

TYCHO

Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición

ISSN: 2340-6682, 2016, núm. 4, pp. 123-146

REMINISCENCIAS DE LA ORESTEA EN LA OBRA DE HÉLÈNE CIXOUS*

Maria Morant Giner

Universitat de València

<Mamogi4@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 22 de abril de 2016

Artículo aceptado: 13 de mayo de 2016

RESUMEN

En la actualidad Hélène Cixous es uno de los máximos exponentes de las corrientes feministas del siglo XXI. Su innovadora teoría nos ha dejado conceptos como *escritura femenina* o *falocentrismo*. En su variada producción encontramos múltiples alusiones a la literatura grecolatina. En este trabajo nos proponemos acercarnos a su obra desde una nueva perspectiva, dejando a un lado el contenido feminista que la impregna. Nos centraremos en aquellos aspectos que la autora rescata de la literatura griega (concretamente de la *Oresteia*) para utilizarlos y reconvertirlos en varios de sus escritos. Para ello vamos a analizar de forma particular tres de sus obras: *La jeune née*, *Les Euménides* y *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*.

PALABRAS CLAVE: tragedia, Esquilo, *Oresteia*, Hélène Cixous, decostrucción.

ABSTRACT

Currently, Hélène Cixous is one of the greatest exponents of the feminist current of the XXI century. Her innovative theory has given rise to concepts like *feminine writing* or *phallocentrism*. However, we find numerous references to the Greco-Latin literature in all his writings. In the present study we aim to take a close look to the literary work from a new standpoint, putting aside the feminist content. To carry out this, we will focus on those aspects that the author retrieves from the Greek literature (specifically, from the *Oresteia*), uses and reconverts in the following books: *La jeune née*, *Les Euménides* and *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*.

KEYWORDS: tragedy, Aeschylus, *Oresteia*, Hélène Cixous, deconstruction.

* Este trabajo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Final de Grado “La figura de Clitemnestra a través de los textos”, tutelado por el profesor José Vte. Bañuls Oller y leído el 18 de septiembre de 2015 en la Universitat de València.

1. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE HÉLÈNE CIXOUS

Además de ser uno de los principales referentes de las actuales corrientes feministas, Hélène Cixous demuestra también a lo largo de toda su producción ser una gran conocedora de la filología griega, atreviéndose incluso con la traducción y adaptación teatral de una obra de Esquilo. Lo que nos proponemos hacer en las siguientes páginas es un breve análisis de los elementos mitológicos que la autora toma de la tradición dramática griega, y más concretamente de la *Oresteia*. También trataremos de demostrar con qué finalidad los toma y de qué forma se sirve de ellos. Para llevar a cabo este propósito deberemos detenemos en varias de sus obras, pertenecientes tanto al género dramático como al ensayo.

Sin embargo, sería interesante recordar algunas de las bases sobre las que se asienta la producción de Cixous:

1. Cixous se propone derrocar los sistemas simbólicos, rechazando el uso malintencionado de los mitos patriarcales que durante años se han ido transmitiendo de generación en generación. Es más, pretende darles la vuelta y servirse de ellos para reconstruir un legado femenino. Rodríguez Sala (2006: 150) lo explica del siguiente modo: *Cixous ejecuta una inversión inicial de los valores patriarcales: donde el falocentrismo favorece aquellos términos asociados con la masculinidad, ella favorecerá los ligados a la feminidad*. Por ello, la autora ofrecerá nuevas relecturas de los mitos, basándose en la deconstrucción y el psicoanálisis.
2. Considera que el pensamiento siempre ha funcionado por oposición, se basa en oposiciones duales jerarquizadas en la que uno de los elementos es superior al otro (Rodríguez Sala, 2006: 147). Se mueve, por tanto, en el ámbito de la deconstrucción derridiana. Esta jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre, un esquema que se reproduce tanto en el discurso filosófico como el literario, incluso en el mitológico, como trataremos de demostrar.
3. Mediante este sistema de oposiciones se explica que el concepto Hombre/mujer vaya asociado con Actividad/pasividad. Puesto que según afirma (1995: 15), la mujer está siempre del lado de la pasividad, «o la mujer es pasiva; o no existe [...] la mujer no está pensada, no entra en las oposiciones, no forma pareja con el padre (que forma pareja con el hijo)». Esto mismo es corroborado por Rodríguez Sala (2006: 148) «el sistema, según Cixous, ha estado dominado por el hombre desde sus comienzos y, por tanto, nunca ha ofrecido una representación adecuada de la mujer dentro del mismo [...] la representación de la mujer no es más que el resultado del sistema patriarcal; no hay un lugar para ella en el orden simbólico». Esta idea se encuentra latente en varias de las obras de la autora como, por ejemplo, su novela experimental *Angst*. La autora se esfuerza por mostrar en su producción la opresión de las mujeres dentro del orden simbólico del patriarcado.

Dicho esto, nos proponemos explicar qué elementos toma de la *Orestea* de Esquilo y con qué finalidad los emplea en su obra. Para ello, en primer lugar vamos a detenernos en *La joven nacida*.

2. LA JOVEN NACIDA¹

Publicado en 1975, actualmente sigue siendo uno de los ensayos más celebres de dicha autora. Este escrito se encuentra en la recopilación *La risa de la Medusa* (se observan ya en el título las reminiscencias mitológicas). En *La joven nacida* aborda la problemática sobre la escritura femenina² y a lo largo de estas páginas danzan una serie de heroínas provenientes del legado clásico. No en vano es considerada una obra canónica del feminismo internacional, catalogada por la misma autora como un «discurso general en torno a la diferencia sexual» (Cixous - Calle-Gruber, 1994: 15). En esta obra la autora indaga sobre el vínculo entre el falocentrismo y el logocentrismo con el objetivo de iniciar otro pensamiento que ella misma define como el pensamiento de la diferencia sexual (1995: 16). Para ello se hará eco de motivos como la crítica a la dialéctica, la alteridad, la diferencia sexual, el deseo, el goce y la escritura (Hernández Piñero, 2011: 167).

En este escrito aparecen textos de la tradición literaria y filosófica con los que la autora está en permanente diálogo, como explica Segarra (2004: 29) «las múltiples referencias intertextuales, a veces ocultas o veladas, que incluye la escritora constituyen un cuerpo textual con un peso específico en la composición de sus ‘ficciones’, no obstante; Cixous efectúa en general una proceso de ‘détournement’ de esas referencias culturales, desplazándolas, invirtiéndolas, desviándolas de su camino inicial de un modo irónico». Entre estas obras clásicas que aparecen en dicho ensayo encontramos la *Orestea* esquiliana. Debemos preguntarnos, pues, qué pudo impulsar a la autora a tomar este mito como referencia.

En esta obra se enmarcan las afirmaciones de Cixous que ya hemos comentado anteriormente, en las que anuncia que la madre es completamente prescindible, no hay lugar para ella en las estructuras del parentesco, en el modelo familiar; para ejemplificar de qué manera llegó la mujer a tal situación

¹ Para el comentario de esta obra hemos empleado la traducción de Ana María Moix, publicada en Anthropos en el año 1995, la numeración de las páginas remitirá a esta edición. En cuanto a las traducciones de los textos griegos, a lo largo de todos los apartados vamos a reproducir las de Perea, B., *Esquilo: tragedias*, Madrid, 2006.

