

Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: *Granada* e *Informe de una mujer que arde*

A Woman Burns Over Herself. Feminist Revision of the Greek in Contemporary Chilean Dramaturgy: *Granada* and *Informe de una Mujer que Arde*

Soledad Figueroa Rodríguez

Universidad Academia de Humanismo Cristiano / Universidad de Valparaíso, Chile

soledad.figueroa@uacademia.cl / soledad.figueroa@uv.cl

Resumen

En medio de la pandemia del Covid-19 se estrenan dos propuestas de teatro digital que tienen a mujeres del mundo griego antiguo como sus protagonistas. *Granada* de Paula Aros Gho y escrita por Nicolás Lange e *Informe de una mujer que arde* escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Paula Bravo vuelven a tomar los relatos fundacionales de mujeres icónicas de la mitología griega para revisitarlas, develando así las fisuras que dichas representaciones tienen en su conformación de fábula patriarcal. ¿Por qué visitar a estas historias en un mundo como el de hoy y en Chile? El presente artículo busca comprender la importancia y necesidad de tomar a estos personajes arquetípicos desde la dramaturgia chilena contemporánea con una clara –y clave– mirada feminista.

Palabras clave:

Dramaturgia feminista - Deméter - Penélope - Perséfone - dramaturgia chilena contemporánea - mitología griega.

Abstract

In the midst of the Covid-19 pandemic, two digital theater proposals are released that have women from the ancient Greek world as their protagonists. *Granada* by Paula Aros Gho and written by Nicolás Lange, and *Informe de una mujer que arde*, written by Isidora Stevenson and directed by Paula Bravo, return to the founding stories of iconic women from Greek mythology to revisit them, thus revealing the fissures that these representations have in their conformation of patriarchal fable. Why visiting these stories in a world like today and in Chile? This article seeks to understand the importance and the need to take these archetypal characters from contemporary Chilean dramaturgy with a clear –and fundamental– feminist perspective.

Keywords:

Feminist dramaturgy - Demeter – Penelope - Persephone - contemporary Chilean dramaturgy - Greek mythology.

Una mujer, dos mujeres. Dos mujeres, tres mujeres. Tres mujeres, muchas mujeres. Penélope y Perséfone no son solo dos mujeres míticas griegas que comienzan con P. No son solo dos mujeres que terminan con e. Deméter no es solo la hermana de Zeus, Hades y Poseidón. No son solo mujeres tocadas por la divinidad de otro tiempo. No son solo mujeres: son representaciones de una parte de la historia de las mujeres, son cuerpos raptados, son voces acalladas, son mujeres ardiendo en medio de un mundo de hombres.

Año 2020, Chile. Los edificios teatrales están vacíos. Las butacas no tienen cuerpos, los escenarios no tienen voces, no al menos en la otrora normal copresencia. La pandemia del Covid-19 obligó a los teatros y a los teatristas a seguir resistiendo de variadas maneras abriendo nuevos espacios de exploración artística. En medio de esta *Pan (todo) demia* (de pueblo), de este término griego que rompe las barreras de todo territorio, se estrenan dos propuestas que tienen a una (o más) mujeres del mundo griego antiguo como protagonistas de sus relatos. *Granada* de Paula Aros Gho, escrita por Nicolás Lange, e *Informe de una mujer que arde* escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Paula Bravo vuelven a tomar los mitos fundacionales de tres mujeres icónicas de la mitología griega para revisitarlas pero ya no en su carácter de relato heroico, sino más bien para develar las fisuras que dichas representaciones tienen en su conformación de fábula patriarcal.

¿Por qué volver a estas historias en un mundo como el de hoy y en Chile? ¿Qué tienen para decirnos? ¿Qué tenemos para decirles? El presente artículo busca comprender la necesidad de tomar estos personajes arquetípicos en la dramaturgia chilena contemporánea desde una clave mirada feminista; entendiendo a dichos personajes femeninos —Penélope, Perséfone, Deméter, Baubo, las esclavas de Penélope y tantas otras— como huellas simbólicas de la posición a la que ha sido relegada la mujer: la que espera, la que es raptada, la que llora, las que son violadas y asesinadas.

Entender estas figuras griegas que, en cierto modo, se han vuelto planetarias por la expansión colonial de Occidente, desde una perspectiva feminista, nos permite mirar esos puntos ciegos, esas lenguas acalladas, esos cuerpos usurpados y violentados. Mirar lo pasado desde otros ojos para evidenciar que, a pesar de que hayan transcurrido miles de años, las mujeres seguimos ardiendo en medio del campo ajeno.

El origen del mundo

Granada e *Informe de una mujer que arde* no son solo dos obras que hablan de lo griego. No. Tampoco solo dos obras que hablan del cuerpo manipulado de la mujer en la historia de la humanidad. No. Estas dos obras también nos hablan de la constante repetición de un hecho, de un *continuum* que parece seguir y seguir sin ningún cambio sustancial, sin ninguna otra forma de fluidez. No es casual que ambas obras ocurran, en algún momento del relato, en el Hades o inframundo y se hable desde la trinchera de la muerte. El lugar de los muertos —que no es lo mismo que el infierno cristiano— pareciese ser el territorio de la voz de las violentadas, violadas, asesinadas, desaparecidas, olvidadas.



Granada, 2020-2021. Fuente: <https://gam.cl/teatro/granada>.



Granada, 2020-2021. Fuente: <https://lamaquinamedio.com/teatro-y-dramaturgia/obra-de-teatro-granada-llega-al-gam-con-los-origenes-de-la-violencia-de-genero-en-tierras-del-olimp>.

