



JOAN B. LLINARES
Universitat de València

LA MIRADA FEMENINA EN LA DRAMATURGIA COETÁNEA: EL TEATRO DE HÉLÈNE CIXOUS*

Abstract: This chapter restores the prominence of Hélène Cixous as a significant author for the representation of the female point of view in contemporary theatre: her theoretical works specify the concept of *Feminine Writing* and question the meaning of *vision* and the act of seeing and knowing. Cixous' dramatic production is susceptible of a threefold division based on its circumstances of writing and performance, and makes her political stance and anthropological lesson explicit. Cixous' translation of *Eumenides* allowed for an innovative interpretation of the tragedy and of Aeschylus which provides new hints on the relevance of Greek theatre.

Keywords: Feminine Writing, feminist literary criticism, philosophic anthropology, contemporary theatre, Greek tragedy, Aeschylus.

1.- Un campo de estudios por explorar aquí y ahora

La escritora judía de lengua francesa *Hélène Cixous*, nacida en Orán, Argelia, en 1937, es autora de más de setenta libros ya publicados en estos momentos. Su obra merece ser considerada en lugar de honor en un Congreso que tiene como objetivo el estudio de *la mirada de las mujeres en el teatro* y el análisis de las relaciones entre *el teatro y la sociedad* desde la Antigüedad clásica a nuestros días. En efecto, Hélène Cixous, poeta de escritura manifiestamente *femenina*, debe ser reconocida por su propia *producción dramática*, que ya comprende al menos unas quince obras representadas, en las que continúa explícitamente, como veremos, la senda abierta por los trágicos

* El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2009-12687-C02-01, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España.

griegos, por Esquilo es especial, y también por Shakespeare y otros dramaturgos-poetas. También merece ser reivindicada por sus incisivos ensayos de *crítica literaria*, en particular sobre la *escritura femenina*, es decir, por su *teoría literaria feminista*. Componen su producción en esta materia textos relativamente breves y condensados pero asombrosamente lúcidos y decisivos, como el célebre “*La risa de la Medusa*”, que desde los años setenta del siglo XX tanta relevancia han tenido en la crítica como uno de los principales modelos del denominado “*french feminism*”, sobre todo en el influyente ámbito anglosajón.

Con estos textos ha sido pionera en realizar una necesaria tarea académica en las universidades europeas, ya que, como conviene recordar, en 1974 creó en la Universidad de París 8-Vincennes el primer *Centre d'Études Féminines*, de muy oportuna labor en lo que entre nosotros son los denominados “trabajos de investigación” de “tercer ciclo”, cultivando así un campo contra el que sigue habiendo demasiadas reticencias y resistencias. Y si acaso hubiera que aportar más pruebas para justificar su presencia en este foro, bastaría señalar esa ya muy considerable biblioteca que componen sus numerosos libros de “*ficción*” –unos cuarenta en estos momentos–, *obra poética* singular que difumina los géneros y cultiva a la vez la autobiografía, las memorias, los diarios y el ensayismo filosófico desde sus vivencias de “*femme sauvage*”, en una fusión personalísima de prosa de ideas, de ensueños y de disciplinado e incesante cultivo de la imaginación.

La autora logra así una síntesis de relatos de diversa extensión, todo ello en un extraño estilo inconfundible, en una retórica muy atenta al cuerpo de las palabras y al juego de los significantes, hija en cierto modo de Montaigne y Proust, Joyce y Beckett, Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann, repleta de la intertextualidad más refinada y de sutiles resonancias de otras lenguas –no en balde Hélène Cixous ha sido catedrática de literatura inglesa y de literatura comparada, y su lengua materna es el alemán. A veces su obra cuenta también con la presencia de fotografías, dibujos y cuadros, a los que remite y con los que dialoga, enseñándonos a mirar, a descubrir los estigmas y las huellas que configuran nuestros cuerpos, a contemplar las imágenes que somos y que nos afectan. La lista de sus artículos y entrevistas, prólogos y comentarios, e incluso de sus vídeos y de sus intervenciones en los grandes debates políticos e intelectuales desde 1968, es también impresionante, y para los filósofos importa subrayar su larga amistad y sus múltiples colaboraciones con Michel Foucault y Gilles Deleuze y, sobre todo, con Jacques Derrida, así como los

esclarecedores estudios que mutuamente se dedicaron y los diversos seminarios y congresos en que ambos participaron.