² Esta *écriture féminine* surge al intentar eliminar la oposición existente entre los elementos binarios (Rodríguez Salas, 2006: 150).

retomará el mito de Orestes y los asesinatos de Agamenón/Clitemnestra. Por ello, la autora no duda en volver la vista hacia la *Oresteia* de Esquilo, trilogía mediante la cual el dramaturgo defendió la supremacía de lo masculino sobre lo femenino.

Si nos regimos por la decostrucción, según las teorías de Derrida, observamos cómo en el fondo esta trilogía, igual que otros textos literarios, articula su discurso sobre una oposición jerárquica en la que lo femenino va subordinado a lo Masculino, es decir, es categóricamente inferior. Con el juicio de Orestes queda claro que la madre es un ser inferior, el simple receptáculo que contiene al futuro hijo. Apolo, en calidad de abogado defensor se dirige hacia el tribunal para sentenciar (*Euménides*, vv. 658-664):

οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.
τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένω ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός.
τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοι δείξω λόγου.
πατήρ μὲν ἂν γένοιτ' ἄνευ μητρὸς: πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός

No es la que llaman madre la que engendra al hijo sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que sólo conserva el brote –sin que por ello dejen de ser extraños entre sí– con tal de que no se lo malogre una deidad. Voy a darte una prueba de este aserto. Puede haber padre sin que haya madre. Cerca hay un ejemplo: la hija de Zeus Olímpico.

Según apunta Madrid (2001: 236), este proceso de devaluación del componente biológico de la maternidad en favor de los componentes simbólicos de la paternidad está presente en gran parte de la poesía griega. Este sería el ejemplo por antonomasia. No obstante, debemos tener en cuenta que para asentar una sociedad de base patrilineal y patriarcal es necesaria la creación de una ideología que reafirme la importancia de la figura del padre, que a su vez conlleva la degradación de la mujer. Por ello, la teoría sobre la maternidad que expone Apolo en las *Euménides* es de naturaleza tradicional (Bermejo, 1977: 65) y primitiva, presente, además, en el pensamiento filosófico presocrático, donde se reafirma esta tesis de que es el padre quien engendra³.

En la Antigüedad Clásica se observa ya cómo el componente masculino tiende a neutralizar al femenino (Bañuls-Morenilla, 2012: 23), puesto que se

³ Bermejo (1977: 66) habla de una continuidad de doctrinas coincidentes con la de Esquilo, que van de Parménides a Anaxágoras.

partía de la concepción de una dualidad, en cuanto a pensamiento y acción, que difería según el género. Se trataba de recalcar constantemente la supremacía del hombre en el ámbito de la πόλις. Para construir este discurso «político» se servían, entre otros factores, de la escenificación de esta (en términos derridianos) oposición jerárquica presente en los mitos, mediante el drama. Por ello, en diversas tragedias se manifiesta esta subordinación de la figura de la mujer (y, por tanto, de la madre) al orden masculino dominante.

Mediante los mitos se alertaba a los ciudadanos de los peligros que entrañaba para la comunidad la acción de un linaje femenino⁴ o de la necesidad de neutralizar la pulsión sexual femenina, por representar un posible elemento de subversión⁵ que podía afectar tanto al *oikos* como al ordenamiento político (Bañuls-Morenilla, 2012: 46). De este modo la conveniencia de una sociedad patriarcal donde la mujer quedase relegada al ámbito privado se reafirmaba con cada nueva recreación, tanto épica como trágica, a la vez que iba calando en el pensamiento griego y en los ciudadanos.

El hecho de que Cixous retorne a la *Orestea* de Esquilo no es meramente casual. Recordemos que esta trilogía, como señalan algunas estudiosas como Zeitlin (1996), se encuentra de lleno en la tradición misógina que impregna el pensamiento antiguo. Es más, afirma que Esquilo, mediante este drama, asienta la piedra angular de la comunidad en el control de la mujer, requisito social y cultural necesario para el buen funcionamiento de la πόλις. Sin embargo, la postura de Cixous respecto a la *Orestea* va un paso más allá: en su obra el célebre matricidio de Clitemnestra a manos de Orestes supone el fin del orden simbólico materno (Masó, 2010: 8).

Cixous ve en la figura de Clitemnestra y el destino que le aguardó la derrota de la figura de la madre. Recordemos que esta reina argiva se caracteriza en la obra de Esquilo por desmarcarse de todo aquello que se espera de una mujer por su condición como tal, es un personaje activo que no duda en asesinar a sangre fría por llevar a cabo la venganza de su hija y no perder su posición de mujer legítima en el *oikos*. Es todo menos una mujer pasiva, y según hemos citado anteriormente, «la mujer es pasiva o no existe». Por ello, la figura de Clitemnestra no tenía cabida en la sociedad ateniense, ni tampoco en los siglos posteriores. Según se nos ha ido recordando a través de este mito, nada bueno aguardaba a la mujer activa que se entrometía en la esfera reservada al ámbito masculino. No en vano García Gual (1997: 217) afirma respecto a

⁴ Por ello Zeus no duda en devorar a su primera esposa, evitando que alumbrara a una hija que concibiese un vástago capaz de destronarle (*Teogonía*, 886-891).

⁵ Véase, por ejemplo, el *Hipólito* de Eurípides.

este asunto «es una lección trágica que muestra la injusta opresión en que el orden masculino –sancionado por la ideología patriarcal, por la religión y por la polis- reduce a la mujer, obligándola a la sumisión y al silencio, ofreciendo algunos ejemplos de rebeldía memorables de triste final».

Por lo dicho anteriormente no debe sorprendernos que Cixous vuelva a los mitos griegos tradicionales para rescatar un personaje como Clitemnestra, una mujer que reivindicaba el puesto de un hombre, que exigía las atribuciones exclusivas del hombre (Mossé, 1990: 119) ya que es en la mitología donde se han conservado una serie de heroínas que desafían el orden establecido, que reivindican su propio lugar en un mundo predominantemente masculino. Sin embargo, debemos recordar que sus nombres no perduran de manera favorable, sino que son ejemplo de los castigos que aguardan a las mujeres «activas».

Tras la lectura de esta obra observamos que Cixous considera que la *Oresteia* representa el fin del matriarcado: a partir del asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes «los hijos dejan de ser hijos de madres, y se convierten en hijos de padres» (1995: 70). Fácilmente podemos relacionar esta afirmación con aquel pasaje de las *Coéforas* en el que el coro incita al joven a renegar de su madre y reconocer como progenitor únicamente a su padre (vv. 827-830):

σὺ δὲ θαρσῶν, ὅταν ἦκη μέρος ἔργων,
ἐπαύσας πατρὸς αὐδᾶν
θροοῦσα πρὸς σὲ τέκνον πατρὸς αὐδᾶν
καὶ πέραιν' ἀνεπίμομφον ἄταν.

Tú, armándote de valor, cuando llegue el turno de actuar / respondiendo a la que te chille 'hijo' /di gritando 'de mi padre' /y lleva a cabo un crimen irreprochable.