*Granada*¹ da cuenta de un hecho humano que ocurre en el mundo de los dioses: el rapto de Perséfone por su tío Hades, hermano de su padre Zeus que también es hermano de su madre Deméter. Es, básicamente, la historia de una violación ocurrida en el seno de una familia. La puesta en escena de esta obra se sitúa en el exterior, en medio de un campo abandonado en Ovalle. Aquí, en torno a una gran mesa servida, rodeada de algunos árboles, transcurre toda la acción. En esta escenografía natural, se suceden las diferentes partes de la obra, desde la fiesta de las Tesmoforias, pasando por la desaparición de Perséfone por Hades, la búsqueda por parte de su madre, la presencia/ausencia de Zeus, hasta el encuentro final de Deméter con su hija en el inframundo. En ese sentido, la relación con la naturaleza tanto en el relato textual como en la escenografía dada por la locación es fundamental en la construcción de la acción.

Granada no se queda en la fábula del secuestro mítico, sino que lo cuestiona, lo desmiembra y lo coloca principalmente en la voz de la madre, diosa tierra, que nace y muere en el constante devenir cíclico de la desaparición de su hija. En esta búsqueda por el mundo de los dioses, de los “hombres” —pues, lo humano se ha clasificado por centurias en nombre de hombre—, aparece un personaje fundamental: Baubo, la diosa vulva que por mucho tiempo estuvo relegada a una especie de figura fantasmagórica, monstruosa y repugnante, pues lo masculino y lo fálico han sido impuestos por la construcción patriarcal de la historia. Lange da cuenta de ese ser invisibilizado que aparece en los himnos homéricos donde “Demeter (sic) que llora a su hija raptada, rehusa (sic) toda comunidad y se abstiene de comida y bebida. Pero lambe², que supo complacer aliviando el estado de Demeter (sic), también más tarde la incitó, con bromas, a reír, a beber y a comer” (Devereux 30). Así, Baubo no es simplemente un personaje aleatorio y arcaico, es la diosa quien permite ese momento de liberación y conexión de Deméter consigo misma para continuar la búsqueda.

Posteriormente, ya hacia el final, Perséfone profundiza su autonomía, siendo consciente de su libertad al consumir la granada de Hades: “pero al mismo tiempo / los granos le dan soberanía sobre su cuerpo /es dueña de su vida y de su historia / y esto ocurrió hace 3000 años / y es una repetición de la repetición de la repetición y ¿hasta cuándo rebobinaremos esta cinta?” (Lange 38). Y se vuelve a la pregunta ¿hasta cuándo se repite este ciclo interminable?

*Informe de una mujer que arde*³ tiene como elemento central la historia de Penélope pero, en realidad, no es (solo) la de Penélope, sino sobre todo la de las invisibilizadas alrededor de Penélope, sus esclavas, las esclavas asesinadas por el esposo e hijo de Penélope.

Rebobinemos.

1 Si bien esta obra tuvo algunas presentaciones presenciales con asistencia de público en febrero del 2021, debido a la pandemia, también contó con funciones en diversas plataformas online como GAM o Fundación Santiago Off. Dirección e idea original: Paula Aros Gho | Escritura: Nicolás Lange | Intérpretes: Marcela Salinas, Belén Herrera y Héctor Morales | Diseño Visual: Gabriela Torrejón | Diseño Sonoro: Daniel Marabolí | Música: Deby Kaufmann | Producción: Sergio Gilabert | Afiche: Camila Milenka | Prensa: Macarena Montes | Coproducción: Teatro Municipal de Ovalle y Fondart 2020.

2 Lambe es otro nombre para Baubo.

3 *Informe de una mujer que arde*, se estrenó y presentó por diversas plataformas digitales como Festival de Teatro de Quilicura y Teatro Sidarte en enero de 2021.

Dramaturgia: Isidora Stevenson | Dirección: Paula Bravo | Investigación: Maritza Fariás | Producción General: Javiera Vio | Asistente de Dirección y Producción de Arte: Beatriz Saldaña | Elenco: Viviana Nass, Josefina González, Su Opazo y Carla Casali | Diseño escenografías e iluminación: Laurène Lemaitre | Diseño Vestuario: Macarena Ahumada | Técnica de Transmisión: Paula Jorquera | Música: Ángela Acuña | Diseño gráfico, montaje y edición audiovisual: Javier Pañella | Producción Audiovisual: Pablo Monsalve | Camarógrafo: Juan Millán | Foquista: Vicente Vergara | Eléctrico: Jonathan Cabrera | Sonidista: Eduardo Romero | Dron: Sergio Briceño | Mapping: Ximena Sánchez | Asistente Diseño en Rodaje: Daniela Vargas | Fotos: Josefina Pérez | Prensa: Claudia Palominos.

La obra comienza con una conferencia dada por las expertas que dan cuenta de lo que Grecia ha significado para la cultura tanto desde el punto de vista de género como de la democracia. Todo esto es presentado en un formato digital de transmisión en vivo, donde se hace uso del juego que permite la división de pantallas y el *mapping*. A continuación, estas mismas conferencistas pasan a ser las esclavas de la reina de Ítaca, quienes son las que la acompañan en su larga espera por el regreso de su esposo ausente 20 años por la guerra de Troya. En este sentido, las actrices que representan a las esclavas y conferencistas irán cambiando constantemente de acuerdo con el presente del relato. Recordemos que este relato, al igual que el anterior, también está contado desde la muerte, desde la repetición de la repetición de una espera, de un encuentro y de una masacre. *Informe de una mujer que arde* da cuenta de esa demora, de cómo las esclavas contribuyeron a engañar a los pretendientes de Penélope, deshilando el tejido que la reina había hecho; y también evidencia el asesinato de estas mujeres de “segunda clase”: “Euríclea: y luego, el joven Telémaco junto al divinal, dieron muerte a esos zánganos pretendientes que mi señora no quiso echar. Dieron muerte a ellos y a las esclavas de mi señora. Perdón, no quise hacer un spoiler. Disculpen. Es la pasión, el ímpetu. Sepan ustedes disculpar” (Stevenson 12). Porque no es lo mismo ser una reina que una esclava. Este elemento es fundamental, pues presenta la idea de que la opresión patriarcal durante la historia de la humanidad ha tenido grados de subyugación ya sea por clase, etnia, cultura, etc.

