta mucho.

Victoria: Para ti igual, la fuerza que toma el personaje de Clitemnestra, es femenina, es masculina, es ambas, es ninguna. Porque igual, como que hay una visión muy, no sé si... sí, yo creo que machista y como patriarcal, de que todas estas mujeres como las tragedias clásicas que toman estos roles de poder o este poder de decisión sobre sí mismas, como que se vuelven hombres.

Carina: Claro, masculinizadas. Bueno. Es muy bacán que tu hayas visto tantas versiones. Sí hay una weá que me webean mis compañeros, mis colegas que versión cinco mil quinientas.

Victoria: Es que siempre es distinto.

Carina: Bueno, algunas personas del grupo tuvieron mucho colapso con el tema del tiempo. Al final yo empecé a flexibilizar y ya la dejamos en una hora. Si fuera por mí yo la haría de dos horas, toda la vida. Fue muy, es muy loco porque yo saqué escenas que después me pedían que las hiciéramos de nuevo. Porque claro, finalmente tú sacas escenas... la obra se te transforma en un ladrillo, Clitemnestra, y todas las otras escenas eran como la sensibilidad que yo le daba, que era como la escena de la leche de las criadas, la escena de las granadas de estas mujeres sensuales que esperan a sus hombres, cachai. Ifigenia cuando perdona a su madre, bueno, Ifigenia se nos fue también, entonces como que ahí tuvimos que hacer, onda, una emergencia. Pero sí, pues, son esas escenas que narran otras partes de la historia, así historia histórica de la Clitem. Pero bueno, fin, esa es otra historia. La pregunta era, la masculinidad.

Claro, yo creo que Clitem ambas, ¿cachai? Pero ambas, en un sentido de La energía masculina positivamente entregada al mundo es una energía de liderazgo, una energía de acción. Bueno, Fanny es ariana, es Aries, por eso dice en un momento, esta reina nacida bajo Aries, por qué ella es ariana ¿Cachai? Yo le escribí el personaje a ella, básicamente.

Victoria: Me encanta.

Carina: Y eso es súper masculino, pues, tirar las flechas para incendiar e ir para allá. Y es muy femenino también porque sabe y reconoce el lenguaje de la diosa, sabe hablar del lenguaje de las sirenas, que es un lenguaje indescifrable para este mundo, el lenguaje de la emoción así a full. Bueno, yo leo el Tarot, entonces también por ahí hay mucha de esa información. Leo el Tarot Madre Paz, y hay una que es la sacerdotisa de copas, que es una sirena, pues, y en el fondo cuando te sale esa carta es como está ahí tan, tan, tan sensible que lo que habla es indescifrable para el mundo, porque es solamente el lenguaje de la emoción. Y por eso la sirena.

Victoria: Sí, igual me gustaría detenerme con esa conexión con la sirena, porque es algo que como que trasciende igual a esta familia, y principalmente, por cómo lo veía yo desde afuera también, a Clitemnestra y a Leda. Con que Leda igual tiene una relación, una conexión como muy potente con el mar. Sí, po.

Carina: Porque Leda es una, es hija de una Oceánida del mar, ya se me empezaron a confundir las cosas. Pero ¿qué onda Leda? ¿O algo así como del mar? Tiene que ver con, es que Metis es una Oceánida del mar. Sí, pero Leda, algo tiene que ver con el mar también que no me acuerdo bien. Ahí lo podéis buscar igual. Sí, sí. Y bueno, Leda violada por Zeus. Y ahí aparece creo que Helena, porque creo que Clitem es como antes.

Victoria: Si, Helena y Castor, creo, y Pollux y Clitemnestra.

Carina: Y Helena sale de un huevo. Sí. Media historia. Bueno, el tema de la sirena aparece por la carta, en realidad. Porque sentía que había un lenguaje que nosotras manejamos, nosotres las disidencias, que el mundo no logra entender, cachai. Entonces yo decía “bueno, un lenguaje de las sirenas”, que cuando más encima se habla, molesta, ¿cachai? Que por eso, como que todo lo que tienen que decir las mujeres, las disidencias, las infancias, las personas que están como en la periferia siempre molesta, ¿y qué molesta? Las sirenas, pues, como que históricamente ha sido un chillido así como que no queremos escuchar, que ha hueveado los marinos, cachai, ahí como la figura del hombre que va como a pescar y cazar y guerras y todo. Entonces, como que por ahí el tema de las sirenas. Ahora, no sé si me vas a preguntar por Labrys, que también es un elemento importante

Victoria: Si, claro, es una figura que igual trasciende a lo largo de la historia de Grecia a varias mujeres, y es efectivamente el arma que utiliza Clitemnestra también para matar finalmente a Agamenón.

Carina: Cuando yo entendí que era Labrys me cagué en tres tiempo, y que, impresionante, me llegó a como erizar la piel. Entender que era un arma ocupada por las mujeres mágicas, caché, como impor... imponente, como de poder. Y claro, como que el sentido de que ella mata a Agamenón con esa hacha, en el fondo yo te estoy matando con todas mis ancestras para atrás, cachai. Aunque después sé que no... Esto no va a seguir, cachai. Sé, como que, por eso ella dice, como que sé que va a ser mi condena o nuestra condena, dice. "Labrys es la llave y la usaré, pero también será nuestra condena", ese es el texto. Y eso es lo que pasa, cachai, porque finalmente los dioses como que se imponen, le dan el favor a Orestes y Clitemnestra queda ahí relegada con las furias, a nada, básicamente. Y ahí se construye todo el mundo nuevo, cachai. Y siento que Labrys igual como que... Bueno, el hecho que sea como todas esas figuras juntas, porque es muy profunda el arma, entonces por eso yo decía como, "es eso y todo lo que te haga sentido", porque en el fondo también es un arma muy intuitiva, ¿cachai? No sé, y siento, el otro día pensaba como, ¿a cuántos de estos weones, por ejemplo, que no están haciendo nada por la guerra de gaza, mataría a Clitemnestra? Todos esos culeados que están ahí como, "ay la ONU ha perdido no sé cuánto". Weon, no hacen nada, cachai, cabeza, cabeza cortada a todos esos, ¿cachai? Y en el fondo, el otro día recordaba el texto como "quedaremos a merced de hombres que no conocen el origen de la violencia y decidirán nuestro devenir". Entonces, bueno, todas esas weas yo las escribí así un poco en trance, porque es lo que ella quería decirnos hoy.

Victoria: Sí, es fuerte, sí, es muy... es frustrante, es muy frustrante, pero...

Carina: Pero termina en fiesta. Y ahí pasan cosas igual.

Victoria: Y eso mismo, como que el terminar en una fiesta, me pregunto en ese sentido, ¿sigue siendo su mismo destino el de Clitemnestra?, posterior a la muerte de Agamenón.

Carina: Yo creo que tiene que ver un poco con esa frase que se dice ahora que: si no puedo bailar en tu revolución, no es mi revolución. En el fondo tiene que haber goce igual, ¿cachai? Tiene que haber eso, esos placeres, a pesar de todo, cachai. Yo creo que por ahí, por eso puse la fiesta. Y celebrar el hecho, yo creo que sobre todo celebrar el hecho de una mujer que se defiende y que es como súper... Es como liminal, porque está como en el medio de situaciones súper adversas, porque finalmente la justicia actual es sumamente patriarcal, es la justicia que libera a Orestes, esa es la que nos rige hoy, cachai. Por lo tanto, la mujer que se defiende es encarcelada, es perseguida y por eso ella dice eso. Como que se, bueno, no, Casandra dice eso, "Serán perseguidas, serán quemadas, no habrán justicia para ustedes, nadie les creará nada", y eso pasa hoy, ¿cachai?