Cixous afirma que «la astucia de los hombres fue hacerse pasar por padres y «repatriar» como suyos los frutos de las mujeres». Y toma como ejemplo la casa de los Atridas para cuestionar qué vínculo es más fuerte, el de la leche, la deuda de la vida que se contrae con la madre o, por el contrario, el del esperma. Ya no se trata de cuestionarse qué vínculo es más seguro (hasta ese momento la filiación maternal no ofrecía dudas, mientras que el padre era reconocido en calidad de tal por el hijo), sino cuál pesa más.

Esta es la encrucijada en la que se encuentra el personaje de Orestes cuando debe decidir entre cometer un matricidio (llevando a cabo la venganza de su padre) o dejar que su padre more en el Hades sin ser vengado. Cixous afirma que se establece una lucha entre la Sangre (el vínculo con la madre) y la Palabra (el pacto matrimonial, que Clitemnestra viola al ejecutar a su marido) y que Apolo mediante su oráculo sitúa por encima el compromiso matrimo-

nial⁶, adquirido mediante la palabra. En este momento se debilita el vínculo con la madre y Clitemnestra queda sentenciada a morir a manos de su hijo. A partir de este momento, lo jurídico acudirá siempre en ayuda del padre. Según Cixous el acto que comete Orestes al acabar con la vida de su madre trata de enderezar y poner orden a los entuertos, y con este gesto «Orestes, neutro, ni masculino, ni femenino, mitad activo, mitad pasivo, ni criminal ni no-culpable, rubrica la suspensión del gran reino de las madres». En el momento en que el matricidio queda justificado frente al uxoricidio por el tribunal del Aerópago se pone de relieve la derrota de la madre y se acaba con el salvaje pero fugaz poder de las mujeres.

Sin embargo, sus hermanas también tienen un papel en toda esta historia en la que se pone en juego el porvenir de la mujer. Recordemos que la introducción de Crisótemis se debe a Sófocles, quien introduce este personaje como contrapunto de Electra, para mostrar dos posturas distintas ante un mismo crimen. Crisótemis se debate entre ambas leyes, la de la sangre y la del esperma. En ella se conservan aún las decadentes fuerzas del matriarcado mientras que Electra abre camino con su afilada lengua hacia el patriarcado. Todo tiempo de cambio, según Cixous (1995:74), conlleva dos caras: una que mira hacia el antiguo régimen y otra que se enfrenta al nuevo poder. Ambas hermanas encarnan estas caras.

Madrid (2001: 252) va un paso más allá, habla de *matrofobia* para describir la relación de Electra con su madre, a la que llega incluso a reprochar el haberla engendrado mujer, mostrando así una postura de rechazo total hacia la posibilidad de ser madre. Esta postura de matrofobia de Electra supone la primera de muchas a causa de «la ausencia de una genealogía femenina en la que reconocerse y alimentar el orgullo de ser mujeres» (Madrid, 2001: 253). La antigüedad dejó bien claro con la *Orestea* la imposibilidad de una genealogía basada en el reconocimiento de la autoridad materna y las consecuencias de anteponer el amor por una hija sobre el esposo y los hijos varones. Es posible que por todas estas connotaciones latentes en dicha trilogía Cixous volviese a ella para ejemplificar ante el lector en qué momento quedó desterrada la figura de la madre del ideario familiar.

⁶ Véase Euménides, vv. 214-218: Ἡρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα. / Κύπρις δ' ἄτιμος τῷδ' ἀπέρριπται λόγῳ, / ὄθεν βροτοῖσι γίγνεται τὰ φίλτατα. / εὐνὴ γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μὸρσιμος / ὄρκου 'στί μείζων τῆ δίκῃ φρουρουμένη. *Les has quitado todo el valor y has reducido a nada las promesas de fidelidad hechas a Hera, la diosa que da cumplimiento a las bodas, y a Zeus. También privas de honor con tus palabras a Cipris, de la que les nace a los mortales todo lo más grato. Sí, el lecho conyugal que asigna el destino al esposo y la esposa tiene más fuerza que un juramento, porque está custodiado por la justicia.*

En esta obra se observa, pues, cómo haciendo un repaso por la historia filosófica y literaria, la autora ofrece su propia versión del alba del falocentrismo (Llinares, 2012: 467). Entre los recursos empleados aparece su propia interpretación de la obra de Esquilo para reconstruir el paso de la organización matriarcal a la organización patriarcal, es decir, de la madre al padre. Y como nos explica Llinares (2012: 467), esto supone «el paso de lo más seguro a lo más fuerte, de la carne, la sangre y la leche, al esperma, del alimento al germen, de la sangre a la palabra».

3. *LES EUMÉNIDES*

Hélène Cixous no solo se sirve de la *Oresteia* en su obra ensayística sino que también retoma el tema de las *Euménides* en su producción dramática. Aunque esta es extensa y de temática muy variada, nos interesan especialmente aquellas obras que siguen la tradición iniciada por los grandes trágicos griegos y, más concretamente, Esquilo.

Podemos dividir sus piezas teatrales en obras de cámara, libretos de ópera y aquellas que escribió por encargo de su amiga Ariane Mnouchkine, directora de la compañía Théâtre du Soleil⁷. En este último grupo se insertan las obras que aquí nos interesa comentar: la traducción libre y adaptación que realiza de *Les Euménides* y *La ville parjure ou le révail des Érinyes*.

En el año 1992, Cixous lleva a cabo su tercera colaboración con dicha compañía teatral, encargándose de traducir la cuarta y última pieza que conforma la tetralogía de *Les Atrides*. En este proyecto se rinde homenaje a dos grandes trágicos atenienses y sus respectivas obras: *Iphigénie à Aulis* de Eurípides⁸, y *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Eumenides* de Esquilo. Este proyecto pretende poner en escena el mito que narra la instauración del primer tribunal de justicia, el Aerópagos, formado por ciudadanos atenienses.

Sin embargo, esta recreación del ciclo de los Atridas no retoma las ideas expuestas anteriormente en *La joven nacida*, según explica Llinares (2011: 512), sino que abre nuevas sendas. Es más, la propia autora define del siguiente modo su obra «es una pieza eminentemente política, en el sentido más

⁷ El Théâtre du Soleil es una compañía teatral conformada por un gran grupo que funciona como una cooperativa internacional encargada de poner en escena la historia actual, nuestra historia. Tratan de representar aquello que sucede *hic et nunc*, de plasmar las tramas, embrollos y crueldades del mundo en el que vivimos (Llinares, 2011:504).

⁸ Recordemos que en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides se pone sobre escena el sacrificio, al final aceptado, de Ifigenia que desencadenará la posterior matanza familiar. Encontramos, pues, en esta obra los antecedentes de los hechos acaecidos en la *Oresteia*.

antiguo de la palabra: cuenta la fundación misma de la ciudad, del derecho moderno por Atenea y la invención del voto, de los candidatos y las elecciones, del ejercicio de la ciudadanía e incluso de la invención del tribunal de justicia» (2003: 6).

Según Masó (2010: 8) los asesinatos familiares narrados en la *Orestea* suponen para Cixous ejemplos paradigmáticos sobre la culpabilidad y la inocencia humanas en un contexto dominado por la fatalidad (ya sea divina, histórica o política). En esta obra se recuerda el cambio de paradigma simbólico que se produjo en la antigua Grecia al juzgar estos asesinatos de los que salió impune Orestes, encargado de poner fin al orden matriarcal y acabar con la figura de las Erinis, responsables de la justicia predemocrática. Recordemos que hasta ese momento la justicia iba de la mano de las Erinis, encargadas de hacer pagar a los culpables las consecuencias de sus actos mediante castigos terribles.