Entre nosotros, quizá por las dificultades que entraña su lectura y su casi imposible traducción, aún no es reconocida en toda su vitalidad y originalidad, si bien algunas profesoras de nuestras universidades (Barcelona, Alicante, Zaragoza...) ya hace años que trabajan con ella con admirable dedicación. Es precisamente en sus aportaciones (ensayos, traducciones, vídeos, antologías...) donde nos hemos basado para adentrarnos en este bosque, muy extenso fascinante. Que conste, así pues, desde el inicio, nuestra gratitud por su labor y sus valiosas publicaciones.

2.- Las mujeres y la escritura femenina

“La mirada de las mujeres en el teatro”, he aquí la propuesta de trabajo que nos convoca. Tenemos de entrada, así pues, *tres* temas que clarificar, a saber, qué es esa *mirada*, por qué *las mujeres* son objeto específico de estudio, y en qué medida *el teatro* –suponiendo que sepamos ya qué es *el teatro que los antiguos griegos nos legaron*– nos aporta elementos para perfilar la mirada femenina, las diferentes miradas de las mujeres.

Seguramente está en juego aquí una indicación metafórica, una sinécdoque que destaca una parte en lugar de referirse al todo, es decir, la mirada alude a los ojos, a una determinada *visión* o perspectiva, la que lanza sobre la realidad el *rostro* de una mujer, esto es, la cabeza y el *cuero* entero de una mujer, desde la situación en la que está emplazada esa persona, mejor dicho, en la que se hallan unas determinadas mujeres en cuanto representantes de ese complejo colectivo formado por todas las mujeres o, si se prefiere, por el género *femenino*. Ello plantea de inmediato la cuestión en torno a la posible *diferencia* entre esa mirada y la del hombre o los hombres desde sus respectivos cuerpos y situaciones o circunstancias, la mirada *masculina*, ya que, por heredadas diferencias biológicas y por intrincadas significaciones culturales que nos marcan desde antes de la infancia, los cuerpos de unos y otras suelen ocupar posiciones dispares y por ello perciben, vivencian y nombran la realidad de maneras distintas, quizá complementarias, a menudo antagónicas y enfrentadas, jerarquizadas y hasta excluyentes, baste pensar en las diferencias salariales y profesionales actualmente existentes o en la diversa implica-

ción en los trabajos domésticos, en la atención hospitalaria, en los cuidados a la infancia y la tercera edad, etc.

Hélène Cixous, ciertamente, ha meditado sobre estas cuestiones y ha dejado sus reflexiones y propuestas por escrito. Comenzaremos, así pues, recordando algunos rasgos de su posición teórica antes de presentar su propio trabajo de creación dramática, dibujando así una discutible diferencia impertinente entre su labor de ensayo y su escritura poética. Importa añadir que ella se dirige ante todo a las mujeres, y así lo hizo ya en 1975 en un contexto tenso y combativo, urgida por romper ataduras y por inventar innovaciones imprevistas, por dar a luz lo que aún no se había visto, lo que aún no se había podido ver sobre la mujer y sobre la escritura de las mujeres en el pasado de Occidente. Nos referimos de nuevo a su citado ensayo "*Le Rire de la Méduse (La risa de la Medusa)*", que no por casualidad remite a la mitología griega, a la mitología matriz del teatro de los trágicos atenienses y de importantes teorizaciones contemporáneas como el psicoanálisis, y que debe complementarse con lo que ella ha denominado "*otras ironías*", otros textos similares que presentan su humor desmitologizante y sus lecturas alternativas.

Ante todo, la mujer no sólo es destino, resto solidificado por milenios de historia, cuerpo definido y acotado, también es anticipación, futuro, movimiento, proyecto, escritura por crear. Por otra parte, no se trata de la mujer general, de la mujer tipo, de la idea universal llamada "mujer" en el cielo de lo inteligible, sino de múltiples constituciones singulares, las mujeres, sujetos de inagotable imaginario. Ellas resisten a la muerte, combaten los enclaustramientos a que las han sometido, llenándolas de desprecio y de vergüenza por su propio cuerpo y su irrefrenable sentir. Hora es ya de que advengan a la escritura, elaboren sus textos, expresen sus incógnitas biografías, inscriban sus visiones y sus sueños. Cixous invita a las mujeres a que tomen la palabra y cuenten sus historias, silenciadas casi siempre: "es preciso que la mujer escriba la mujer."¹