Bueno, entonces, ¿por qué la fiesta finalmente? Es porque, bueno, si no podemos hacer en la realidad algo, hagámoslo en el teatro, po. Celebremos a la persona que se defiende de su agresor, cachai

Victoria: Sí... Y tengo ciertas como, no sé si dudas, pero me gustaría hablar de la construcción de ciertos personajes. Elina siento que es un personaje maravilloso y que cumple distintos roles también a lo largo de toda la historia, entonces cómo se fue dando que, finalmente, ella se queda con ese rol de quién invoca a las furias...

Carina: Un amigo dramaturgo una vez fue a ver la obra y me dijo que Elina era yo. Me dijo Elina es la que cuenta la historia, cachai, es como la cuentacuentos, por decirlo, la que une toda la weá. Y me dijo ahí está la voz de la dramaturga. Yo no me había dado cuenta hasta que me lo dijo. Bueno, ahí él es muy sagaz, rápido. Y Elina al principio no tenía todas esas parte, Elina tenía su parte de la presentación y la escena de Invocación a las Furias, que tú la viste completar en la Upla, después la reducimos, súper reducida. Y claro, estaban estos que se llaman prólogo, el entremedio, interludio y eso no estaba dicho por nadie. Y también el de Metis, el monólogo de Metis pasó a ella también. Ella presenta todo eso de que mataron a la hija y todo. Se fue dando los ensayos, bueno, yo le tengo mucha fe a

la Nuri como intérprete, es la manza actriz. Fue la primera que entendió el lenguaje de tragedia que yo quería plasmar en escena. Porque muchas, por ejemplo, llegaban actuándome así, muy como tragedia clásica y era como no, así no. Pero, a la vez, yo tampoco podía como entregarles mi claridad de lo que quería, cachai, que al final tiene que ver con un realismo, pero un realismo así como desgarrador, desgarrado, ¿cachai? Y que tiene que ver con las películas de veinticuatro también, ¿cachai? Y la Nuri lo logró, pues, entonces ahí yo después le empecé a entregar esas partes, pero muy como desde la dirección igual, como de resolver también. Porque no quería que fuera una voz en off, ¿cachai? Eso. Y Elina, Elina igual me parece importante, también hay algo interesante, siento yo. Porque si bien yo pongo a la imagen de Clitemnestra sobre un pedestal gigante y digo, bueno, veamos esta historia, también la cuestiono dentro de la misma obra, por sus privilegios de clase. Y ahí está Elina y, la escena que después sacamos, que es la de las leches, que es cuando bañan a Clitemnestra y las criadas le dicen deje de llorar. O sea, nosotras cuántas veces nos han matado, nos han violado, ya a Ifigenia ya lo mataron y qué, cachai, como y le dicen así: ¿Cuántas niñas han perdido la vida en matrimonios que este mismo reino ha organizado, cachai? Entonces, cuestionada desde dentro también, eso me parece terrible interesante. Y Elina también la cuestiona. De hecho, siempre hablamos de los estatus y Elina está al nivel de Clitem. Llega como perro pero después, pum, se instala y la loca así nunca puede bajar a Elina. Siempre está la pobre con la reina así, Cachai, y eso me parece interesante. Y el tema de la esclavitud sexual, eso, no sé, se me ocurrió, me acuerdo mucho una vez una clase con la Isidora Stevenson, que ella fue mi profesora de egreso también. En el diplomado ella me hizo un par de clases y dijo, ya tienen que escribir una escena, ella le dice la disgregación, que tiene que ver con que estoy contando algo, estoy en escena contando algo y de repente de una palabra empiezo a contar otra cosa, y vuelvo. Y eso es Elina, ¿cachai? Elina llega así “te voy a dar leche, una vez mate a un perro no sé qué más, esto me pasa, me violan y blablabla, ah sí, tráeme los críos que tengo que darles leche”. ¿Cachai?

Ah, y que la violen, pues. Quería poner mucho eso, como de la violación sistemática a cuerpos, porque Casandra en un momento lo iba a poner en Casandra, pero después ya lo saqué.

Victoria: Casandra estaba embarazada también en un inicio y luego ya...

Carina: Es que Casandra era como el espejo de Clitem, llegaba igual que ella. Llegaba con la guagua y con la embarazada, pero después eso ya lo sacamos, pero claro, como que ese embarazo era producto de violaciones también. Pero después ya dije no mucho, ya dejémoslo en Elina. Igual eso también es parte de la dirección, como ir cortando... Y creo que es un ejercicio difícil cuando tú escribes tu propia obra, porque te enamoras de todo lo que escribes, cachai. Entonces también hay que ser inteligente y decir como ya, sí, esto es parte de la dramaturgia, esto es parte de la dirección. Ajá. ¿Y qué otro personaje te llama la atención?

Victoria: Leda. Sí. La formulación de Leda. Que hay algo que, al momento de ver la obra, creo que no lo entendí hasta verla una segunda vez y luego cuando leí el texto, como el cierre de Leda la Abnegada...

Carina: La políticamente correcta.

Victoria: Si, La políticamente correcta, pero también cuando recién aparece y habla con Clitemnestra y esta le reclama que por qué la entregó a casarse y se la violaron y todo. Leda repite mucho el "son tácticas de guerra para conservar la paz". Pero me da la impresión de que más que decírselo a Clitemnestra es para convencerse a sí misma...

Carina: Si, de hecho ahí, bueno, la Jenny hace todo un trabajo súper interesante y lo hablamos muchas veces, como Leda es la imagen de todas nuestras abuelas, ni siquiera de mi mamá. Mi mamá igual siento que ha vivido cosas, pero la loca ha

logrado salir y como revelarse varias cosas, pero sí la imagen de todas mis abuelas, Cacháis, violadas que se quedaron ahí, que tenían que quedarse por el qué dirán, cachai, que son tácticas de guerra para mantener la paz, cachai. Ahí como, no sé, hablábamos en la parte de las granadas decía, Leda como todas somos criadas al final del día cuando cae la noche, y quizá ese texto es medio solapado, pero en el fondo se trata de que llega el marido y tienes que ponerte cachai, como que eso eran las vivencias de nuestra abuela y bisabuelas. Y esa que la mujer que no se rebela por temor, cachai, como por lo políticamente correcto, cachai. Claro, y Jenny tenía muchas contradicciones, porque ella es todo lo contrario a eso, pero sí se basó mucho en su mamá y en su abuela y es todo lo mismo, po. Y claro, cuando decía ese texto siempre decíamos que es como con dolor, po, porque en el fondo igual no cree cien por ciento en eso que está diciendo, ¿cachai? Y Helena lo narra po. Helena dice, mis niñas se tienen que casar y esa weá lo dice con dolor, cachai, y nos lo dice convencida de cómo sí, y se tienen que ir. Sí.

Victoria: Sí, y hay algo igual fuerte con esta... No sé, si quizás es resentimiento la palabra, que se tiene con la crianza que tuvieron con nosotras, como de Clitemnestra con Leda y de Electra también que es como muy tajante con Clitemnestra en ese sentido.

Carina: Uy sí, es que ahí me voy en voladas personales también, mi linaje femenino es bastante brígido, cachai, como mi abuela negó a mi mamá, cachai, Mi mamá conmigo súper bien, todo, pero también teníamos nuestros problemas, nuestras diferencias, como cualquier hija madre, sí. Pero claro, como que me importaba poner el linaje femenino en que son mujeres fuertes, pues, cachai, que cada una tiene, bueno Electra es brígida po, la loca decide apoyar a su padre, pues, cachai, y ella es la que en el fondo le hace sentido como esta nueva forma de ver el mundo y filo con las otras weas raras, vez. Pero también en ese linaje que está Leda, Clitemnestra y Electra está Ifi. Ifigenia es la que viene a sanar, ¿no? Es la que dice como: “tenemos que perdonar incluso después de habernos

muerto". Esa escena es muy bonita, porque en el fondo, sí, están todas estas diferencias de puntos de vista, pero lfi viene como a suavizar todo eso. Es como aceptémonos, amémonos, somos familia igual, cachai.