En todo este devenir, Penélope sueña y este sueño no es más que la evidencia de la ficción en términos audiovisuales. El formato que veníamos experimentando se quiebra para dar paso a la visión cinematográfica del afuera, donde aparece la luz de sol, el teatro y, posteriormente, el aire libre, el cual, en este encierro, evidencia el deseo de la libertad de la que estábamos privadas.

Finalmente, al volver al formato anterior, *Informe de una mujer que arde* termina con el acto simbólico de Penélope al beber las aguas del olvido, que en realidad son las aguas de la memoria, para dejar el inframundo. La memoria que será una vez más encarnada en los actos corpóreos del hacer y donde todo puede partir desde cero. Donde, al nacer nuevamente en el mundo de los vivos, tal vez ya no será una Penélope contemporánea llena de privilegios de clase, sino que tal vez, esta vez, le toque nacer como una esclava, asalariada, vejada, una mujer del otro lado.

No es la primera vez que un hombre manda a callar a una mujer

La experta / Su:

Buenas tardes, es un honor estar aquí en esta sala de teatro junto a ustedes. Comencemos. Grecia. Somos herederos y herederas de Grecia. Nuestra cultura, querámoslo o no, se ha pensado a sí misma en base a cánones y paradigmas que vienen desde Grecia. Grecia, ha determinado lo bello, lo lésbico y homoerótico, lo democrático. Y es sobre este último punto, lo democrático, en lo que quisiera detenerme un momento. Grecia nos hereda el concepto de la democracia. Sistema político que, en teoría, defiende la soberanía del pueblo y, también en teoría, defiende el derecho del pueblo, mayoría, a elegir y controlar a sus gobernantes, minoría. Así entonces en la sociedad ateniense, una sociedad esclavista, los gobernantes son elegidos por el pueblo, pero entiéndase que el (masculino) pueblo, son hombres blancos, dueños de: tierras, mujeres, niños, niñas, niños esclavos, animales y plantas (Stevenson 3).



Informe de una mujer que arde, 2021. Fotografía de Josefina Pérez. Fuente: <http://www.teatrosidarte.cl/project/informe-de-una-mujer-que-arde>.



Informe de una mujer que arde, 2021. Captura de pantalla de obra en plataforma Escenix.

Grecia ha sido el marco epistémico de gran parte de la cultura occidental. Lo griego pasa a Roma y lo romano a todo el resto del mundo por medio del catolicismo y las sucesivas invasiones a los territorios. Latinoamérica no es la excepción. Si bien esta influencia va mutando en la medida que se va asentando en los diferentes lugares, lo griego pasa a adentrarse en nuestra conformación psicológica, social y estructural. James Hillman da cuenta de la actualidad psíquica de lo mítico griego en la contemporaneidad, desde la psicología posjungiana:

«Grecia» persiste como un paisaje interno más que como un paisaje externo, como una metáfora del reino imaginal en el que moran los arquetipos en forma de dioses ... El retorno a Grecia no es ni un retorno a un tiempo histórico de pasado ni a un tiempo imaginario, a una edad utópica que fue o que puede volver todavía. «Grecia», por el contrario, nos brinda la oportunidad de corregir nuestras almas y la psicología por medio de lugares y personas imaginales, más que por medio de un tiempo. Salimos por completo del pensamiento temporal y de la historicidad para movernos hacia una región imaginal, un archipiélago diferenciado de ubicaciones, el lugar *donde* están los dioses, no el tiempo en que estuvieron o estarán (19).

Para esta rama de la psicología, Grecia está presente en nuestra psiquis como un modo de comprender las pulsiones y el ser-estar-hacer en el mundo. En ese sentido, esta representación arquetipal no es fija ni unívoca. No es una verdad. Es una imagen que puede resignificarse en el proceso de reconocimiento y cuestionamiento crítico de la imagen. Entonces ¿cómo podemos deconstruir la categorización de la mujer en la antigua Grecia desde hoy?

En la cita inicial de este apartado de *Informe de una mujer que arde*, se da cuenta de la herencia estructural social de la Grecia clásica: la democracia griega se conforma desde la concepción de un pueblo masculino, blanco. Una minoría que elegía a una minoría más minoritaria: “La democracia ateniense daba gran importancia a que los ciudadanos expusieran sus opiniones, al igual que como hombres exponían sus cuerpos. Estos actos recíprocos de descubrimiento tenían por objeto estrechar aún más los lazos entre los ciudadanos” (Sennett 35). Richard Sennett hace hincapié en un elemento fundamental en relación con la concepción de la democracia en Grecia. Los derechos ciudadanos estaban supeditados a categorías de cuerpos y cómo estos se desenvolvían entre sí y en su entorno. Para los atenienses, los ciudadanos aptos para decidir el destino de su polis debían ser los cuerpos calientes quienes estaban asociados a los hombres libres —al principio con cierto capital económico e intelectual, posteriormente a todos los hombres libres y griegos— en desmedro de esclavos, bárbaros, mujeres y niños:

Estas diferencias coincidían de manera muy especial con la división de los sexos, ya que se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres. Las mujeres no se mostraban desnudas por la ciudad; aún más, generalmente permanecían confinadas en el oscuro interior de las casas, como si éste encajara mejor con su fisiología que los espacios abiertos al sol ... El tratamiento de los esclavos giraba de manera similar sobre la creencia de que las duras condiciones de la esclavitud reducían la temperatura corporal del esclavo, incluso si se trataba de un hombre de estirpe noble, pues poco a poco se iba embruteciendo y cada vez era menos capaz de hablar, menos humano, solo apto para la tarea que sus amos le habían impuesto (Sennett 37).