Cixous se propone también, mediante esta adaptación, acercar a nuestro tiempo el teatro en su forma más primitiva, ella misma explica sus intenciones en el prólogo de la obra (1992: 5-13). Desea trasladarnos a aquel tormentoso día en que el curso del alma humana cambió para siempre su rumbo. Aquella mañana todavía recorrían el mundo algunas deidades antiguas, sin embargo, esa misma noche habrían sido ya enterradas en los rincones más recónditos de la tierra para no regresar jamás. Hasta ese día duró el reinado de las Erinis, hasta ese momento todo asesino sabía que ellas le perseguirían de forma incansable, formaban parte del paisaje interior del Crimen. ¿Pero cómo iban a saber ellas que su honesta caza, su persecución del matricida, iba a suponer su fin? El acto de Orestes acaba con una era de antigüedad incalculable, produce una ruptura irreparable en el alma humana, sin hacha, sin espada, con una violencia indescriptible.

Aquel día comenzó el mundo (religiones, profetas, ciencia, ignorancia... incluidos) tal como hoy lo conocemos. Aquel día hubo un temblor en el pensamiento: los que creyeron estar en lo cierto se equivocaban, los que temían haberse equivocado fueron justificados y absueltos. Al final de ese mismo día el antiguo orden había caído, había sido enterrado; los jóvenes dioses tomaron posesión de la nueva era que comenzaba. Todo sucedió tan rápido: el mayor progreso de la Historia, la más importante de las revoluciones espirituales...

Según Llinares (2012: 514) la autora se propone mostrarnos otro mundo, primigenio, que fue anterior a las leyes, a las ciudades y a los Estados. Nos sitúa ante un momento «importantísimo porque se decide entonces y para siempre la figura del universo político en que habitamos».

Cixous continúa indicando (1992: 9) que este suceso habría sido olvidado si tiempo después Esquilo no lo hubiese desterrado y puesto sobre escena «le jour où nous avons renoncé à l'enfance, à la grande vieillesse, à la rancune, à

l'ivresse aux tristes joies ne pas oublier, le voilà, Eschyle l'a exhumé avec un courage cruel de sous les siècles de silence», entonces el Olvido absoluto habría ganado la partida. Este autor reúne en su pieza dos reinados, dos sensibilidades, siendo su poesía el único puente entre ambas. Reescribió la primera batalla, la rivalidad original de hombre contra mujer.

Por tanto, la autora regresa a los tiempos en los que el teatro todavía se consideraba una institución perteneciente al gobierno y aborda la trilogía de Esquilo en la que el dramaturgo dejaba claro que con la derrota de las Erinis quedaban atrás las costumbres semibárbaras de sangre por sangre para acatar una nueva justicia democrática. Estas divinidades ctónicas representaban el instinto primario de venganza que daba lugar a cadenas de crimen-castigo-venganza que no podían superarse, entre las que se encuentra la casa de los Atridas. Ellas mismas anuncian cuál es la misión que les ha sido encomendada (*Euménides*, vv. 312-321):

εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι:
 τὸν μὲν καθαράς χεῖρας προνέμοντ'
 οὔτις ἐφέρπει μῆνις ἀφ' ἡμῶν,
 ἄσινῆς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ:
 ὅστις δ' ἄλιτῶν ὥσπερ ὄδ' ἀνήρ
 χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει,
 μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανοῦσιν
 παραγιγνόμεναι πράκτορες αἵματος
 αὐτῷ τελέως ἐφάνημεν.

Creemos que con rectitud administramos la justicia. Contra el que nos presenta las manos limpias, nunca nuestra cólera se precipita, y pasa sin daño toda su vida. Pero, cuando alguno, como este varón, tras haber cometido un delito, oculta sus manos manchadas de sangre, como firmes testigos de los que a sus manos murieron, aparecemos ante su vista y nos ponemos a su lado para hacerle pagar hasta el fin la sangre vertida.

Cixous saca a escena a estas antiguas deidades que nos recuerdan crímenes acaecidos hace milenios, ellas encarnan para nosotros los terrores que nos hacen estremecer: el duelo, la melancolía, el odio, la sed de venganza (Llinares, 2011: 53).

Sin embargo, para Cixous este tribunal que supondría un avance positivo para la humanidad se asienta en una mentira (Prenowitz, 2006:94), no es posible que el sufrimiento de la víctima pueda ser medido por esta institución que, posteriormente, impone un castigo medido y calculado. Esto supone una falsa justicia que tanto el tribunal como el Estado, su cómplice, imparten entre los ciudadanos. Esta nueva perspectiva en el tratamiento del mito sigue teniendo un claro contenido social, puesto que se nos presenta un proceso en el que la Justicia no ampara a las víctimas, sino que se pone del lado del opresor. Esta

sentencia judicial resulta muy útil para la sociedad, puesto que finge imponer unos límites razonables para asegurar un pacífico devenir para la comunidad. En palabras de Prenowitz «este golpe maestro tan ambiguo constituye precisamente el inicio de Occidente de la tradición político-cultural que se define a partir de este inicio como ‘progreso’ originario».

Habiendo puesto fin a la era de las Erinis, Atenea impone un sistema en el que parece posible el cálculo, la evaluación, la negociación por la pérdida de la víctima, por el derramamiento de sangre. Exige la doma de nuestros instintos más primitivos atados a nuestro inconsciente en aras de la falsa apariencia de bienestar colectivo: «elle est une infamie légale au service d’une cause supérieure, la paix. La paix justifie la Justice. Jamais aucune victime ne cessera de souffrir et de verser des larmes, mais du moins sa douleur aura été déclarée, déposée et remise dans un dossier» (1992: 8)

Las Erinis son unos seres extraños para nuestro pensamiento, experiencia y percepción, sin embargo, no lo son para nuestro inconsciente. Representan para nosotros esos terrores, esas regiones infernales que no vemos, pero percibiéndolas nos hacen estremecer (Cixous, 1992:). Son indescriptibles, ni la misma Atenea es capaz de reconocerlas en la tragedia de Esquilo (Euménides, vv. 408-412):

τίνας ποτ’ ἐστέ; πᾶσι δ’ ἐς κοινὸν λέγω:
βρέτας τε τοῦμὸν τῷδ’ ἐφημένῳ ξένῳ,
ὕμᾱς θ’ ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,
οὔτ’ ἐν θεαῖσι πρὸς θεῶν ὀρωμένας
οὔτ’ οὖν βροτείοις ἐμπερεῖς μορφώμασιν.

¿Quiénes sois? Os hablo a todos por igual: a este extranjero abrazado a mi imagen y a vosotras. No os parecéis a ninguna raza de los seres que andan dispersos por el mundo. Ni os ven los dioses entre las diosas ni sois parecidas a humanas figuras.

Sin embargo, según cree Cixous, nosotros de forma inexplicable las comprendemos puesto que nos representan a nosotros mismos, aunque no queramos reconocerlo, son el fruto de nuestros actos: «nous les comprenons, oui, inexplicablement nous ne les vomissons pas, et même en secret, en secret à nous-même, sans doute nous les aimons. [...] Elles sont les aspects, les figures de nous-mêmes que nous ne pouvons reconnaître [...] leur terrible puissance vient de ce qu’elles sont nous-mêmes» (1992: 11). Por ello, el destierro de las Erinis supone enterrar nuestro lado más bárbaro⁹.