Victoria: Permite igual romper con ese ciclo de violencia, ¿no?

Carina: Si pues, caleta. Y Orestes también es un personaje brígido. Orestes también está inspirado en la relación de yo y mi hermano, en una relación difícil, Y en un momento también así como, bueno, mi prioridad soy yo, ¿cachai? Entonces ahí aparece esa escena también. Y con el diplomado también igual decidí no poner a Agamenón y que Orestes tuviera un personaje más chiquitito, porque. O sea, una aparición o una importancia, porque siempre se ha escrito de Agamenón, ¿cachai? Y siempre se ha escrito desde Orestes y todo lo que hizo, entonces era como bueno, entonces ahora le vamos a dar relevancia a las mujeres. Pero desde la crítica a Clitemnestra dentro también aparece obviamente ella muy machista diciéndole los niños no lloran cachai. Entonces, está todo siempre súper mezclado en realidad. Sí.

Victoria: Es que es, claro, es difícil llevar el proceso de deconstrucción, como que siempre van quedando cosas que uno, puede también seguir trabajando, pero queda como esa huella, por decirlo de alguna manera. Igual va en uno el trabajo de ir, generación con generación, modificando todas esas cuestiones. Y yo lo encuentro muy bacán, como que siento que está bien y está muy retratado a lo largo de la obra y está también como esta muestra de las distintas perspectiva desde donde se sufre también la violencia de género: desde las mujeres pobres, desde las mujeres más privilegiadas. Como que es algo que nos acecha a todas, independiente de la posición social.

Carina: Claro, por eso me importaba poner eso de Clitem ahí hacia los varones, porque los varones igual sufren esa crisis, cachai, como de la masculinidad tóxica, de cómo tienen que ser cachai. Entonces sí, pues, al final, muchos hombres

quedan en shock cuando ven la obra y dice, ah, esto es una obra en contra de nosotros. Pero no, po, esa es la primera capa. Como que hay un sin fin de capas y al final te das cuenta de que la crítica de la obra es hacia el patriarcado, a la imposición del patriarcado. Y eso nos cruza todos los cuerpos. Vez. ¿Sí?

Victoria: ¿Y la decisión de que en escena las amantes sean las mismas criadas de Clitemnestra y a Egisto dejarlo fuera?

Carina: Sí, una acción revolucionaria esa weá, por lo mismo que te decía antes, toda la obra anterior, ay qué Egisto, qué Egisto, y aparecía Egisto, y era como, bueno, Egisto obviamente fue uno más de todos sus amores, y qué vaina. Entonces dije no, si alguien cacha a quién es Egisto, cache, y si no cacha, bueno averiguará, si no da lo mismo, ¿cachai? Sí, pues, y empezó a aparecer naturalmente esto de las criadas, como que escribí la escena de la granada y aparecía esto erótico, pero no hice que Agnes fuera la pareja de Clitem, eso lo crearon las cabras. Pero bacán, pues, bacán, porque ellas van igual construyéndose un mundo.

Victoria: ¿Y la incorporación del público? Hay quizás como este momento en que haces este llamado a las mujeres de Argos y a todas las personas que se identifiquen como mujeres, y la invitación a la fiesta final también.

Carina: Claro. Ese siempre es un poco más más, así como más azaroso. En verdad, siempre llamar al público es azaroso. Pero creo que ese texto es tan potente que genera identificación y las mujeres empiezan a parar al toque sin mucha presión, y al principio estaban todas cagas de miedo, decían ay no se van a parar y yo sí, si se van a parar. Y no sé, también insisto con que a veces escribo cosas así y me van saliendo nomás, entonces como...

Victoria: Es una dramaturgia bien intuitiva.

Carina: Sí, súper, muy. Caótica que fue la otra que escribí antes también. Y *Stasis Noise*, que es la que voy a estrenar ahora, ha sido diferente el proceso porque ahí de muy desde la práctica física y, bueno, Son intereses diferentes, pero cuando son obras que yo estoy macerando años, porque yo soy lenta, me demoro, si es una escritura muy intuitiva, y me lo permito. Y en la fiesta también por el hecho de que todos pasan a celebrar a la reina, cachai, y con los personajes y, bueno, la gente aplaude igual, pero en verdad no hay aplausos si es que eso no se da. Como que puedes salir a bailar y no hay aplauso, podría suceder. A mí lo que me pasa mucho que en el ex Royal, mucha gente me ha dicho que ese es como... ¿cómo me dijeron? Como ese es el hábitat de Clitemnestra, el Royal. Bueno, la segunda función fue difícil por parte de la Fanny porque se quedó sin voz y todo un tema como más técnico. Pero igual funcionó la obra y ahí pasó algo que a mí me parece muy interesante. Generalmente en las obras, cuando uno va, a ti como que te invitan a pasar, a veces incluso medio obligado, como que si pasen y uno así como, no, a mí me cuesta mucho, no me gusta. No me gusta pasar al escenario si no estoy en un personaje. De hecho, hablar sobre, ya me pongo muy nerviosa. Entonces, pasa de que todo es medio forzado a veces, y después ya te alivianas y ya. Fin. Pero, que la gente se identifique y participe desde la identificación, eso no pasa, cachai, no pasa mucho. Y esto te lo digo porque me lo dijo la pareja la Nuri, que es un actor que es de Santiago y todo, y él lo observó y me dijo, bueno, esto igual es importante de relevar porque yo lo observo y es bastante único.

Pasa que la Clitemnestra, como estaba media afónica, media bastante, en el dolor de Clitemnestra fue total esa escena, como que la gente estaba pal pico porque la reina realmente no podía hablar. Y estaba en eso mujeres y empezaba a decir el texto, y dos chicas del público salieron a tomar a la reina. Salieron a tomarla porque la Fanny estaba que se desmayaba como medio actriz, medio verdad, y yo, bueno, yo no lo vi, me lo contaron, yo estaba atrás en la técnica. Entonces las chicas entraron sostenían a la reina, muy como las criadas, y después terminó la escena y las cabras dicen que como que, ah, de veras que, y se devolvieron muy como media en vergüencita que les dio, porque ellas entraron en la weá, cachai.

Es lo que yo siempre le decía a los cabros, como que tienen que, y eso es un acto de amor teatral, tienen que permitir que la gente viaje en el tiempo, cacháis. Y eso pasó mucho en el Royal. Cuando la gente suba la escala, aquí es otro tiempo, no es afuera Valpo, no es 2024. Entonces yo, cuando me contaron eso que les pasó a las cabras, pues, entraron en el canal, cachai, fue una teletransportación y tomaron a la reina, cachai, Y después como ¡oh!, y vieron, se sintieron muy niñas seguramente como “ay entramos en la weá, qué vergüenza”, cachai, pero fue muy bello lo que pasó. Y ahí no hubo llamado de nada, eso fue antes de que dijeran “mujeres pónganse de pie conmigo”, ¿cachai? Ellas sintieron la necesidad interior, de verdad, muy honesta, de ayudar a la reina, y esa participación sí que te da otra escala, siento.

Victoria: Qué hermoso... Hay un momento también que, es una duda que no me deja dormir: ¿Por qué a Electra no le funciona el hechizo? Porque igual, se habla mucho también como que la fuerza de las mujeres dentro de las tragedias está en la magia, como viene este engañar y toda esta cosa, y a Electra como que no le funciona. ¿Por qué?