Surge entonces su proyecto de "escrituras femeninas" frente al de la "escritura masculina", que no repite la consabida adscripción biológica a un género, como si se tratara de averiguar el ADN de un(o/a)s deportistas, ya que para ella la inmensa mayoría de "escribidoras" no se distingue en nada

¹ H. Cixous, *Deseo de escritura*, ed. y prólogo de Marta Segarra, trad. de Luis Tigero, Barcelona, Reverso, 2004, p. 20.

de la escritura masculina porque o bien oculta a la mujer o bien reproduce representaciones clásicas de ésta (sensible, intuitiva, soñadora, etc., es decir, pasiva). En efecto, hablando de la literatura francesa del XX, confiesa que en ésta “sólo he visto inscribir feminidad a Colette, Marguerite Duras... y Jean Genet.”² Estos ‘conceptos’ suponen un reto también para los hombres, que *han de abrir los ojos para verse* y decir entonces dónde se encuentran respecto a su masculinidad y su feminidad, pues lo que la mayoría de ellos ha enunciado

responde a la oposición actividad/pasividad, a la relación de fuerza en la que se fantasma una virilidad obligatoria, invasora, colonizadora, al ser pues la mujer fantasmada como “continente negro” que penetrar y “pacificar” (se sabe lo que pacificar quiere decir como operación escotomizante del otro y desconocimiento de sí). Al conquistar se ha dado prisa en alejarse de sus bordes, en *perderse de vista y de cuerpo*.³

Como debería ser ya evidente, no se trata aquí de una cuestión esencialista de sexo biológico masculino o femenino, no hablamos de una diferencia corporal desde un punto de vista anatómico, genético o cromosómico, o endocrino y glandular, sino de unas *estructuras psíquicas*, de unos sujetos dominados por *economías libidinales* distintas (masculina y femenina). Partiendo del discurso freudiano sobre la “sexualidad femenina” Cixous muestra el destino que, por contraste, ese discurso reserva a los “hombres”, sujetos sexuados que han pasado por el complejo de Edipo y por el miedo a la castración y que se encuentran en el interior de una economía libidinal que, en el plano afectivo, se manifiesta mediante una especie de avaricia agresiva y la incapacidad de darse sin estar seguros del provecho de la inversión, pues temen perder esa imagen sexual de sí mismos que creen poseer. Pero es posible otra estructura afectiva, otra economía libidinal, la femenina: una niña, puesto que ya ha sido ‘castrada’ y no tiene ya nada que perder, pues lo ha perdido todo, sería libre, estaría disponible para la vida, mientras que el niño, según el discurso freudiano de la diferencia sexual reinterpretado por Cixous, “no ha tenido la suerte de perder(se)”.⁴

² *Op. cit.*, p. 23, nota 3.

³ *Op. cit.*, p. 20, nota 1, subrayados nuestros.

⁴ Me sirvo en este resumen de formulaciones de E. Prenowitz en su artículo sobre el teatro de H. Cixous publicado en el volumen colectivo *Ver con Hélène Cixous*.

En conclusión, para ella “hay escrituras *marcadas*”, esto es, la escritura ha sido hasta el presente gestionada por una economía libidinal y cultural, y por lo tanto política, típicamente masculina. Al estar saturada de todos los signos de la *oposición* sexual (y no de la *diferencia*), la escritura ha sido un lugar de rechazo a la mujer donde ésta no ha tenido *su* palabra. Ello es grave, sobre todo si se parte del fuerte concepto de *escritura* que reivindica esta escritora, a saber, “la escritura *es la posibilidad misma del cambio*, el espacio desde donde puede elevarse un pensamiento subversivo, el movimiento anunciador de una transformación de las estructuras sociales y culturales.”⁵ Estas grandes expectativas no nacen abortadas de antemano, pues, por suerte, en la historia ha habido excepciones, “poetas” capaces de introducir heterogeneidad en esta tradición falocéntrica,

hombres capaces de amar el amor: de amar pues a los otros y de quererlos, de pensar la mujer que resistiría al aplastamiento y se constituiría en un soberbio sujeto, igual, “imposible” pues, insostenible en el marco social real: a esa mujer el poeta sólo ha podido desearla quebrando los códigos que la niegan. Su aparición conlleva necesariamente si no un revolución... por lo menos explosiones desgarradoras.⁶

Así hizo a su parecer Kleist, un poeta, “porque la poesía sólo existe tomando fuerza en el inconsciente”, territorio sin límites.