⁹ Entendiendo este término en su sentido más primitivo de «no civilizado, no supeditado al orden político».

Con este nuevo sistema el derecho ha torcido su camino y la verdad ha quedado relegada a un segundo plano, «lo que desde ahora importa es lo conveniente, lo que frena y estabiliza; la nueva justicia es la que gestiona las injusticias, la que prioriza la paz por encima de cualquier infamia» (Llinares, 2011: 515). El golpe maestro consiste en hacernos tragar nuestra furia para que reine la paz. La diosa Atenea introduce en la πόλις la amnesia y la amnistía dejando atrás, en el olvido, un matricidio sin condena, enterrando la voz de esta madre, su historia

Ahora, gracias a Cixous, el teatro se convierte en un tribunal¹⁰ y nosotros, el público, debemos ejercer de jurado y dictar sentencia. Debemos decidir por quién tomamos partido, si por el padre o la madre. Nosotros, que sufrimos porque comprendemos que estamos hechos de la misma carne que los Atridas, que no soportamos contemplar la imagen de la madre asesinada ni somos capaces de vernos a nosotros mismos asesinando a nuestra propia madre. En ese momento se produce el silencio entre los espectadores, entre los que se encuentran por un lado, los descendientes de Orestes, por otro, los hijos de Clitemnestra: madre e hijo se miran, preguntándose qué pensará el otro. Es por ello que, según Cixous, necesitamos olvidarlo puesto que no podemos, ni queremos, creer que quienes han asesinado van a gozar de una vida próspera y feliz, de una muerte apacible. En lo más profundo deseamos que estas viejas justicieras, las Erinis, regresen, pero no porque reclamemos sangre o castigo sino para que el criminal sea llamado criminal y la víctima sea llamada víctima (Cixous, 1992: 13).

En definitiva, la autora trata de advertir al espectador. La justicia no es un fin, tampoco un derecho, la justicia se encuentra en quien narra la injusticia de forma adecuada, ¡no está hecha para ser justos! Está hecha para detener, para interrumpir los dolores que son interminables, para reprimir a las víctimas escandalosas que no paran de llorar, para regular los gritos y cortar el curso de las quejas. En definitiva, la Justicia es la buena gestión de la Injusticia (Cixous, 1992: 10). Esta idea será retomada y tratada nuevamente en un ambiente mucho más actual en su siguiente obra dramática, como veremos a continuación.

¹⁰ “On débat âprement de crime et de châtement. Naturellement, nous, comme devant tout procès, nous nous mêlons de l’affaire. Nous voilà juges, nous voilà accusés, défenseurs, plaignants. Nous tous nous sommes nés pour nos défendre, pour être accusés et pour accuser. La vocation d’avocat est inscrite dans la voix des mortels.” (Cixous, 1992:7).

4. *LA VILLE PARJURE OU LE REVAIL DES ÉRINYES*¹¹

Tras el proyecto de *Les Atrides*, en 1994 surge la cuarta colaboración de Cixous con esta compañía teatral, una obra que retoma el tema de las Erinis y la justicia. Surge así *La ville parjure ou le révail des Érinyes*. La autora retoma a su manera el motivo de la «sangre contaminada» (Prenowitz, 2006: 94) partiendo de una tragedia real sucedida en los años ochenta: el escándalo ocasionado por las transfusiones de sangre contaminada por el virus del sida a hemofílicos. Pretende, pues, denunciar la justicia y su corrupta administración aquí y ahora (Llinares, 2011: 505), basándose en un caso en el que no hubo ningún tipo de represalia contra los políticos y médicos artífices de tal abominación. Creemos que esta obra es especialmente interesante para el filólogo clásico tanto por retomar algunos tópicos de la mitología clásica como por poner en escena a Esquilo¹².

Esquilo encarna en esta obra el papel del *porteur*, muy recurrente en la producción dramática de Cixous. Se trata de un personaje que se mantiene entre los vivos y muertos, presente en el paso de un estado al otro, gracias a su puesto de guardián del cementerio. Según nos explica Llinares (2011: 508) «estos personajes son mensajeros, enviados que no están identificados con un grupo o ‘partido’ determinados, sino con el genio del teatro y el genio de la humanidad. Ellos encarnan el espíritu, la memoria». Este personaje encarna la fuerza especial de la palabra, del logos en el teatro, una palabra que como explica Llinares (2012: 461) «es actual y a la vez eterna o intemporal, válida en todo momento», su presencia indica, pues, «la persistencia de unos mismos problemas a lo largo de cinco mil años».

Junto a Esquilo interviene un coro formado por despojos/los olvidados de la sociedad¹³, y en el foco de la tragedia encontramos a una Madre, es decir, un personaje femenino (como tantos otros en la antigüedad clásica). Observa-

¹¹ Para el estudio de esta obra vamos a emplear la edición publicada por el Théâtre du Soleil en el año 1995 en Tours.

¹² Aristófanes en *Las ranas* saca a escena al famoso dramaturgo. En esta comedia, el dios Dioniso desciende al Hades para llevar de vuelta al mundo de los vivos a Eurípides. Allí se encuentra a ambos dramaturgos, Eurípides y Esquilo, enfrentándose para obtener el título de «mejor poeta trágico» y poder sentarse en la mesa de Hades. Dioniso ejerce de juez y proclama vencedor a Esquilo, que es llevado de vuelta a Atenas.

¹³ Los mismo componentes del coro se definen como (p. 38) “Nou sommes des génies ex-crétés par la Société. / Nous sommes les mégots [...] Moi j’ai connu tous les enfers: / l’entraille du métró, le squat pour les damnés, la cabane de carton. / j’ai été un fantôme dans les portes cochères, / j’ai eu de breves nuits au sein des pissotières / j’ai frôlé le fourneau crématoire...”.

mos, pues, cómo la autora retorna de nuevo a las fuentes clásicas para inspirarse y articular esta nueva producción.

Esta obra comienza en un cementerio, con el discurso de una madre narrando su situación actual y las desgracias que le han acaecido, escena inicial que evoca claramente el prólogo de la antigua tragedia griega donde se pone al espectador en situación. Encontramos sobre el escenario a una dolido mujer que ha perdido a sus hijos hemofílicos a causa de las negligencias de otro. Más adelante conocemos más información de este personaje por boca del letrado Brackman (p. 22):

On dit partout, mais nous n'y croyons pas,
que, rendue folle par le triste décès de ses deux enfants,
cette dame aurait soudain passé les bornes de la loi,
de la raison et de la justice.

Esta mujer acusa de infanticidio al cliente del letrado Brackman (p. 22):

Un homme, valeureux citoyen, médecin,
capitaine d'entreprise, directeur, député un jour prochain
ministre valeureux
valeureux et en tout subitement malheureux.

No contenta con el encarcelamiento del hombre al que acusa de haber arrebatado la vida de su hijo, pide, según apuntan los rumores, su muerte. Quiere destruirle.