Carina: ¡Porque es chica, po! No es reina. Leerá cuando sea una reina, fin. No, igual eso, mira, en el Royal apareció mucho porque se lo metimos a Leda también en un momento.

Victoria: ¿Sí?

Carina: Sí, pero no me acuerdo en qué momento era, que ella la hacía así a la Clitem... Ah, lo que pasa es que Leda aparecía desde el segundo piso. Ya. Y jugábamos mucho como a los niveles, estatus, ahí a mil. Porque la Leda arriba, la Clitem abajo. Agnes abajo, la Clitem arriba ¿cachai? “¡Tú ya lo sabías!” Y Agnes abajo como, las alturas que te permite ese palacio. Y Leda aparecía desde arriba y algo le decía como Son tácticas de guerra para mantener la paz, como que le hacía con la mano y ahí empezaba a ahogarse. Entonces se lo pasamos a Leda,

después la reina igualmente lo ocupa y Electra también lo intenta hacer y no le resulta porque tiene que ver con la experiencia. Claro, como con el estatus de la edad. Leda ya era reina, Clitem también es reina y Electra no lo es. Y puede ser de Leda a Clitem porque hay una edad, pero de la chica a la madre, no.

Victoria: Y el trabajo de lo trágico a lo largo de, no solamente de la obra, sino como Como que igual se me hace llamativo que, bueno, la primera obra que hacen como escena trágica es como reescritura de una tragedia de Griega y toda esta cosa, pero también el llamarse “Escena trvgica”.

Carina: Bueno, Escena trvgica nació una vez en una reunión de equipo con la que hizo, que a todo esto no hemos hablado nada de eso, que también es muy importante, la puesta en escena, la Cons. Estábamos en su casa viendo cómo chucha íbamos a poner labrys en el suelo, y yo le digo: “oye, no sé por qué siento que esta compañía se llama Escena trágica”. Escena trvgica, “Me parece bien”, me dijo “amiga, hace mucho sentido”. Y tiene que ver porque no porque yo piense que las tragedias, bueno, me encantan obviamente y me encanta todo el mundo de los dioses y todo, pero siento que vivimos una tragedia, siempre, ¿cachai? Entonces, es trágico siempre nuestro devenir, cachai, y a pesar de todo que podemos como sortear la vida y blablabla, y que quizás obviamente no es como las tragedias griegas, que los dioses y la vaina. Pero sí vivimos en estados trágicos, o sea, ahora Palestina. No podemos hacer nada, ¿cachai? Porque todo está en un poder, que puede ser como el símil de los dioses, que la plebe y el pobre no puede hacer nada contra esa wea, y lo que está pasando, están matando niños, ¿cachai? Es trágico, entonces, Escena trvgica es mostrar todo eso, siempre. *Stasis Noise* ahora del estreno también es un poco eso. Aparece lo trágico en escena a través de personajes también que vienen de lo griego, hay un rollo más o menos ¿verdad? Y hay una mezcla media rara que me mando, pero espero que haga sentido. Y bueno, a mí me hizo sentido. Yo igual, todo muy desde la intuición guachita, así como montar la obra, Clitemnestra cree que, bueno, la primera vez que ensayamos, fue rígido, como que yo sentí que

Clitemnestra estaba presente, así. Yo le dije a los cabros: Clitem está acá. Y los cabros así como... me miraban nomás, pero es que de verdad. Yo la vi, la vi en unos pilares, así la loca mirándonos de la chucha de allá para acá, así la loca, cruzando el mar Atlántico. Y todo muy desde la intuición, hasta que Giulio me dice como: tengo un libro que me pasa que es de Lehmann.

Victoria: ¿La tragedia y teatro postdramático?

Carina: Sí. Que igual lo revisé, porque es el manso libro, lo revisé en partes que me hacían sentido, y él en un café después de la obra me dice: "tú haces una experiencia trágica". Y esa wea me hizo mucho sentido y obviamente aparece desde ahí y después yo leo el libro y claro, entiendo. Porque sí, yo en verdad nunca tuve la... No puedo hacer una tragedia griega hoy, eso es imposible, eso pasó. Yo lo que hago ahora es eso, como... intentar que la gente experimente algo que pasó quizás hace miles de años, cachai. Una experiencia trágica, catártica, una experiencia que pasa, ¿no? Y, bueno, ahí también tengo otros mentores, no solo veinticuatro, como Tarkovski y Angélica Liddell. Son artistas que a mí me cruzan mucho. Y tengo unos libros igual, entonces leí a Angélica Liddell, te puedo mostrar el libro y, bueno, tiene unas citas la raja en relación al cuerpo, a cómo se pone el cuerpo en escena, cachai, igual a ella, es brígida, dicen que es lo más cercano a Artaud.

Victoria: Ah, fuerte.

Carina: Sí, es brígida. Es como, hay que poner las vísceras, explotar en sangre, como que así escribe, cachai, y yo igual estoy de acuerdo. De hecho siento que... en parte igual siempre hay una resistencia del actor un poco a eso. O sea, si yo te soy bien sincera, la obra en ese tipo de actuación está en un setenta por ciento. Yo siempre hubiese querido un cien, pero una también tiene que soltar, cachai, porque hay miedo, hay miedo al develarse, yo lo entiendo, a mí también me pasa, obvio. Hay resistencia al entregarse tanto, porque también uno pone el cuerpo y

se enferma el cuerpo, entonces, también es un autocuidado ahí de... no sé, el equilibrio ¿cachai?

Victoria: Si, de hasta qué punto se llega...

Carina: Pero una como directora quisiera ver la víscera en escena, ¿cachai? Yo lo entiendo. Bueno, eso, pues, eso con lo trágico.

Victoria: ¿Y la puesta en escena?

Carina: La puesta en escena, muy importante. Es que, si te das cuenta, es realmente multidisciplinaria la obra, porque todo lo que se ocupa sirve para hilar la historia, no está puesto porque sí. Desde las imágenes audiovisuales, que a mí me gusta mucho porque está mi hija ahí. Es la Helena chiquitita. Sí. Y la otra, Rayén, es la hija de la vestuarista.

Es muy lindo eso porque se arma todo un complejo ahí, de todo actuando para todo y en pos de la obra. Bueno, la Vale a nivel de vestuario ella empezó a investigar bien con las imágenes que yo le daba, igual era su primera vez, así que estaba así como bien vuelta loca, hizo caleta de vestuario para ser su primera vez. Igual fue siempre un desafío, y creo que al final la compa igual puso caleta del cuerpo y la cara, y la Cons, igual ella igual es vieja en lo que hace. Entonces, ella bajó Labrys al suelo, siempre me voy a acordar de esa wea. Como que dijo, te tengo esta propuesta, me mostró un boceto y eran los cortinajes, que yo tenía esa imagen igual, como para proyección y el tema del palacio y todo, y que fuera también fácil de desmontar y de guardar. Y... me dice, "tengo esta propuesta de Labrys", y Labrys era el dibujo del suelo y que así, flasheé y le dije, weon, ya sí, seca y sí, esto es.

Y... bueno, el tema de estas columnas tiene que ver con que yo antes fui a México y allá todo es muy grande, anoche hablaba de esto con una amiga que está allá. Todo lo miras para arriba. Es que es muy grande México, todo es así, entonces tú vas, por ejemplo, el museo y el museo tiene una puerta de cinco metros, todo es

gigante. Los weones se cuelgan a la chucha y giran, todo es así en altura. Entonces yo dije, ah, yo quiero hacer de Clitemnestra una obra que la gente entre y mire para arriba. Cachai... Y ahí aparecen estas columnas, pues. Ves la imagen de lo visual también...