En la palabra y en la escritura femeninas el cuerpo se hace oír, nunca cesa de resonar el *canto*, la primera música, la de la primera voz de amor, la “madre”. No obstante, este proyecto de futuro, esta práctica femenina de la escritura “con tinta blanca” es imposible de *definir*, de *teorizar*, es decir, de codificar, de encerrar en un sistema, pues corre por los bordes sin someterse a ninguna autoridad.⁷ Este es el campo de acción de Cixous, su lucha personal, que, en opinión de Mireille Calle-Gruber, “se ubica en la escritura poética, la lengua, la ficción.”⁸

Como bien se ha observado, no es el menor rasgo de genio de este ensayo el que ya en 1975 haya previsto la conjunción de los estudios de género

⁵ *Deseo de escritura*, p. 23.

⁶ *Op. cit.*, p. 24.

⁷ *Op. cit.*, p. 30.

⁸ *Op. cit.*, p. 68.

con los estudios postcoloniales al establecer una equivalencia entre “la mujer” y “África” (recuérdese que la primera edición de *Orientalism* de Edward Said es de 1978). Su afirmación “nosotras somos negras y somos bellas” transpone el “soy negra *pero* bella” del *Cantar de los cantares*, eliminando así la vigencia del principio de contradicción y reivindicando el cumplimiento de una ley universal diferente de la de las divisiones y exclusiones, la del *Apartheid*. He aquí una de las dimensiones proféticas de este texto político, de este incitante *manifiesto*.⁹

3.- Las visiones invistas de las mujeres

Pasemos al segundo punto: ¿qué es la *mirada*? ¿qué es la *visión*? ¿acaso es una acción de especial relevancia? ¿por qué? Joana Masó, que también se ha ocupado de la representación de lo visible en Derrida y Lispector, estudia en su ensayo sobre esta cuestión en la obra de Cixous las posibilidades infinitas que ésta ofrece en varios de sus escritos en torno a ese sentido tan privilegiado por la tradición occidental, y sobre todo por la filosofía desde la fundacional teoría de las ideas de Platón. Destaca en este sentido “*Savoir*”, texto de 1998 que se publicó junto a otro de J. Derrida en el libro *Voiles (Velos)*.¹⁰

Resumimos sus propuestas: las cosas no son, en principio, tan tajantes y sencillas como se supondría, ya que la ceguera o la invidencia también ha sido valorada como condición de la profecía y de la mejor poesía, piénsese en Tiresias o en Homero. Cixous recuerda su propia miopía en la infancia, las posibilidades de la vista como tacto y las imposibilidades de brindar un cálido conocimiento del mundo mediante la visión presuntamente objetiva, distante y objetivante. Su trabajo textual sobre los significantes consigue que estallen las distinciones binarias entre luz y oscuridad, conocimiento e ignorancia, verdad y mentira, pues ambos polos cohabitan en nosotros. En toda visión hay puntos ciegos y confusiones, hay velos y doctas ignorancias e incertidumbres, por ello su escrito apunta hacia nuevas visiones e interrogaciones que muestren la inestable frontera entre visible e invisible.

⁹ Cf. al respecto el excelente prólogo de Frédéric Regard a la reedición de *Le Rire de la Méduse* en 2010.

¹⁰ Cf. el ensayo de J. Masó en el ya citado volumen colectivo *Ver con Hélène Cixous*.

En efecto, ella se pregunta muchas cosas: ¿*qué* vemos cuando vemos? ¿*acaso ver* es el goce supremo?, o se plantea si *yo* son mis ojos, o cuál es el equivalente de lo *inaudito*, ¿lo *in-visto*? ¿*acaso* eso es simplemente lo *no visto*? ¿no nos aporta direcciones y sugerencias hacia las que orientarnos? En su biografía, la miopía era su verdad. También nos dice que su padre había intentado la foto de eclipses, o que ella percibía los velos con los oídos... Y, de ese modo, en su escritura reivindica su “*sa-voir*”, su “*sa(v)er*”, como lo ha traducido al castellano Mara Negrón, una sabia visión femenina y en femenino. Además, la mirada de la Medusa, a pesar de Freud, no es castradora, ella es bella y se ríe... Podemos a veces cerrar los ojos para ver, para que los ojos se tornen manos y aprendan a tocar... En los textos de Cixous hay un ejercicio activo de formas de visión libres de posición, sin fijaciones ni discriminaciones, que aceptan la invidencia, la corporeidad que aportan los otros sentidos, y no se interesan solamente por la utilidad o la completud, por la perfección acabada, sino que prefieren encaminarse hacia las llamadas, las anticipaciones y las admiraciones, los gestos de confianza...