Las mujeres y los esclavos, y más aún las mujeres esclavas, eran subordinadas a la categoría de bestia, más cerca de la muerte que de la vida. Más cerca de Perséfone que de Apolo. Es así como esta “voz cuerpo” estaba prohibida, escondida, minimizada por la soberanía masculina impuesta:

demeter.

la tierra se abre en un tajo se traga casas enteras, buses, estatuas el celular tiene 23 llamadas perdidas. la tierra se tajea se abren vulvas que succionan lagos embalses 26 llamadas perdidas 39 mensajes de textos 22 mensajes en el buzón de voz ¿qué se hacen con los buzones de voz de las desaparecidas? ¿existen telarañas en el ciberespacio? ¿existe polvo en internet? las mujeres se toman la radio los hombres las lanzan desde los edificios tienen miedo de esta voz de mujer multiplicada (sic) (Lange 22).

La voz cuerpo como rastro, como huella, como grito desesperado. La voz prohibida, que se instaura en esta cosmovisión de cuerpo frío de muerte encarnada en el ser mujer o en lo que se asemeja a lo que los griegos concebían como femenino, parece repetirse a lo largo de la historia. La voz pública de las mujeres es temida por los hombres de esta ciudad civilizada —cualquiera que esta sea— pues es ilegal, antidemocrática; voz que surge de un cuerpo casi muerto, voz que rebota sucia entre los cuerpos y los pilares de la polis. Según Mary Beard, la voz pública de las mujeres en la época clásica estaba permitida solo en algunas excepciones: en primer lugar, como preámbulo a su muerte, ya sea en calidad de víctimas o mártires —por ejemplo, en el mundo romano y cristiano—; en segundo lugar, podían hablar públicamente en el caso de tener que defender su hogar, su familia, a sí mismas o a otras mujeres.

Dicho de otro modo, en circunstancias extremas las mujeres pueden defender públicamente sus propios intereses, pero nunca hablar en nombre de los hombres o de la comunidad en su conjunto . . . Esta <<mudez>> no es solo un reflejo de la privación general del poder de las mujeres en el mundo clásico, donde, entre otras cosas, no tenían derecho a voto y su independencia legal y económica era limitada . . . Lo que quiero decir, es que el discurso público y la oratoria no eran simplemente actividades en que las mujeres no tenían participación, sino que eran prácticas y habilidades exclusivas que definían la masculinidad como género (27).

En *Granada* vemos a la madre diosa clamando por su hija. Su grito es permitido, pues al fin y al cabo es una diosa, pero las mujeres que multiplican sus voces en busca de la voz cuerpo de Perséfone son castigadas y asesinadas por los hombres. Pues aquí el cuerpo como representación de lo femenino vuelve al molde de segunda categoría, el cuerpo de la mujer es el cuerpo muerto. Esto se puede relacionar con nuestro presente, con respecto a la impunidad existente en muchos de los casos de violación, femicidio y violencia tanto en nuestro país como en el mundo. El clamor que alzan las madres, padres, hermanas, hermanos, abuelas por que se haga justicia, por que se escuche la voz de las asesinadas y desaparecidas, muchas veces queda en el aire y no en respuestas judiciales concretas. Por otro lado, no solo se puede ver de manera evidente en este tipo de casos, sino también en el cotidiano, donde muchas veces se desacredita lo dicho por una mujer sobre todo en contextos de trabajo más relacionados con la supuesta esfera masculina como puede ser la política, donde se le instaura un modo de ser, vestir, decir, sonar.

Con todo ello aparece un elemento fundamental entonces en la imposición de la estructura patriarcal: el callar. En ese sentido, se encuentra el caso emblemático de la *Odisea* homérica cuando Telémaco calla a Penélope por alzar la voz en el salón para solicitar una canción más alegre, frente a los hombres que esperan la muerte de su esposo para desposarla. Solo por una canción:

Experta / Su: Esta escena, por breve e insignificante que parezca, es una escena fundacional en la historia de la humanidad. No solo es la primera vez, documentada, que un hombre manda a callar a una mujer, a su mismísima madre, en público. Sino, el génesis, el origen del hombre como poseedor, según su criterio claro está, de que será el portador de la verdad, la palabra, el relato de la historia (Stevenson 9).

Tal como menciona Stevenson en *Informe de una mujer que arde*, la voz pasa a ser propiedad del hombre. Una propiedad más junto a todas sus propiedades. Penélope es la madre y la reina, pero es Telémaco el verdadero dueño de todo. Ella, como mujer, dentro del mundo griego y del patriarcado impuesto, está hecha para esperar y acompañar, para tejer esperando la compañía que le fue encomendada para su vida, no para hablar, no para decir, no para relatar la historia. Este elemento se vincula también con la idea de quién o quiénes construyen la historia única y cuál o a qué responde esta historia. Patriarcado y colonialismo son, de alguna manera, partes de un todo. Chimamanda Ngozi Adichie clarifica este concepto:

Así es como se crea la historia única, se muestra a un pueblo solo como una cosa, una única cosa una y otra vez, y al final lo conviertes en eso. Es imposible hablar de un relato único sin hablar de poder. Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: *nkali*. Es un nombre que podría traducirse como «ser más grande que otro». Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de *nkali*: la manera en que se cuentan, quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan... todo aquello en realidad depende de poder. Poder es la capacidad no solo de contar la historia de otra persona, sino de convertirla en la historia definitiva de dicha persona (18-19).