Victoria: Sí, porque igual es como una escenografía sencilla, pero como que aparece igual el palacio, como que no es...

Carina: Qué loco...

Victoria: Sí... Con la iluminación, hay algo que a mí me gustó mucho igual de la última función, que no me puedo acordar si estaba en las anteriores o no, que bueno, en este momento en que pasa la muerte de Ifigenia y aparece realmente como una fogata detrás de este telón, que igual está como súper logrado, súper pensado como todo este universo...

Carina: Bueno, esos son los elementos que proyectamos, po. Pensábamos que tenían que estar los cuatro elementos. Entonces, bueno, ahora ya no está Ifi, pero ahí aparecía el bosque, el fuego al final, el agua en el mar y, bueno, el aire que sentíamos que estaba en el palacio, en lo grande y eso. Y... si po, así con eso. Y la música, que también es importante, ahí trabajar con el Sebas, súper igual lucido y atento a mis señales, Y el Iván también secó con sus visuales. Me gusta mucho la imagen de Orestes y de las niñas.

Victoria: Sí... Y la interacción que tienen igual, se les da también el espacio para esos momentos, como que no es que aparezca y en escena sigan haciendo cosas los personajes, como se dan el tiempo de mirarlo. Como de hacer este recuerdo.

Carina: Bueno, así con Clitem.... ¿te muestro los libros?

Victoria: Por favor.

Carina: Te iba a mostrar unos videos igual que después te recomiendo que los veas porque... estos videos te los recomiendo caleta, te lo voy a enviar igual, la caverna. Son una serie de videos a artistas escénicos. Este también es muy importante para mí, Romeo Castellucci. Obvio, así trabaja también la tragedia. Te lo voy a compartir para que lo veas, a está loca. La entrevista al Romeo Castellucci es muy buena. Yo siento que la Angélica Liddell no le sacan el jugo... Bueno, acá está este libro que para mí fue muy importante para la obra... Tarkovsky, y este es, mira. ¡Engel!. Cachai que está muy viejito... Y... bueno, aquí habla del origen de la familia, que también tiene que ver con el patriarcado, la esclavitud, la servidumbre, blablablá. Y entre en medio, el matriarcado.

Victoria: De Lafargue

Carina: Claro... ¿Cachai? Ay, yo te dije Morgan, me equivoqué. Es que cita a Morgan. Y él habla acá de Bachofen, que habla de este concepto que es muy bueno, que es como matriarcado, bueno, es el derecho de la madre, que justamente ese es el derecho que Clitemnestra pierde, cachai. Orestes mata a su madre, eso antes era penado, heavy, no puedes cachai. Pero después dicen, ah, no es tan importante. Y es, muere toda esa esa forma de ver el mundo, ¿cachai? Una construcción de sociedad que queda atrás ¿cachai? Y por aquí empieza... Aparecen partes entonces, bueno, ¿cómo iba a dejarlo pasar? ...La víctima... Ese es un texto de la Clitem.

Victoria: “Desconoce el remordimiento”. Eso igual es fuerte, porque es como tratarla como si no... es como esto que tú mencionabas del personaje de Disney, como que es mala porque sí...

Carina: Claro...

Victoria: ...Y al final también lo mencionas en la obra como el texto de “Labrys te tomo pero me pesas”, es una responsabilidad muy grande también el hacerse cargo

Carina: Exactamente... Aquí dice: “ni uno ni Homero ni Virgilio ni Dante, ningún poeta, ninguno de los visiones cristianos que descendieron a los infiernos, nos hablan de los suplicios reservados a los matricidas, estos han desaparecido el catálogo de las torturas infernales desde que la madre deja de ser la base de la familia. Ese castigo era entonces la locura, el delirio de desesperación, el himno de las Euménides que encadenaban las almas, el himno... El olvido, pues, coño, al crimen de la madre.

Victoria: Sí...

Carina: ¿Defienden la autoridad maternal cuando hayan desaparecido? Ah, esto es de la de la también de las Furias.

Victoria: Sí, igual fuerte ver en la locura como un castigo que ahora se le empieza a aplicar a las mujeres. Casandra es la loca que está condenada constantemente a que no le crean...

Carina: Si po, y no nos creen... Bueno, así con este libro, si quieres ahí, revisarlo, sacarle fotos. Y este también, que es súper importante, ya es el más No, yo nací, pero “La creación del patriarcado” de la Gerda es un básico para quienes nos gusta esta ola.

Victoria: Y, bueno, con esto que estábamos viendo aquí también, la Orestíada entonces marca... hace este reflejo en ese sentido de cómo era este cambio que se está viviendo en la sociedad griega...

Carina: Si po, y occidental...

Victoria: Sí, ¿cómo ves Clitemnestra, como un reflejo también de lo que es nuestra sociedad actualmente?

Carina: Pucha, es la mujer que se defiende y que no tiene justicia. Es... es que Clitemnestra es todo nuestro presente, cachai. Es las ganas de hacer algo pero que no se puede... Igual ella lo hace porque, bueno, siempre digo lo mismo, como que dentro de su contexto y de su historia... es permitido en ese aspecto. No sé, tampoco... la obra no quiero que vaya por la vida diciendo maten a los hombres cachai

Victoria: Claro

Carina: esta contextualizado, siento yo. Pero si se defiende entonces... Clitemnestra en el hoy y la obra en el hoy es como eso la ineficiencia, la falta de justicia, por eso también tengo unas fotos de Clitemnestra fuera del palacio de justicia... que es como, las olvidadas. Y en el fondo también eso un poco, lo único que tenemos es como la red de apoyo que somos entre nosotras. Que al final, cuando han encarcelado mujeres, que se han defendido o etc, ¿quién las ha sacado de las cárceles? Las organizaciones feministas.

Victoria: Si po...

Carina: A Higuaí, que fue una mujer lesbiana en Argentina la liberaron por defenderse de sus agresores, no porque la justicia dijera "oh, en verdad que somos injustos". Es porque las feministas estuvieron dándole, dándole, dándole, hasta que dijeron como "ya bueno, sí, tienen razón". Entonces por eso ella, la Clitemnestra, se alía a pesar de todo con todas esas mujeres alrededor al final, y son todas ellas juntas las que matan al agresor.

Victoria: Claro...

Carina: También hay un mensaje igual como de, no sé si es perdón, pero de tener un poco como más de... ¿Cómo se llama cuando hay que...? Como...

Victoria: ¿Comprensión?

Carina: Claro, cómo ser más comprensiva con las mujeres que a veces no entienden todo. Por eso ella dice al final, te levanto por Electra, la que ha decidido defender a su agresor, a pesar de todo, Igual estoy con ella al lado. A Leda la políticamente correcta, igual la llama, ¿cachai? No las deja afuera, porque en el fondo sabe, o a través de Clitem también yo quiero decir que, en el fondo es un proceso.

Victoria: Sí... Sí, o sea, si fuera tan sencillo como salir de los ciclos de violencia como que ya no existirían.

Carina: Claro, entonces a mí me parece importante... Ahí en los libros de Liddell hay unos textos re buenos. Ahí mira. Como desde lo que yo quería que los cabros vieran igual como sintieran en el cuerpo, como por ejemplo este: “el cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción dentro le conducirá a la reflexión fuera. No hablo de un parque de atracciones de la provocación, no hablo del manual del buen provocador, hablo de los antiguos, de los griegos, Hablo de aquellos representaciones que provocaban, PRO-VO-CA-BAN” lo pone en grande, “partos, vómitos, ataques cardíacos, gritos y aullidos según las crónicas” ¿Cachai? Dice, “en términos de representación la palabra debe penetrar en la llaga de nueve agujeros”, que habla de los nueve agujeros del cuerpo. “En la escena, las decisiones se tomarán con respecto a un cuerpo, la palabra entra en el cuerpo provocando lesiones incompatibles con la vida, muertes espasmódicas y brillantes como la muerte de los peces. El cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra incendiada por las aflicciones y su fracaso en el cuerpo, el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia

la muerte”. Igual a mí todo esto me hacía mucho sentido por lo que te decía que había vivido igual.