Cixous saca a escena a una madre que vuelve a ser víctima de la justicia democrática. No resulta difícil ver en estos personajes algunos rasgos de la Clitemnestra esquilea, otra mujer que no siendo capaz de superar la muerte de su hija decide ejecutar su propia justicia y que, una vez muerta, debe recurrir a las Erinis para intentar ser vengada como corresponde en el ámbito del derramamiento de sangre por sangre, puesto que los culpables han salido indemnes de su empresa homicida. Vemos pues, cómo se van repitiendo una serie de estructuras fundamentales (Llinares, 2011: 509) «que exponen las raíces, las causas que originan los comportamientos humanos, las catástrofes, las guerras, las destrucciones de la humanidad».

Del mismo modo que Clitemnestra despierta a las Erinis en las *Euménides*, aquí son despertadas por la Noche, dos milenios después de su rendición, para ser interrogadas acerca del panorama actual. Hasta ese momento, tras la institución del tribunal del Aerópago habían permanecido en un largo letargo, ajenas a todo lo que sucedía en el exterior, sin embargo, no se sorprenden en absoluto ante las barbaries acaecidas. Las Erinis que protagonizan esta obra

son las típicas de época clásica, antiguos seres destituidos de sus funciones relacionadas con la justicia y la venganza, que fueron expulsadas de la nueva sociedad democrática. Son despertadas 5.000 años después para vengar una nueva injusticia democrática (Masó, 2010: 9) y actúan como pesadillas en pos de los culpables de esta nueva desgracia. Persiguen a los responsables políticos de la contaminación y la muerte de hemofílicos, que fueron protegidos por el poder democrático y salieron indemnes, sin recibir pena alguna. Como apunta Masó, ejercen de remordimiento de conciencia que despierta tras tantos siglos enterrado y, una vez más, se proponen velar por la causa de la madre.

Más adelante, en la escena VIII, observamos cómo Cixous se sirve de un recurso muy esquivo para hacer avanzar la acción. Se trata del recurso del sueño premonitorio, presente en algunos dramas griegos como las *Coéforas*, donde Clitemnestra sueña que da el pecho a una serpiente envuelta en pañales, que termina hiriéndola al mamar. Mediante este sueño se simbolizaba la futura transgresión que iba a producirse en el γένοϋ familiar (Bañuls-Morenilla, 2008: 191). En *La ville parjure* la Reina advierte al Rey del siguiente modo (p. 75):

Un rêve est venu me donner une mauvaise nouvelle.
 J'étais perdue dans l'immense Parlement
 tout parcouru du peuple qui élisait, ou bien avait élu, qui
 c'est en me penchant par hasard sur un porte-jour-naux
 plein de journaux du jour que, soudain,
 je vois un titre gros et noir sur la première page:
 'Au cimetière d'enfants Queen dies'.

La Reina explica al Rey el significado de esta visión onírica (p. 76): «C'est un avertissement. Quelque chose de nous est mourant». Cree que el asunto de los niños muertos hará peligrar la estabilidad del Reino, podría suponer su fin. El Rey, curiosamente, la acusa de haberse convertido en la sacerdotisa de Apolo que conocía el futuro gracias a sus visiones (p. 85): «Et toi, avec le temps, tu es devenue tout entière Cassandre». De este modo pone de relieve que la figura de la Reina está profetizando males para el Reino, e igual que le sucedía a Casandra, sus predicciones no son creídas por el Rey.

En la escena XII, una vez se han reunido el Coro, las Erinis, Esquilo, los Adversarios, los Letrados y la Madre, se da comienzo al preludio del juicio, «*c'est l'heure de la Justice nouvelle*» (p.117). Es en este momento en que conocemos cuál es el acto de justicia que la madre reclama para sí y para sus hijos (p. 119):

Tout ce que je demande c'est: un mot.
 Ce mot-là je le veux absolument.
 Un seul mot, mais le mot tout-puissant,

celui qui a le pouvoir d'interrompre l'assassinat. [...] 'Pardon.'

Tel est le mot que je veux entendre
venu de ces lèvres-ci et de ces lèvres-là.

Esta petición provocará distintas reacciones en sus interlocutores. En primer lugar intervienen las Erinis, horrorizadas ante esta idea (p.120):

Un mot??! Et tu le demandes à cet assassin?
Mais quelle est la forcé d'un mot
comparée à l'expiation sanglante?
Non, aucun mot jamais
ne remplacera un sacrifice de boeufs ou de porcs.

Estas antiguas divinidades defienden el sistema de expiación que siempre han seguido¹⁴: sangre por sangre ya que solo el castigo ejerce alguna enseñanza sobre el criminal. Su propósito no es otro que perseguir a los acusados con todo tipo de tormentos para luego degollarlos. Este es el motivo por el que han vuelto de las profundidades de la tierra, para ayudar a la madre a ejecutar una sangrienta venganza.

Por su parte, los letrados no se muestran menos indignados ante tal propuesta (p. 121):

Car, disant ce mot, nous avons avoué
un acte criminel¹⁵.
La femme demande le mot qui condamne!
C'est une ruse diabolique.
Nous croyons tendre la main, la hache tombe.
Déchantez madame, nous n'entrerons pas dans votre piège de femme.

En este pasaje podemos resaltar varios aspectos que nos trasladan directamente a la sociedad griega y sus creencias. En primer, lugar encontramos la idea

¹⁴ *Coéforas*, vv. 400-404: ἀλλὰ νόμος μὴν φονίας σταγόνας / χυμένας εἰς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν / παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην / ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη. *Ley es que las gotas de sangre vertida en el suelo otra sangre exijan, porque la muerte invoca a las Erinis, agregando una ruina a otra ruina que arranca de la muerte anterior.*

¹⁵ Para entender mejor este pasaje debemos tener en cuenta el concepto de «perdón» de la autora, siguiendo los pasos de Derrida, considera que solo puede ser objeto de perdón aquello que resulta imperdonable. Al pedir perdón, los acusados estarían dando cuenta de su culpabilidad, puesto que serían conscientes de haber cometido un acto imperdonable. Para más información consultar «Pardonner: l'imperdonable et l'imprescriptible».

de la mujer como pensadora de ardidés, creadora de trampas. De esto mismo se acusaba al personaje de Clitemnestra¹⁶, entre otros, en la antigüedad. En ningún momento se trataba de alabar la inteligencia de la mujer (puesto que estas palabras siempre eran dirigidas de forma tan despectiva hacia mujeres) sino que se ponía de relieve la maldad que subyacía en la mente femenina.

Por otro lado, el letrado nombra un hacha que de manera metafórica cae sobre ellos, un hacha que nos transporta a una escena¹⁷ en la que una reina pide este mismo instrumento para defenderse del ataque de su hijo. Este objeto, según explica Dukelsky (2011: 105), remite de forma simbólica al sacrificio, al derramamiento de sangre. Además, si acudimos a las artes plásticas se observará, según un estudio realizado por la misma Dukelsky, cómo el hacha en la cerámica griega aparece usualmente enarbolada por seres marginales. Con estos datos podemos perfilar mejor la imagen de la Madre que quiere ofrecer el letrado Brackman al espectador: una mujer que, en su posición de inferioridad ante el sistema político y judicial, no dudará en tramar funestas acciones. Ejerciendo su papel de abogado del diablo, se propone presentar a la víctima como verdugo.