Estas sugerencias sutiles y veraces seguramente deberían incidir en la manera en que nos planteamos metodológicamente investigar sobre la *mirada* de las mujeres, pues nos indican que quizá debamos cambiar nuestra forma de leer los textos y de conceptualizar las *visiones* que nos brindan.

4.- Los tres ámbitos del teatro de H. Cixous

Vayamos ahora al tercer núcleo temático, el teatro, el teatro contemporáneo en especial. Como ha explicado Marta Segarra en el “Prólogo” a la antología de textos titulada *Deseo de escritura*, Cixous comenzó a escribir para el teatro cuando ya había publicado ensayos y textos de ficción durante casi diez años, y lo hizo a raíz de su encuentro con determinadas profesionales con las que colaboró estrechamente, primero con Simone Benmussa y luego con Ariane Mnouchkine y el *Théâtre du Soleil*.¹¹ La praxis de esta peculiar com-

¹¹ Como ha escrito recientemente la misma Cixous, su relación con A. Mnouchkine tiene una larga historia: “En 1972, je “militais” au GIP avec mon ami Foucault. (...) Je proposai des alliances à plus d’une. En 1972, par exemple, j’allai voir Ariane Mnouchkine, por l’inviter à adjoindre les forces du théâtre à l’actions contre l’état des prisons françaises.” “Un effet d’épine rose”, en H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, París, Galilée, 2010, pp. 24-26.

pañía teatral reforzó una de las claves de la escritura dramática de nuestra autora, a saber, su relación con la realidad histórica internacional y, en especial, con lo político, con problemas políticos coetáneos, de 'rabiosa actualidad', como se suele decir, desde las masacres que los jemereros rojos efectuaron en Camboya hasta un asunto que conmocionó a la sociedad francesa en los años noventa: el escándalo de la sangre contaminada con el virus del sida, que se siguió utilizando para transfusiones en determinados hospitales aun después de saber sus responsables que no se habían realizado los controles necesarios.¹²

Es cierto que la producción para las tablas no fue lo primero que salió de la pluma de Hélène Cixous, puesto que antes había logrado ya reconocimiento crítico y premios importantes como *autora* de varios libros de ficción,¹³ como *teórica* del feminismo¹⁴ y como doctora y *profesora* universitaria de literatura comparada e *intelectual comprometida* en debates cívicos y políticos desde finales de los años sesenta.¹⁵ No obstante, y a pesar de que no hubiera iniciado su andadura literaria como dramaturga, hoy día, unos treinta y cinco años después de su consagración como autora teatral —el estreno de *Portrait de Dora* fue en 1976—, “es imposible concebir la obra de Cixous sin el teatro.”¹⁶ Ahora bien, resumir las quince o dieciséis obras que ha escrito para las tablas está aquí fuera de lugar y sería un despropósito, no sólo por su elevado número y su a menudo respetable extensión —alguna de ellas tiene más de 400 páginas—, y por ser genuinas obras teatrales, irreductibles a mero texto narrativo, sino también por su escritura *poética*, su condición de pala-

¹² En la exposición de esa extensa parcela de su creación seguiremos indicaciones de su antiguo alumno y traductor al inglés Eric Prenowitz en su artículo “¿Cómo cambiar el curso de la historia? El teatro de Hélène Cixous”, recogido en el ya citado libro, editado por Marta Segarra, *Ver con Hélène Cixous*, seguramente la mejor introducción en castellano a esa peculiar forma de ver, a esa singular escritura femenina.

¹³ Uno de los primeros, *Dedans*, recibió el premio Médicis en 1969.

¹⁴ Los ensayos “*Le Rire de la Méduse*” y “*Sorties*” se publicaron en 1975, en la revista *L'Arc* y en el volumen *La Jeune Née* (con Catherine Clément), respectivamente.