Victoria: Si, permiso le voy a sacar una foto.

Carina: Si, cuando Clitem entra con ese sonido del dolor, es ese espejo mío po. Yo así caminaba, entonces igual es cuático porque cuando un cuerpo no ha vivido esas cosas, no lo logra dimensionar al final. Yo tuve que soltar un poco eso. Porque es como “weon, no puedes caminar” Y si bien la Fanny lo empezó a encontrar, siempre hay un lugar en que, si el cuerpo no lo vive no lo logra dimensionar, siento yo. Por eso, por ejemplo, ninguna de las de las actrices que no son madres tienen personajes de madre. ¿Cachai? Para mí eso es muy importante. Si no has parido, no sabes el dolor de Clitem.

Victoria: Siempre hay algo real como en lo que uno interpreta, entonces como...

Carina: Por eso el personayo y por eso me parece interesante ese concepto.

Victoria: ¿Y la decisión de mostrar una placenta también en escena?

Carina: Es que eso viene de antes. Yo siempre he tenido ese rollo, antes trabajaba con la placenta, hacía medicina placentaria. Y en un tiempo estuve súper ligada a los partos, atendí partos en casa con una amiga que es matrona, como que la asistía. Me gustaba mucho ese rollo. Ahí aprendí mucho, te das cuenta que yo en el fondo dejé de hacer teatro y aprendí todo eso y después lo trasladé. Y nada, me enamoré de la placenta, el único órgano que puede hacer un animal después de ya tener todos sus órganos. Y... una vez me llamó la atención, cuando yo tuve a mi hija, le mostré la placenta a todas sus tías, ¿ya? Y una de ellas dijo, “qué loco, yo teniendo tantos hijos nunca había visto una”. Y ahí dije, weon, siempre hay que mostrarla. Y por eso la puse en el teatro, para que la vieran como es. Y que se coma la placenta, la Clitem, que tiene que ver con esas

prácticas antiguas que se han ido olvidando, hay que recuperarlas. Quería poner eso también.

Victoria: es que siento que igual, no es algo que se haga. Es impactante y es lindo igual, como que, no sé, es una sensación extraña, pero como que no es... no es de rechazo tampoco, no sé si entiende.

Carina: Sí, po, sí entiendo. Da nervios, porque es lo que no ves comúnmente. Yo tenía miedo que creyeran que era cualquier pedazo de carne, pero creo que se entiende que era una placenta, igual se ve el cordón y todo.

Victoria: Sí...

Carina: Esas imágenes las grabamos acá una vez que yo estaba haciendo medicina y le dije a Iván así como, amigo ven y registra esta wea, por favor. Ya, y ahí nos metíamos con la cámara adentro, donde hay hartas de esas imágenes igual es en *Comadres*, que es la obra que hice con LaWasha.

Victoria: O sea, es una grabación que igual viene como desde hace tiempo.

Carina: Sí, súper utilizada.

Victoria: Nah, está bien. El recurso hay que ocuparlo hasta que dé.

Carina: Sí, obvio, lo voy a seguir jugando. Sí. Igual a mí me gusta mucho, como secretamente hilar, ¿cachai? Como, no sé, en *Caótica* la mujer tanto ocupa un velo rojo, bueno, la Clitem ocupa el color rojo, cachai. Como que estéticamente voy hilando igual, como ya en *Comadre* aparece esto, yo igual voy a ocupar la placenta. Y cositas más chicas también, como este anillo, también lo ocupaba tal personaje, me gusta esas weas. No tienen por qué saberlas pero yo las voy metiendo.

Victoria: Es como tu propia rapsodia...

Carina: A veces ni los actores saben pero yo las meto igual...

Nunca había dirigido tantos actores en mi vida, más encima actores que elegí con un casting, obviamente no un casting como tal sino uno, en mi cabeza. Mucha responsabilidad igual, porque tanta experiencia...

Victoria: Si porque igual, el elenco está formado por, como académicos, ¿gente de tu generación igual?

Carina: Creo que... a ver, las Criadas, la Pitu y la Ivana son un año menos que yo, la Fanny es dos años más que yo, el Juan es de la UV, la Ifi también, la Jenny mi profe, la Nuri en otro lado, la Pame te dije de autodefensa... no hay nadie de mi generación. Me acabo de dar cuenta, y los amo... no sé, me puse el desafío de conocer gente nueva. Y yo quería una wea profesional. De hecho, lo que más me han dicho o los más comentarios que recibió es como qué es un casting muy profesional, que los actores se nota que son muy profesionales. Sí po, eso quería yo. Ensayábamos una vez a la semana, ¿te imaginas? Tres horas. Y eso, que se haya logrado una obra así en ese tiempo, es porque los actores llegaban de cabeza. Cero tecitos, cero pan con palta. Actuar, chao. Y ahí muchos también, ah, quizás esto, no sé, puede ser, pero también importante. Otros saberes, por ejemplo la, bueno, ah, ya me acordé lo que te le iba a decir, anótalo por ahí, las diosas, que es un tema importante igual en la obra. En un primer momento había una actriz que se llama Carolina Parísí y la loca sabe de canto aédico, bueno y muchas cosas más. Y eso fue muy importante también en un principio, nos tele transportaba a la chucha en un segundo a otro lado, cachai, que no era aquí. Eso también fue importante. Las Kayas que en un principio estaban las tres, que son la Ivana, ¿las cachai?

Victoria: Sí, las...

Carina: La Mariela, la Ivana y la Pitu.

Victoria: Sí, que trabajaba... estaban... ay en este teatro que se quemó hace poco.

Carina: Sala Pascal

Victoria: Si

Carina: Al principio estaban las tres, después la Mari quiso renunciar. Las cabras manejan un nivel de investigación vocal a otro nivel, entonces también los training tenían que ver mucho con eso. A través de sus propuestas de investigación, así como real nos íbamos a la Grecia antigua. La Jenny Pino, maestra, o sea, loca. Yo soy la directora, pero ahí la matriarca es la Jenny. Ah, sí, te la digo así. Ella lidera el training, muchas veces ella ha liderado el mierda, mierda, y la verdad es que yo en ningún momento tengo problemas con ella, todo el rato, no es que yo la deje, es que sucede, ¿cachai? Y yo me dejo permear por esa energía de madre, vieja, zorra, ahí sosteniendo la weá, y eso también ha sido muy importante, porque como en toda compañía a veces hay problemas y ella siempre me ha puesto la oreja y Ahí, experiencia, y la loca tiene experiencia, tiene calle, y ahí es bacán. Con ella sané la relación. La Jenny cambió tres sesenta y bueno, no sé, ahí yo soy bien escorpión, tengo mucho planeta en escorpión, quizás por eso escribo desde la intuición. Y yo observaba eso, de lejos, de la Jenny. Y si bien, y me carga. Me carga esa weá que hacen muchas personas y que me lo han hecho a mí también, que es como de ponerte en un lugar y no sacarte nunca más de ahí. Como la Carina espesa, porque tú así, muy Como la etiqueta de la encasilladora y todo eso. Entonces yo de lejos observaba que la Jenny estaba distinta, pues yo la veía que trabajaba Con compañeros, colegas y todo. Y cuando yo escribía la obra, a medida que aparecían los personajes a mí se me iban apareciendo los actores. La primera que invité fue la Fanny, y siempre digo a la Fanny, si tú me decías que no,

weona, yo no sé qué iba a hacer. Así como, y lo sigo diciendo, yo no sé qué otra actriz de esta región es Clitemnestra, realmente. Y bueno, como era la primera actriz ya confirmada, muchos personajes los conversé con ellos. Y me decía, weona, no sé qué te pasa, yo sé que no tenéis ni una onda con la Jenny, pero yo leo Leda y es la Jenny, y yo como weona, qué brígido, pero yo también. No sé cómo invitarla porque, bueno, nuestra historia cero que nos une, cachai. Y ahí fue muy lindo, yo he sanado también la relación un poco como Ifi, ¿no? Como permitir abrir eso, cachai, sanar las relaciones y la maestra Jenny ha estado conmigo ahí a pie de cañón. Bacán.