El poder es el elemento central del patriarcado, y las formas en cómo se ejerce dicho poder son las prácticas de este. Una idea jerarquizada de los roles en la sociedad a su vez que en la construcción del discurso de esta conforman el relato del patriarcado. Si bien en este punto estamos hablando de una identificación de género y no de pueblos subyugados, podemos comprender que la conformación del relato sobre las mujeres en la sociedad griega antigua y, por decirlo de alguna manera, mundial actual, con sus matices y particularidades, sigue en la boca de los hombres. En ese sentido, *Granada e Informe de una mujer que arde* lo que proponen es reconfigurar la historia, matizarla, cuestionarla y quebrarla. No imponen ni buscan una sola voz, una sola mirada, una sola escucha ni menos una sola forma de relato. Lo presentan desde la diversidad de voces: Penélope, Perséfone, Deméter, narradora, Baubo, las mujeres de las Tesmoforias, esclavas, expertas, etc. Mujeres de todos los lugares y estados del poder. Estas obras se cuestionan la perspectiva del relato principalmente homérico para ver/escuchar/percibir

el otro lado, ese lado de voz cuerpo tan cercano a la muerte y por tanto a la vida. Teniendo en cuenta lo anterior, como bien plantea Beard, tal vez lo que hay que reconsiderar es la definición del poder —principalmente refiriéndose a la esfera de lo público— y no a las mujeres: “significa que hay que considerar el poder de forma distinta; significa separarlo del prestigio público; significa pensar de forma colaborativa en el poder de los seguidores y no solo de los líderes; significa, sobre todo, pensar en el poder como atributo o incluso como verbo («empoderar»), no como una propiedad” (88). Así, los relatos pasan a ser diversos, los poderes compartidos, colaborativos, las voces escuchadas:

narradora.

se ríen / la niña abajo ríe con ellas porque si no aprendes la risa a los nueve años no la aprenderás nunca. / la rama del árbol vuelve a caer / un hombre pasa a lo lejos / ellas lo saludan / se ríen de él tapándose la boca / siempre se tapan la boca al reír / como si dentro de la boca tuvieran una ampolleta y el mundo siempre estuviera de noche. / aquí habrá una fiesta y sólo mujeres vendrán. (sic) (Lange 10)

“[C]omo si dentro de la boca tuvieran una ampolleta y el mundo siempre estuviera de noche”, esa frase pronunciada por la narradora, quien es la que estructura el viaje de *Granada*, evidencia que el aprender a callar ha sido la tónica en la historia de las mujeres. Como si nuestras voces a lo largo del devenir histórico iluminaran aquello oscuro que quieren esconder, o mancharan aquella pureza hegemónica que han querido crear. En este sentido, el personaje de la narradora propone una nueva forma de relato, al igual que las expertas en *Informe de una mujer que arde*. Por un lado, una sola voz de la cual nunca conocemos su cuerpo, que reflexiona, cuestiona, retrata la acción y los pensamientos. Una voz que no tiene tiempo, que no quiere convertirse en verdad sino en susurro subjetivo. Esta voz narrativa, al final de la obra, da cuenta de las infinidad de relatos que contiene el mito de Perséfone, otorgándole un nuevo cariz y empoderando, desde la perspectiva de Beard, las voces de las perséfontes de la(s) historia(s). En *Informe de una mujer que arde*, Stevenson también redefine y resitúa la historia de Penélope. No necesariamente para dar otro final a la epopeya homérica, sino sobre todo para hablar de aquello que aparentemente ha sido borrado, para iluminar aquello normalizado: ¿qué pasó con las esclavas?, ¿sus cuerpos?, ¿sus voces? Así las hoy expertas, otrora esclavas, pasan a relatar, decir, hablar, vociferar, cantar la historia velada del mito de Odiseo. La figura central no es el divinal ni su hijo heredero⁴, son ellas en conjunto con (y quizás por sobre) Penélope. La relación de complicidad pero también de desigualdad entre ellas es algo relevante. En las expertas, el giro fundamental que dan es desde la esclavitud hacia la experticia, de la subyugación al, nuevamente, empoderamiento de sí mismas y de los relatos que las (nos) han constituido. Entender el poder, la voz cuerpo, las historias como modos de colaboración y reconocimiento, tanto de sí mismas como de las colectividades a las cuales se pertenece. Decir para nunca más callar.

4 Solo las mujeres aparecen en la obra (expertas-esclavas y Penélope), los demás, los hombres, son solo referidos.

Cuerpo borrado: “si cada violador fuera un árbol ¿no debería ser la tierra un gran bosque al día de hoy?”⁵

¿Qué pasa con los cuerpos borrados en la historia escrita por los dominadores y vencedores? ¿Dónde están esos cuerpos? ¿Qué significan esos cuerpos? Este es un punto central en ambas obras analizadas. *Informe de una mujer que arde* y *Granada* nos presentan la condición de borradura simbólica presente en el cuerpo de la mujer. La mujer como carne, materia que debe y puede ser dominada a través del acto de la violación y el asesinato. Violación sexual, abuso físico, rapto, desaparición, cuerpo objeto y condición silenciada:

C: (Cantando) Si llorábamos, nadie nos secaba las lágrimas.

J: Si nuestros amos

C: O los hijos de nuestros amos, o un noble que estaba de visita

S: O los hijos de un noble que estaba de visita querían acostarse con nosotras, no podíamos negarnos.

C: No servía de nada llorar, no servía de nada decir que estábamos enfermas.

J: Si nos quedábamos dormidas, nos despertaban a patadas. Todo eso nos pasó cuando éramos niñas. Si éramos hermosas, nuestra vida era aún peor (Stevenson 13).

Tal como se observa en la obra, las esclavas exponen su vida como cuerpos fríos y golpeados mientras cantan y tocan en vivo una canción. Podría decirse que a modo de distanciamiento brechtiano, evidencian la crueldad de su condición a través de la música. En este sentido se releva aún más su segunda categoría, casi como si algunas de ellas estuvieran condenadas a repetir una y otra vez en el inframundo, el triste espectáculo de su muerte. No, su muerte no. Su asesinato. ¿Por qué son asesinadas las esclavas de Penélope por su esposo y su hijo? ¿qué significa su asesinato? ¿es una venganza? Pero ¿venganza de qué?