¹⁵ En 1968 fundó la revista *Poétique* con Gérard Genette y Tzvetan Todorov, su tesis doctoral *L'Exil de James Joyce ou l'Art du remplacement* se publicó en 1969, su libro de ensayos *Prénoms de personne* es de 1974, y desde los acontecimientos de Mayo del 68 estuvo implicada en la creación de la Universidad de Vincennes (París-VIII), en el Movimiento de liberación de las mujeres (MLF), en el Grupo de intervención en las prisiones (GIP), etc.

¹⁶ *Ver con Hélène Cixous*, p. 85.

bra viva y de canto, colmada de ritmos y de belleza, resistente a ser traducida sin una recreación a fondo, así como por su densa trama y directa implicación en la política y la historia de nuestros días, en sus problemas filosófico-antropológicos y sociales más candentes, desde la denominada cuestión femenina hasta el ecologismo, el colonialismo y el postcolonialismo, los riesgos de las democracias mass-mediáticas y la necesidad de ofrecer resistencias a la uniformidad, la corrupción generalizada y la manipulación de los cuerpos y las conciencias. Procederemos, así pues, a una presentación panorámica.

4.a.- El teatro de cámara

En la dramaturgia de Cixous se pueden distinguir *tres tipos de obras*, si se toma como criterio las diferentes demandas para las que las escribió. En *primer lugar* están las obras “de cámara”, relativamente cortas, en espacios reducidos, con limitado número de personajes y cierto respeto a la unidad de lugar y de tiempo de la acción. A este tipo pertenecen las primeras que escribió: *La pupille* (1971), *Portrait de Dora* (1976), que es una adaptación teatral de un libro de ficción previamente publicado, *Portrait du soleil* (1973), y *La toma de la escuela de Madhubai* (1984). Esta dedicación al teatro “de cámara” ha tenido prosecución intermitente en obras como *On ne part pas, on ne revient pas* (1991), *Voile noire voile blanche* (1994), *Rouen, la trentième nuit de mai '31* (2001). Se comprueba, por tanto, que *el trabajo teatral de Cixous no se puede periodizar de manera estricta*, no es susceptible de descripción secuencial, de desarrollo dialéctico, de progreso lineal, sino que requiere análisis estructurales para descubrir la persistencia simultánea de los temas y problemas, el retorno de las cuestiones y conflictos, en él no se baja la guardia nunca, no hay victoria final ni se vislumbra ningún fin de la historia en el horizonte. Las obras de cámara no desaparecen con la escritura de obras corales o sinfónicas posteriores, como luego veremos, sino que mantienen su vigencia, su personalismo y su propio espacio de combate.

Repárese en que suelen ser personajes femeninos de contrastada existencia histórica quienes aquí viven un drama personal, como esa célebre paciente del doctor Freud, llamada Dora, que decidió poner fin a su análisis y que con su gesto apunta hacia la clausura y la necesidad de aperturas del discurso psicoanalítico, sobre todo en lo que se refiere a la diferencia sexual; como

Sakundeva, retrato dramático de la mujer india llamada Poolan Devi, una especie de bandolero a lo *Tempranillo*, cuya banda robaba a los ricos y entregaba ese botín a los pobres, y que negoció su rendición con las más altas autoridades a condición de que construyeran una escuela para niños y niñas de las castas más bajas en su depauperada zona de procedencia, de la que, posteriormente, llegó a ser representante política elegida democráticamente; o bien como Juana de Arco en su última noche en la celda de Rouen, dialogando con las voces que la habitaban, aquellas que motivaron su rebeldía junto con las de los implacables verdugos que la interrogaban y luego la ajusticiarían.

Estas tres mujeres acorraladas se encuentran frente a hombres poderosos; en principio, parece que para ellas ya está todo perdido sin remisión y desde el comienzo de lo que se nos representa, pero ahí precisamente es donde se entabla el agónico espacio para una nueva vida, una nueva mirada y una nueva voz, ahí brota una nueva escritura: a partir de la pérdida podrá tener lugar la manifestación de una nueva mujer. Bien mirada, la biografía de Hélène Cixous no dice otra cosa, recuérdese su orfandad prematura, su sufrimiento por ese doble holocausto que afectó a tantos judíos cuando era una niña en el norte de África. Los dramas que estas obras teatrales presentan tienen, así pues, una correspondencia con el devenir histórico, son ficción y son realidad, estamos ante un teatro "histórico" que rompe barreras entre el pasado y el presente, lo efímero y lo perenne, la historia y la representación, el arte y la política. Si bien en ellas se teatralizan unos acontecimientos del mundo histórico, también hay que decir que en ellas se politiza por entero el teatro.