Te iba a hablar de las diosas, para mí fue importante igual, Bueno, Metis después se supe transformó, las escenas se sacaron, en fin, pero para mí era importante que estuvieran, por eso las dejo en la dramaturgia igual. Porque hay muchas cosas que no están en la dirección final, igual las saqué de la dramaturgia final, pero las diosas no. Y Metis es muy importante igual porque es la diosa tragada por Zeus.

Victoria: Sí. Para evitar que sus hijos lo mataran después...

Carina: Y porque era una de las más inteligentes. Zeus se la traga porque quiere su inteligencia. Entonces, eso para mí era muy importante que, como las tragedias griegas. Ese cruce entre dioses y seres humanos.

Victoria: Y lo ritualístico también de...

Carina: Por eso parece la furia al final, que también para mí era muy importante que aparecieran. Como que eso es una decisión, tanto en la dirección como en la dramaturgia de que, bueno, no está Agamenón, esa es una decisión, pero sí están las diosas. Y si tienen que decir algo, porque no las han puesto en ninguna puta obra. De hecho, en la Orestíada aparece Atenea, que es hija de Zeus con Metis. Y Atenea niega de su madre.

Victoria: Aparece un defensor de Orestes...

Carina: Porque nace de la cabeza de Zeus, como la Metis estaba dentro de su guata y aparece de la cabeza, o sea, weona racional pal pico. Igual Atenea, de todas maneras, es una energía de diosa muy bakan, porque está relacionada a la parte como pre ovulatoria de la mujer, que tiene que ver con esta que va, que es racional, que quiere luchar, que quiere decir lo que piensa. O sea, es una energía muy necesaria, pero cuando solo nos quedamos ahí, conflicto.

Victoria: Sí po, somos la dualidad al final, no somos solamente uno... y más allá de la dualidad.

Carina: Por eso me era interesante esto, porque por ejemplo, ya, no sé, en el tema de la luna, como que pre ovulación es Atenea, Metis es muy la ovulación, la diosa madre, después están las furias que tiene que ver como la premenstrual y obviamente la menstrualidad.

Victoria: Sí.

Carina: Y hay que tener en cuenta todo ese ciclo. Es que cuando yo participé en la organización feminista Círculo de Lilith, ahí yo empiezo a conocer toda esta información también. ¡Ah! Eso te iba a decir, que no sé si tiene que ver tanto con Clitemnestra pero si con mi imagen como directora. A propósito de lo que hablabas con la escena de Ifi, yo acuño un concepto que lo voy a seguir trabajando en mis próximos trabajos, que se llama *constelación escénica*, que tiene que ver con las constelaciones familiares, caleta.

Yo ocupo el teatro para constelar mi historia, de manera solapada obviamente, no así directamente. Pero, a todas, a través de la imagen de Ifigenia sanamos nuestras propias infancias y a todas nuestras madres. También lo hago en *Caótica*, y también lo hacemos en *Comadres*. Y en comadres constelamos así

radicalmente, nos fuimos en la volá más evidente de la constelación, en ese tiempo constelamos el puerperio. ¿Tu cachai las constelaciones?

Victoria: Depende, en qué sentido,

Carina: Así como... “voy a ir a una constelación”, de qué se trata.

Victoria: No, creo que no.

Carina: La constelación es súper escénica, es como una especie de terapia de las tribus africanas, que ellos están con sus ancestros en la casa, porque sienten que los ancestros siempre están ahí, como energías. Y los habitan, cuando tú vas a una constelación, y quieres sanar, por ejemplo... Bueno, esto tiene muchas más capas, pero tiene que ver con que todos los humanos estamos ligados al final, y las energías que están arriba también están abajo. Entonces, por ejemplo, nosotras dos vamos a constelar y yo quiero constelar la relación con mi mamá. Entonces tu puedes hacer a mi mamá, otra chica hace a mi papá y otra persona me hace a mí y ellos se permean de mi historia. De una manera intuitiva no tiene una relación lógica. Y es muy teatral porque empiezan a hablar, como a sentir. Y empiezas a sanar a través de otros cuerpos, que lo corporizan. Es muy escénico

Victoria: Muy catártico igual...

Carina: También, brígido. Entonces siempre llevo eso a escena y por eso, siempre estoy con la volá de la constelación escénica. Como en el hecho de intentar sanar por medio de la escena, relaciones anteriores.

Victoria: Fuerte, fuerte igual... es muy, como psicodrama.

Carina: Sí, solo que no evidencio la técnica. Es súper como transformado a un concepto escénico estético, ¿cachai? No tiene un objetivo... su primer objetivo no es terapéutico.

Victoria: Claro...

Carina: Eso me importa caleta, mi primer objetivo siempre va a ser estético, pero sucede, se da igual... No sé qué más contarte, igual me puedes mandar audios si se te ocurren otras cosas.

Victoria: ¡Sí! Lo haré. ¡Ah! Otra cosa, bueno, investigando para los primeros capítulos también de la tesis. Me topé con un paper que hablaba de una versión nueva que hacían de Medea y la como la figuración del personaje y toda la cuestión, y dónde cómo se enfocaba la catarsis dentro de la Medea, porque para Aristóteles, por ejemplo, hablaba que él solo podía ver la catarsis en esa obra, en el momento en que ella que comete los crímenes, como cuando mata a sus hijos o cuando mata al rey y a la...

Carina: A la otra chica.

Victoria: Sí. Como que no veía posible que el público experimentara esa catarsis en otros momentos como, villanizándola también... ¿Crees que instalas en algún momento específico de la obra la catarsis o está a lo largo de todo?

Carina: Para mí la catarsis, es cuando ella se entera de que le han matado a la hija, o sea que le han raptado a la hija. Que en el municipal tiramos ahora el audio de esas voces. Y ahí es cuando yo te digo que siempre siento que los actores no terminan de arrojarse. Porque, no sé si has visto la película de Édith Piaf, siempre ese era mi referente, ¿has visto la película de Édith Piaf?

Victoria: No, creo que no.

Carina: Vela, que es muy bonita... ¿A ti te hicieron esto de hacer el... personaje en primero? ¿Con la Jenny?

Victoria: ¿El artista? Si

Carina: Yapo, yo hice a la Édith Piaf, me rayé con la Édith Piaf y vi la peli. Y ella en un momento se le muere su amante, que por eso hace una canción y toda la vaina, y en esa escena ella tiene tanto dolor. Yo le decía a la Fanny, siente que el cuerpo no te responde. Y ella se mueve por toda la casa y las manos... Entonces eso yo le decía y para ella era difícil porque el tema era largo. Y sostenerlo era un desafío que siempre hay ahí un temor de arrojarse. Para mí ahí está la catarsis, en arrojarse a ese dolor. Weon, le van a matar a la hija cachai, entonces ahí yo siento que esta... y yo siento que las personas del público lo sienten igual. Era como... se la llevaron así como reina, se la llevaron, no está por nosotros... Y creo que también está al final igual. Como eso... bueno, mi mamá, que puede ser mi mamá, pero es una persona que ve mucho teatro, y que es muy crítica, no siempre le gustan las weas que hago, me dijo que cuando terminó Clitemnestra, ella no aplaudió, ella gritó, y esa weá me pareció genial. Así como, porque gritó con la reina, eso es catarsis.