En esta escena se plantea el problema principal de la obra. Cixous propone, a través de las palabras de la Madre, una tercera posible vía judicial que se aleja de la justicia institucional y democrática. La Madre habla del perdón como solución a todo este enredo. Ante tal propuesta, las representantes de la justicia predemocrática (las Erinis) y los representantes del sistema democrático actual (los letrados) muestran su desconfianza y descontento. De este modo la autora cuestiona ambos «sistemas jurídicos», que se preocupan, principalmente, por el castigo de la falta (Masó 2010: 10). Al mismo tiempo aboga por una justicia que no se acabe en el tribunal, que la palabra justa no se reduzca a la retórica de los letrados, incluso que el culpable pueda pedir perdón y no por ello ser procesado de forma inmediata. Este planteamiento se nutre del concepto del perdón derridiano¹⁸, que nunca llegará a formalizarse en esta tragedia.

¹⁶ Odisea XI, vv. 421-423: οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς, / Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις / ἄμφ' ἐμοί. *Escuchando la misera voz de la hija de Príamo, de Casandra, a esta mató Clitemnestra de pensamiento engañoso, junto a mí.* Con el epíteto δολόμητις se pone de relieve la capacidad de la reina para urdir planes y engaños.

¹⁷ *Coéforas*, vv. 888-890: δόλοισ ὀλοῦμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν. / δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος· / εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα. *Mediante engaños morimos igual que nosotros matamos. ¡Si alguien me diera al punto un hacha homicida! ¡Veamos si vencemos o nos vencen!*

¹⁸ Ver nota 15.

El desenlace, viene precedido, cómo no, por la llegada de un mensajero. Este recurso era de uso muy reiterado en la antigüedad porque a través de sus palabras se daba a conocer el desenlace provocado por las acciones del héroe fuera de escena. En este caso, la negativa de la Madre a firmar un acuerdo económico como indemnización por la muerte de sus hijos provoca aquello que la figura de la Reina había anunciado. El Rey pierde su querida Ciudad en las elecciones y esta pasa a manos del capitán Forzza. Su primera acción como presidente consiste en mandar un mensaje al cementerio, dirigido a la Madre (p.197): «Madame, revenez. Vous seres dédommagée. Laissez tomber la racaille. / L'affaire ne les regard pas. Qu'ils évacuent le cimetière. Sinon...». Ante este mandato los personajes reaccionan y tachan de tirano al nuevo presidente, la Ciudad se ha convertido en una tiranía y ellos no están dispuestos a abandonar su causa.

El nuevo presidente no duda en desinfectar el cementerio imponiendo «*la volonté violente du puissant Forzza*» (p. 208) cual dios airado que envía un maremoto, un incendio o incluso un diluvio. De este modo arrasa el cementerio no dejando alma con vida y ante este mar de cadáveres se presentan los espíritus de los niños fallecidos (p. 212):

Dépechons-nous, Benjamin
lançons le filet brillant
dans le flot violent
et remontons dans nos mailles brillantes
tous nos amis que la Déluge a engouffrés.

Este pasaje nos traslada mediante un sistema de referencias internas a las *Coéforas* (vv. 505-508):

παῖδες γὰρ ἀνδρῖ κληδόνες σωτήριοι
θανόντι: φελλοὶ δ' ὡς ἄγουσι δίκτυον,
τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σφύζοντες λίνου.
Pues los hijos salvan el buen nombre del padre muerto del mismo modo que los corchos sostienen la red y salvan la malla de lino de las profundidades.

De nuevo la autora hace un guiño a la obra de Esquilo y su concepto de venganza: los hijos debían llevar a cabo la venganza del padre, para que el buen nombre de este perdurase con el tiempo. El dramaturgo exponía mediante esta metáfora, relacionada con la pesca, el deber de los hijos para con el padre. Sin embargo, Cixous nos presenta una escena en la que los niños literalmente pescan el cadáver de su madre, evitando que se hunda en un mar de destrucción.

Finalmente, la Noche solicita que se levanten los cadáveres, necesita un epílogo para esta tragedia. Por ello aparece el espíritu de la Madre, que ya se ha reencontrado con las almas de sus hijos, dirigiendo un último consejo al espectador y a la humanidad entera (p. 219):

Je vais mettre mes mots, mes pensées, mes fureurs
 en terre, sous vos pieds.
 Mais il faut que de toutes ces terres grosses de mes secrets
 pousse l'arbre du cri. Sinon
 plus jamais d'être humain aux yeux pleins de lumière
 ne mûrira dans ce pays.
 Notre pièce est finie. Mais que la vôtre commence.
 A votre tour obstinez-vous à vouloir que le juste
 advienne justement.
 En souvenir
 je vous laisse mon histoire au goût de larmes et de lait.

De este modo, la Madre consigue que su propia injusticia se convierta en un asunto de carácter universal, atemporal, «lo que parecía pequeño se torna grande e incumbe a cualquier ser humano, a todo habitante de nuestro planeta» (Llinares, 2011: 504).

La magistralidad de esta obra reside, como explica Masó (2010: 11), en la capacidad de tejer un hilo histórico entre la sangre materna derramada en la *Oresteia* y la sangre contaminada por el virus del sida que provocará la muerte de centenares de niños franceses. Es decir, Cixous relaciona en su obra el conflicto que se plantea en la antigua tragedia griega con las negligencias presentes en el sistema democrático contemporáneo, puesto que las víctimas acaban siendo las mismas: madres, niños... (p.127):

Autrefois, chez nous, tout était simple.
 Le coupable était coupable.
 Ici, chez vous, c'est la terrible complexité.
 Le coupable n'est pas le coupable [...]
 Tu parles exactement comme l'horrible Oreste me parlait
 lorsque, les doigts poisseux de sang maternel,
 il me disait: 'Ce n'est pas moi, c'est Apollon
 qui a tué ma mère.

Con este drama trata de ponerse de relieve ante el espectador el carácter reiterativo de la tragedia humana. Cixous se sirve también de la literatura para denunciar, reivindicar, para dar voz a las protestas políticas. El teatro

es un modo de convertir en paradigma la palabra política que según Masó (2010: 13) es la base de la democracia actual vigente en Europa, una palabra que denuncia un crimen ante el espectador. Pero, a la vez, critica la experiencia de la comunidad democrática y por ello ofrece la posibilidad de una nueva comunidad basada en la experiencia del perdón como superación de la venganza por la sangre derramada. La autora quiere subrayar en esta obra la necesidad de la superación de la venganza, de una reconciliación que abra futuro, para ello es necesario la memoria de las víctimas y no optar por el mero olvido y dejar pasar el tiempo sin hacer nada (Llinares, 2012: 477).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha querido demostrar que Cixous es una gran conocedora de la filología griega y, más concretamente, de la obra de Esquilo. Conoce a la perfección los mecanismos que articulaban el drama antiguo y no duda en servirse de ellos para dinamizar su obra.

Según nuestro punto de vista, no debe sorprendernos que la autora vuelva a este mito en diversas ocasiones a lo largo de su obra. Como hemos observado en los anteriores apartados, temáticamente esta trilogía se articula sobre diversos pares jerárquicos.