A la mañana siguiente, después de haberse acostado con Odiseo, Penélope pregunta a Euríclea, su sirvienta más cercana, qué había sucedido en el palacio, por qué las esclavas estaban ahorcadas. Euríclea le contesta que el rey y su hijo las habían asesinado, que tuvo que elegir a algunas para que no mataran a todas. La reina pregunta “Penélope: ¿las que han sido violadas? / Euríclea: sí ellas” (28). Las que han sido violadas fueron las esclavas que durante toda la obra acompañaron a Penélope, quienes la ayudaron a deshilar el tejido con el fin de no tener que elegir pretendiente para seguir a la espera de Odiseo, pero sería este mismo quien las terminaría asesinando. Se repite entonces la pregunta ¿por qué son asesinadas las esclavas violadas? Esta interrogante excede el propio territorio y época en la que se sitúa la ficción y se extrapola directamente a nuestra contemporaneidad. Aquí, la masacre de los cuerpos de las esclavas por Odiseo y Telémaco es la destrucción de un cuerpo que representa pero que, en sí mismo, para esta sociedad patriarcal, no significa nada. Un cuerpo que ya nació muerto en vida. Podría ser la simbolización de una advertencia a la reina en su prohibida toma de decisiones por su condición de mujer. Su negación a decidir y mandar tanto sobre otros/as como sobre sí misma. Es una reafirmación del poder masculino y dominante, un mensaje para recordar que quienes toman

las decisiones son ellos, los hombres, aún en su ausencia o muerte. Ella es reina, pero no decide. Ella es reina, pero no ejerce poder. Ella es reina, es mujer, y debe callar.

El asesinato de las esclavas fieles a Penélope evidenciaría ese silenciar, ese dejar en claro quién manda aquí. Al matar los cuerpos de las esclavas, están demostrando su derecho “como expresión por excelencia de su dominio absolutista sobre un territorio, donde el derecho del cuerpo de la mujer es una extensión del derecho del señor sobre su gleba” (Segato, *La guerra contra* 40). Los cuerpos de las mujeres son objetos, propiedades de quienes ostentan el poder. La voz cuerpo de la reina es propiedad de su marido y de su hijo. Las voces cuerpos de las esclavas son propiedad de, primeramente, el rey y el príncipe, y, de manera secundaria, de todos los hombres que ellos deseen. Por lo tanto, si bien los cuerpos fríos de las mujeres estarían en una categoría inferior tanto en la concepción griega clásica como en ciertos actos de violencia contra las mujeres en la contemporaneidad, no es lo mismo un cuerpo de noble que uno de esclava o extranjera.

En ese mismo sentido, las esclavas hoy expertas le preguntan a su otrora reina:

J: ¿Al menos te mostraste molesta?

Penélope: No correspondía, él era el rey, yo ya había entregado el cargo. Me mordí la lengua. Es asombroso que todavía me quedara lengua, después de la frecuencia con que había tenido que mordérmela a lo largo de aquellos años. Tal vez por eso no hay tragedia con mi nombre, para tener una tragedia con tu nombre hay que desafiar a alguien, a algo. Y no, no es mi caso. ¿Cuántas cuelgan? (Stevenson 28).

Aquí el silencio excede la voz pública de género para constituirse en un callar de clase. Penélope calla para no molestar, para no perder su *statu quo* con su marido. Tal vez para no terminar siendo asesinada también. Su morderse la lengua evidencia la necesidad de hablar, pero, a pesar de esta especie de cofradía fraternal que podría pensarse, Penélope se sabe diferente, se sabe reina, y tiene miedo a terminar como ellas.

En *Granada*, la violencia también es un elemento central en la denuncia y resignificación del mito. Lo particular en este punto es el contexto donde ocurre el encuentro —o rapto— entre Hades y Perséfone. Y digo encuentro, pues el secuestro tal como se ha conocido en el mito original está expuesto no por el robo de Perséfone a la fuerza sino a través del convencimiento de Hades por medio de las redes sociales como WhatsApp. Hades se escribe mensajes con Perséfone envuelto en un halo de misterio, ocultándose como (y literalmente detrás de) un árbol o narciso. Hades como un elemento más escondido en la naturaleza.

- **narradora.**

H1242 ahora está a 15 metros a 10 metros

- **perséfone.** ¿cómo estás vestido?

- **hades.** pantalón caqui camisa verde

como un árbol jaja.

era una broma

estoy de fiesta jaja

¿vienes?

¿vienes?

- **narradora.**

perséfone besa a su madre en la frente

esto lo vemos en cámara lenta

no sabemos por qué,

se amarra el pelo mirándonos a nosotras como mirando a un espejo podríamos decir que tiene miedo,

- **perséfone.** pero ese miedo es el aceleramiento de las adolescentes,

- **narradora.**

piensa.

- **perséfone.** cuanto tiempo tendríamos las mujeres si no tuviéramos que sobrevivir,

- **narradora.**

piensa.

cae una rama a lo lejos. ok, retrocedamos esto (sic) (Lange 14).

Al momento de su desaparición, Perséfone se encuentra celebrando ritos agrarios de cofradía y sororidad femenina, junto a su madre y amigas. Entre danzas y juegos, entre velos negros y rojos que las cubren, las humanas (a quienes nunca se les ve el rostro) y las diosas celebran este momento solo para mujeres. Esta fiesta es una más de las Tesmoforias en honor a Deméter y su entierro en medio del luto de su hija Perséfone al momento de su búsqueda y desaparición. En estos ritos de fertilidad, las "mujeres se preparaban para las Tesmoforias con un acto ritual en el que se servían de cerdos, animales a los que la mitología griega atribuía un valor sagrado. Al final de cada primavera, arrojaban cerdos sacrificados a unos pozos o *megara* excavados en el suelo, donde les dejaban para que se pudrieran" (Sennett 76). Aquí, la muerte es parte del renacimiento, la podredumbre es fertilidad, la abstinencia sexual es la apertura para las próximas fiestas de Adonis. En este tiempo y lugar, Perséfone y su madre celebran lo que se repetirá cada año, cada vez, cada ciclo: la fiesta en honor a su desaparición es la misma fiesta donde Perséfone desaparece. Este acto simbólico no habla simplemente del mito o de los ritos históricos, ese círculo espacio-temporal se presenta como la reafirmación de una desaparición constante, de un miedo permanente, de una necesidad de sobrevivencia diaria. Perséfone no es Perséfone, Perséfone es todas las mujeres; Deméter no es una diosa, Deméter es todas las madres que buscan a sus hijas desaparecidas y asesinadas. Porque Perséfone queda condenada a la muerte, ya sea por su decisión u obligación dependiendo de las versiones, y se convierte en la reina del mundo de los muertos. Es la pulsión de libertad y, a su vez, su aniquilamiento.