Y en este en este mundo, en este contexto, no nos permitimos tanto la catarsis.

Victoria: Sí... es verdad...

Carina: No somos del público teatro griego que se tiraba tierra en la cabeza. Me encantaría haberlo vivido, claro. Ahí la Angélica Liddell por eso sufre. Ella es una creadora muy interesante porque ella siempre está en conflicto con esta realidad. No logra entender cómo somos tan poco arrojados, tan poco así como catártico. Y ella en esa búsqueda, se hace heridas, cachai, es súper así performática. Y yo igual, en ese aspecto la entiendo. Yo... con esto de la enfermedad que viví, sentí tanto, tanto, tanto dolor físico y gritaba y clamaba a todos los dioses, Entonces, no

sé si has escuchado, leído la historia de Job en la Biblia, que ahí le da como lepra y también blasfema contra dios, yo hice eso. Yo gritaba contra todos los dioses, contra dios y la weá porque no entendía por qué tenía que pasar por. Ya, la gente que no pasa por weas no entiende ese nivel, cachai, de dolor físico. Por eso igual la gente que ha perdido a sus hijos, no sé, o la gente que ha vivido la guerra, son cuerpos que, si logran escenificarse su dolor, esos locos se arrojan, cachai, porque es otro nivel de dimensión de la realidad. Sí. Yo la verdad es que como intérprete después de haber vivido mi situación de enfermedad, soy otra. Me entrego así. La última vez que actué lo di todo.

Victoria: ¿En qué obra fue?

Carina: Se llamaba *La mujer que regaba su planta con una cuchara*. Pero después de dirigir y después de haber vivido esa situación de enfermedad, entiendo absolutamente lo que quiere ver un director en escena.

Victoria: Fuerte...

Carina: Que es esa entrega, es una entrega desnuda y que tiene que ver con el atletismo de las emociones de Artaud... ¿Sabes quién trabaja esa wea? Y es seca igual, son dos personas que también son artistas de acá, directoras. La Pita Torres y la Stefany Duarte. Esas dos locas saben a lo que me refiero. De hecho la Pita va a hacer ahora un taller de movimiento, sobre la potencia escondida. Que habla de que en el fondo hay una potencia superior que hay que sacarla, y desde ahí para arriba. De ahí se actúa, sale una wea inimaginable... esa wea yo la admiro mucho. En autodefensa se llama espíritu de lucha, que es como una energía que tú no sabes que tienes, pero tienes. Y que te permite ganar una pelea aunque estés peleando contra Goliath.

Victoria: ¿Cómo es la mirada que tienes de la autodefensa?

Carina: Yo empecé a hacer autodefensa porque, después de que estuve en estas organizaciones feministas, veía que había mucho blablá Y se juntaban pero yo decía: “Weon si blablablá pero afuera están matando mujeres que no saben que nosotras estamos aquí blablablá”. Entonces abandone un poco el feminismo y empecé a hacer teatro, dije ya mi forma de escenificar esto y llevarlo al mundo es el teatro y ahí hice *María Clara* con las chiquillas y todo. Y una amiga me enseñó la autodefensa, esa es otra historia larga. Pero al final me traspasa está herramienta que tenía mucho para aportar el teatro ahí, es decir, el teatro tiene para aportar en todos lados. Chamuyeros, los actores se meten en todos lados pero es que es así, porque el teatro es una herramienta bacán... Bueno, la wea es que empecé a ser instructora, po. Me formé en Costa rica, después fui a México y la autodefensa, que eso igual es importante, lo que hace como primera etapa, de manera muy piola y después ya uno lo va evidenciando, es sacar al sujeto del lugar de la víctima y transformarla en un sujeto que se defiende, o defensora. De hecho, así se habla, no es víctima de violencia, es una defensora. “Vamos a identificar el punto fuerte de las defensoras, no de las víctimas de violencia o de las mujeres, simplemente, de las defensoras”...

Victoria: Crea una realidad completamente distinta...

Carina: Les cambia el switch al toque, entonces Clitemnestra es una defensora, cachai, no es una víctima de Agamenón, es una mujer que decide defenderse. Lo mismo Helena, lo mismo Casandra. Entonces, cuando yo les dirigía a los cabros que tendían caleta, yo creo que tiene que ver por esta imagen de la tragedia, a sufrir los textos. Yo decía, “no sufran los textos, son defensores. Desde ese lugar se actúa, ¿cacháis? Desde el empoderamiento”. “Ah, ok”. A pesar de que te hayan matado la hija, tú todo el rato desde la defensa, menos en ese lugar del dolor y cuando... Pero es que es breve porque sufre, está cargada y le duele el cuerpo y la weá, “¡Mujeres de Argos!”, pum, o sea, son dos segundos de dolor, después la loca ya empieza a empoderarse al toque, ¿cachai?

Victoria: ¿Cuándo crees que toma la decisión de matar a Agamenón?

Carina: Con la hermana, po.

Victoria: Con Helena.

Carina: Sí, po. De hecho, ella en realidad nunca lo piensa, solamente tiene mucho resentimiento, no lo quiere ir a saludar, por eso la criada le dice, no mire a los ojos a su agresor, no tiene por qué verlo, porque esa es una frase que yo ocupo en autodefensa... Meto cosas, las criadas también se ponen en posición de autodefensa, que es esta posición, que no es así, es así. Helena, po, Helena le dice, véngate. Y ahí después con Casandra ya la weá se termina de formar. Otra weá que escribí muy desde la intuición, amiga, y fue así como la tiré y fue como, “¡oh weon!, obviamente esto fue un mensaje de los dioses”... La yegua de Troya. Dije, weon, es una palabra pero cambia TODA la historia. ¿Cacháis?, brígido todo el rato el caballo de Troya, el caballo de Troya. Weon, era la yegua de Troya, una yegua diosa maldita criando seres asquerosos. Y cuando lo escribí dije weon que loco... por eso el Marce me decía que era patúa. No pero el Marcelo me lo decía así “vo dale”.

Victoria: ¿Y la arteología?

Carina: Te voy a mandar el dossier, ahí me pego muy brevemente, yo creo que es algo que, bueno, yo me voy en febrero a estudiar en Argentina. Y mi plan es obviamente ahí darle a la volá de la arteología, pues, como profundizar en eso. Pero también, muy intuitivamente, tiene que ver con que a mí me gustaba de chica la arqueología. Quería ser arqueóloga. Y nunca la abandoné, po... siempre me voy a acordar de una amiga que en la U decía que el teatro te permite hacer todo lo que tú querías hacer. Si querías ser astronauta, el teatro puede ser astronauta, ¿cachai? Entonces, el teatro me permite ser arqueóloga en parte, po cachai, que tiene que ver con husmear en la historia y los dioses y el origen y la weá, y es

revisar el pasado para comprender nuestro presente. Ese es el objetivo de la arqueología, a través del arte...

Que loco Clitem, igual. Bueno, ahí la Clitemnestra tiene su obra, que es lo que quería. Yo estoy segura que ella quería eso.

Victoria: Si... muchas gracias por la entrevista.

Carina: No, de nada, yo feliz.