En primer lugar, como se insinúa en *La joven nacida*, Esquilo relata el fin de una línea matrilineal, que a partir de este momento irá subordinada a la sociedad patriarcal. Este cambio del paradigma femenino por el masculino se da en varios ámbitos, tanto en el divino como en el humano. Si releemos el prólogo de las *Euménides* (vv. 1-6):

πρῶτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν
τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν: ἐκ δὲ τῆς Θέμιιν,
ἢ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἔζετο
μαντεῖον, ὡς λόγος τις: ἐν δὲ τῷ τρίτῳ
λάχει, θελοῦσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός,
Τιτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,
Φοῖβη· δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιν
Φοῖβῳ.

En esta plegaria honro primero, entre todos los dioses a Tierra, la primera adivina. Tras ella a Temis que, según se cuenta, fue la segunda en ocupar la sede profética de su madre. Tercera en turno (conforme Temis, nadie la obligó) la estuvo ocupando otra Titánide, hija de Tierra, Febe, que la entregó a Febo como regalo, cuando nació.

Observamos ya desde el comienzo de la obra cómo se produce una sustitución del orden femenino, encargado de velar por el oráculo de Delfos durante tres generaciones, por uno masculino, encarnado en la figura del joven Apolo, profeta de su padre Zeus.

En el ámbito humano, como apunta Jufresa en su estudio (1997: 67) nos encontramos ante la destrucción del linaje de Clitemnestra, a menudo nombrada como hija de Leda, de carácter matrilineal. Representa, pues, el derecho materno, y la transmisión del poder a través de las hijas. Por tanto, con la muerte de este personaje, junto con la absolución de Orestes, se pone fin a este antiguo sistema genealógico en el que la mujer era la transmisora del regio poder. No es casual que sea la diosa Atenea quien con su sentencia ponga fin al viejo orden matriarcal. Recordemos, como esta deidad es extraída de la cabeza de su padre Zeus, completamente armada y entonando el *alalá*, grito de guerra impropio de la mujer (Bañuls-Morenilla, 2011: 26). Ella misma nos recuerda en las *Euménides* (vv. 736-740):

μήτηρ γὰρ οὐτίς ἐστὶν ἢ μ' ἐγείνατο,
τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν,
ἅπαντι θυμῷ, κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός.
οὕτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον
ἄνδρα κτανούσης δωμάτων ἐπίσκοπον.

No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, al señor de la casa.

Finalmente, con la instauración del tribunal del Areópago, como apuntan Bañuls-Morenilla (2011: 99), se produce una sucesión, no violenta, en la que se pasa de una instancia ctónica femenina a una instancia mortal masculina. Es decir, las Erinis, procuradores de justicia hasta ese momento, ceden sus obligaciones/atribuciones a la polis y su tribunal. De estos dos sistemas habla Cixous en el prólogo de *Les Euménides*, mostrando cómo el viejo orden garante de justicia queda subordinado a uno nuevo. Las viejas divinidades ancestrales son rendidas por nuevos y jóvenes dioses (Apolo y Atenea) y condenadas al olvido. Esta obra será la antesala de su siguiente producción, *La ville perjure*, en la que mostrará las consecuencias derivadas de la subordinación y desaparición del orden jurídico encarnado por las antiguas Erinis, basándose en la contemporaneidad que a la autora le ha tocado vivir.

Es notable, pues, este esquema que se repite de pares opuestos: Masculino/femenino, Joven/viejo. Cixous mediante la decostrucción percibe estas jerar-

quías y las emplea como trasfondo para sus críticas sociales, denunciando así la subordinación de la mujer y tratando de desmontar el sistema jurídico de la década de los ochenta.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bañuls J. Vte. & Morenilla, C. (2008). «Una aproximación a la Electra de Sófocles desde el prólogo y la párodos», *Faventia* 30, 1-2, pp. 187-208.
- «Formas trágicas del logos oblicuo», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: La mirada de las mujeres*, Bari, 2011, 21-102.
- Bermejo, X.C. (1977). «Consideraciones acerca del estudio del parentesco en la Grecia Antigua: nota a Esquilo, *Euménides* vs. 658 a 668», *Memorias historia antigua* N°1, pp. 65-68.
- Calvo, J. L. (2011). *Odisea*, Madrid.
- Cixous, H., «Le coup», in *Les Euménides* traduction d'Hélène Cixous, Tours, 1992, 5-13.
- (1995). *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*, Tours.
- (1995). *La risa de la Medusa*, Barcelona.
- (2012). *La ciudad perjura o el despertar de las Eirínias (Traducción y prólogo de Joana Masó)*, Pontevedra.
- Cixous, H & Calle-Gruber, M. (1994). *Hélène Cixous: Photos de Racines*, París.
- Derrida, J. (2011). *Pardoner : L'impardonnable et l'imprescriptible*, París.
- Dukelsky, C., «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega», en *La polis sexuada: normas disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, 2011, pp. 85-113.
- García, C., «Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra y Antígona)», en F. Diez de Velasco, M. Martínez & A. Tejeran (eds.), *Realidad y Mito*, Madrid, 1997, 203-217.
- Hernández, A. (2011). «Hélène Cixous: La escritura como deseo de alteridad», *Lectora* 17, pp. 167-180,
- Jufresa, M. «Clitemnestra y la Justicia», en Rosa M.^a Rodríguez Magda (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, 1997, pp. 63-76.
- Llinares, J. B. «El logos femenino en la dramaturgia coetánea: el teatro de Hélène Cixous», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: La mirada de las mujeres*, Bari, 2011, pp. 493-521.

- «El logos femenino en la dramaturgia coetánea: una lectura de *La ville parjure* ou *Le reveil des Erinyes* de Hélène Cixous», en Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El logos femenino en el teatro*, Bari, 2012, pp. 457-480.
- Madrid, M., «La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada», en *Fil d'Ariadna : El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Universitat de València, / coord. por Carmen Morenilla Talens, Francesco De Martino, 2001, pp. 235-253.
- Masó, J., «¿De qué somos contemporáneos? Comunidad democrática y comunidad de perdón», en *La ciudad perjura o el despertar de las Eirínias*, Pontevedra, 2012, 7-13 .
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid.
- Perea, B. (2006). *Esquilo: tragedias*, Madrid.
- Pòrtulas, J., «La devaluació de la maternitat a les Eumènides d'Èsquil» en *Fil d'Ariadna : El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Universitat de València, / coord. por Carmen Morenilla Talens, Francesco De Martino, 2001, pp.361-366.
- Prenowitz, E. (2003). *Selected plays of Hélène Cixous*, Londres.
- «¿Cómo cambiar el curso de la historia? El teatro de Hélène Cixous», en *Ver con Hélène Cixous* / coord. por Marta Segarra Montaner, Barcelona, 2006, pp. 83-98.
- Rodríguez Salas, G. (2006). «Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous» *Feminismo/s* 7, pp. 145-161.
- Segarra, M., «Hélène Cixous, la «fiesta del significante»», *Lengua por venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona*, Marta Segarra (ed.), 2004, Barcelona, pp. 23-32.
- Sommerstein, A. H. (2008). *Aeschylus II*, Cambridge.
- Thiel, H. van (1991). *Homeri Odyssea*, Hildesheim-Zürich-New York.
- Zeitlin, Fr.I. (1996). *Playing the Othe. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.