En la obra de Lange y Aros Gho, la muerte y la violación parecen ser dos cosas que se relacionan íntimamente. La violación se podría entender como "*el uso y el abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con intención o voluntad comparables*" (Segato, *Las estructuras elementales* 22; la cursiva es del original). El otro como territorio de conquista, el cuerpo como *locus* del poder, pero no como cuerpo (que merece) ser vivo. Esta liminalidad entre la violación/violencia y la muerte está presente en el discurso de Hades sobre el momento iniciático de su construcción como hombre cis género. Ser hombre aquí, en este mundo patriarcal del dominador y el (la) dominado/a, debe pasar la prueba de fuego de la muerte:

hades. . . . hades dispara / pero la presa no murió / hades gira el cuello de ese pájaro / porque aún no está muerto. / 'acábalo acábalo acábalo', dice su padre / hades acaba gira el cuello llorando / "dime que no soy un asesino dime que no lo soy" / le dice a su madre esa noche / pero ya no hay nada que hacer / hades ya es un hombre (Lange 17).

El asesinato de esa ave es el rito de paso para ese Hades que vendrá. El "acábalo, acábalo, acábalo" pasa a ser un mantra, una oración para el acto de la muerte o la violencia sexual:

- **narradora.**

no sé si hades se incomodó cuando penetró a su compañero de curso con sus amigos en el camarín de hombres y que al igual que su padre le decían

- **voces de hombres.** ¡acábalo, acábalo, acábalo!

- **narradora.**

pero calma porque no es quiera lapidar a ese padre sino al padre del padre, y de ese padre, del padre, del padre...

- **voces de hombres.** ¡acábalo, acábalo, acábalo!

- **narradora.**

pero nunca maricón, piensa hades porque lo que hizo era cazar algo que no se comería, cazar al fin y al cabo. y cazar es cazar, eso no te hace marica (Lange 17).

Hades viola y asesina como modo de representarse ante los demás como un hombre válido de ser hombre. Pero no es Hades en sí mismo quien impone su dominio sobre el cuerpo de otro(a), es una estructura instaurada desde hace siglos, es el "padre del padre del padre" como dice la narradora, son las prácticas impuestas y normalizadas las que incluso pueden estar dentro del marco de lo legal. Aquí la violación es sobre otro hombre al quien el cuerpo masculino fragilizado de Hades feminiza en su lente patriarcal y, por lo tanto, termina 'cazándolo sin comérselo'. En ese sentido, tal como plantea Segato "no se trata de que el hombre *puede* violar, sino de una inversión de esta hipótesis: *debe* violar, sino por las vías del hecho, sí al menos de manera alegórica, metafórica o en la fantasía" (*Las estructuras elementales* 38). En este punto está el mandato de la violación como modo de resarcir la masculinidad dañada, donde el respeto y la dominación se obtienen a través de este acto de violencia; Hades se desensibiliza, entendiendo que "el cuerpo como las plazas fue hecho para ser tomado" (Lange 17).

Finalmente, tenemos dos elementos que son parte de las borraduras, pero que, de alguna u otra manera, dan un respiro a este ciclo de desaparición, violación y asesinato. Se trata de Baubo, la diosa Vulva —quien en la obra es referenciada y toma la voz de la narradora, siendo su cuerpo la naturaleza misma del lugar y no una actriz o actor— y la granada que da nombre a esta obra. Baubo, como se mencionó al inicio, es una diosa que tiene poca mención en la enseñanza convencional de lo griego clásico, pero es fundamental para su constitución de mundo. Baubo es la representación de la libertad de la mujer, de su desparpajo, de la apertura al placer. Su felicidad es la liberación, es la anulación de la vergüenza, es la importancia de permitir. Su nombre pareció borrado de la mitología griega, tal vez porque representaba en cierto sentido la libertad sexual y emocional de la mujer. Se la relaciona con Deméter en diversas versiones del mito, pero la que aquí se presenta dice relación con el aligeramiento del dolor que sentía la diosa

por la ausencia de su hija. Baubo, en palabras de la narradora, se muestra tal cual es: “nombró las cosas por su nombre / como una nombra las cosas frente a una amiga / le habló del tamaño de lo que gotea de lo que sangra lo que se escupe y lo que se desconoce / y deméter la diosa de la tierra se rió (sic)” (Lange 29). Así, en el encuentro de Deméter con la representación borrada de la libertad de la mujer es la antesala, la fuerza, la energía necesaria que la diosa toma antes de ir al inframundo.

Para terminar, tenemos el fruto que en el mito le da Hades a Perséfone para que se quede en el inframundo: la granada. Es un elemento simbólico de conexión con el mundo de los muertos, como el vino, “el higo y la manzana, a la granada se la relaciona con el inframundo y los misterios de la muerte, la concepción y el renacimiento de la vegetación, y la personifican jóvenes de ambos sexos” (Martin 176). En *Granada*, este fruto no representa necesariamente la condena o la droga venenosa que no permite a Perséfone liberarse del yugo del país frío, es también su libertad como mujer:

narradora. no./ la granada tiene mifepristona / la mifepristona evita que funcione la progesterona /en otras palabras, / la mifepristona suelta el recubrimiento del útero e impide la continuación del embarazo de perséfone ... ¿para qué? ¿por qué? / lo que pasa es que perséfone sabe que la Granada tiene mifepristona / y él no lo sabe / ella si lo sabe / ¿por qué lo sabe? / porque lo aprendió en las fiestas de mujeres / ¿y dónde? / debajo de la mesa / escuchando a sus tías a sus abuelas a su madre a las amigas de su madre. / perséfone no quiere más fiestas de mujeres perséfone quiere entregar a cada mujer una Granada y él cree que la Granada es una trampa / pero ella sabe que es una opción / y las opciones son hermosas. / si mordió la Granada / tendrá que volver una y otra y otra vez? / sí / pero al mismo tiempo / los granos le dan soberanía sobre su cuerpo / es dueña de su vida y de su historia / y esto ocurrió hace 3000 años / y es una repetición de la repetición de la repetición y ¿hasta cuando rebobinaremos esta cinta? (sic) (Lange 37–38).

La granada representa la muerte y, a su vez, la vida, la libertad, el conocimiento corporizado, la autonomía, al fin y al cabo, de la mujer sobre su cuerpo y su destino. Aquí Lange y Gho quiebran la idea de la Perséfone solo como un relato, una presa, un rapto; ya que la hacen accionar, decidir, liberarse.

El canto de las Furias

En el presente artículo se han analizado las obras *Granada* e *Informe de una mujer que arde* con el fin de comprender por qué se hace relevante hablar de estas historias arquetípicas griegas el día de hoy y en Chile, desde una perspectiva feminista. Cada una de estas dramaturgias en su particularidad nos evidencia un elemento fundamental a tener en cuenta: la violencia contra la mujer en todas sus formas presente hace miles de años sigue vigente en nuestra actualidad de forma profunda. Utilizar personajes míticos tan fuertes como Penélope, Deméter y Perséfone, además de aquellos que han sido borrados en el relato oficial como las esclavas o Baubo, nos da la distancia necesaria para evidenciar nuestro propio contexto y criticarlo. La sociedad patriarcal ha dejado huellas y fisuras por donde sigue sangrando la voz de las mujeres. Las políticas de

Estado en Chile aún se niegan a darle los derechos básicos de autonomía a la mujer como la ley de aborto o una eficiente justicia en casos de femicidios, violación, acoso, etc. En Chile, en Latinoamérica y en el mundo aún las voces/cuerpos de las mujeres son categorizadas tanto en su materialidad física, biológica y política. Estas categorías siguen constriñendo los cuerpos y voces de miles y millones de mujeres alrededor del mundo, ya sea por visiones culturales, económicas, físicas, etc. La visión patriarcal busca, a toda costa, la forma de sobrevivir ante la necesidad de dignidad y justicia que claman la mayoría de los feminismos. Los movimientos feministas del siglo XXI en nuestro país, iniciando con el mayo feminista de 2018 principalmente en las universidades y recintos educativos, y, luego con los movimientos y fenómenos feministas como Lastesis que lograron expandir sus prácticas artístico-políticas por todo el globo, han puesto en la palestra la voz de las mujeres y disidencias en la calle. Esta voz/cuerpo colectiva ha colocado en la discusión pública no solo lo relacionado con la diversidad y lucha de género, sino también ha contribuido a reforzar y reformular otras luchas como aquellas relacionadas con la educación, la dignidad, el medio ambiente, etc. Pero todo este camino recorrido aún no es suficiente, pues por más que los feminismos hayan tocado gran parte de las esferas de la sociedad, donde muchos y muchas personas del *establishment* político se autoproclaman feministas o cercanos al feminismo, las mujeres y disidencias siguen siendo el símbolo de la carnada y del adoctrinamiento. A veces incluso como una especie de venganza. La voz/cuerpo de la mujer continúa perteneciendo simbólicamente y no simbólicamente a los hombres. Los relatos en los medios de comunicación, en la educación, en la calle, en la publicidad, siguen fomentando la idealización opresiva de una Eva, Penélope, Helena, aunque sea de manera solapada. Y es en esa imagen que radica la importancia de estas obras. Al poner sobre la palestra estos relatos míticos tan presentes en nuestras conformaciones culturales diversas, Stevenson Bordeau, Bravo Olavarría, Aros Gho y Lange resignifican el peso simbólico de dichas representaciones, las cuestionan y dan un nuevo sentido, las sacan del ciclo eterno de repetición de muerte. De alguna u otra manera, al liberar a Penélope, Perséfone, Deméter y las esclavas, dan un respiro, una posibilidad, un camino para cambiar el presente y el futuro de quienes se reconozcan como mujeres.

Granada e Informe de una mujer que arde se convierten en obras de arte de nuestro tiempo al utilizar construcciones pasadas de relatos para deconstruirlas en búsqueda de una nueva discusión. Como plantea Agamben, "puede llamarse contemporáneo solo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo, y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad" (22). Lange y Stevenson evidencian las fisuras y oscuridades de nuestra época a través de voces pasadas, dando cuenta de que, a pesar de los cambios, hay bases simbólicas que aún se hacen necesarias de develar. En este sentido, la palabra adquiere relevancia en la escena ya sea presencial o digital tanto desde el drama, la comedia o la ironía. Cada palabra proferida es la palabra silenciada de otro tiempo. Es un acto de presente.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. Impreso.
- Beard, Mary. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica, 2018. Impreso.
- Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*. Barcelona: Icaria, 1984. Impreso.
- Hillman, James. *Pan y la pesadilla*. Girona: Atalanta, 2016. Impreso.
- Lange, Nicolás. *Granada. s/e.*, [2020].
- Martin, Kathleen, ed. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Barcelona: Taschen, 2011. Impreso.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. *El peligro de la historia única*. Barcelona: Random House, 2018. Impreso.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2021. Impreso.
- . *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. Impreso.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1997. Impreso.
- Stevenson, Isidora. *Informe de una mujer que arde. s/e.*, [2020].