Esta literatura, entendida como arte y como teatro en tanto práctica en la ciudad, práctica cívica, está animada desde sus entrañas por una experiencia fundamental en la Francia contemporánea, con cuyos miembros todavía vivos Cixous ha tratado de entablar conversaciones y relaciones de amistad, el "*espíritu de la Resistencia*", que permea a fondo toda su obra dramática, aunque no haya escrito ninguna pieza particular al respecto. Esto explica que el principal apartado de esta parcela de su creación sea el siguiente, ya no íntimo y camerístico sino abierto y multidimensional, que pasamos a exponer.

4.b.- El teatro con Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil

El *segundo* bloque de piezas teatrales escritas por Cixous se caracteriza por haber surgido de la demanda hecha a la escritora por Ariane Mnouchkine, la directora del Théâtre du Soleil, y por haber sido concebidas para este grupo, una cooperativa internacional consagrada al teatro en equipo, a escenificar la historia viva de nuestro tiempo, a dar presencia a lo que sucede aquí y ahora en el mundo para así poder vislumbrar sus tramas, sus emociones, sus problemas y crueldades. Sucede entonces que la atención por lo particular, lo relativo y lo temporal produce un resultado paradójico, un reencuentro con lo universal, lo transcultural y lo atemporal: lo que parecía pequeño se toma grande e incumbe a cualquier ser humano, a todo habitante de nuestro planeta. En la puesta en escena de sus piezas hay una específica labor de raigambre y estructura griegas, pero que expresamente se enraíza en tradiciones teatrales asiáticas (los títeres del Bunraku, los actores del Nô, las máscaras balinesas, etc.) que subrayan el lado de *artificio* del teatro, su ficcionalidad o falsedad, sus sedas y colores de deslumbrante belleza, y la *verdad* que en él se muestra y efectúa en vivo gracias al compromiso de los actores, suscitando así la experiencia ontológico-política de que no todo se acaba en *este* mundo, pues junto a él hay *otro* por descubrir, ya latente y presente ante nosotros.

A este grupo de obras con el 'Teatro del Sol', que comienzan inmediatamente después de que éste hubiera montado "*Los Shakespeare*" (*Ricardo II*, *Enrique IV*...), pertenecen las creaciones siguientes: *La terrible historia, pero inacabada, de Norodom Sihanuk, rey de Camboya* (1985), pieza de excepcional extensión, que representa la historia reciente de ese país, desde la guerra fría y el posterior conflicto armado en el vecino Vietnam, hasta la dictadura sangrienta de los jémeros rojos, mostrando el paso de una impostada situación colonial hasta el infierno de las independencias postcoloniales guiadas por férreas ideologías excluyentes. Importa no olvidar lo que el mismo título subraya, que estamos ante una historia todavía no acabada, ante una terrible tragedia que perdura...

L'Indie ou l'Inde de leurs rêves (1987) aborda la historia de la partición de la India entre 1937 y 1948 durante el proceso de lucha por la independencia del Imperio británico. Surgieron entonces, como bien se sabe, sangrientos enfrentamientos entre las comunidades hindú y musulmana, y, a pesar de la sabiduría y las concesiones del prodigioso Gandhi, la antigua joya

de la corona se escindió en dos nuevos países antagónicos, desgajándose de su seno el Pakistán.

La tercera colaboración de Cixous con el *Théâtre du Soleil* es su traducción de *Las Euménides* de Esquilo (1992), que se engarza en la tetralogía que el grupo consagró a los trágicos atenienses titulada *Les Atrides* (1990-1993: *Iphigénie à Aulis*, de Eurípides y *Agamemnon*, *Les Choephores*, *Les Eumenides* de Esquilo). El tema que en ella se aborda es la constitución del tribunal de justicia, su genealogía a partir de las Erinias y la siempre difícil superación de la venganza por la sangre derramada. Los irrestañables problemas que permanecen en ese arreglo estatal que castiga al criminal calculando sufrimientos y penas inconmensurables cobran aquí relevancia especial y la tradición político-cultural de Occidente presenta sus latentes tumores ante tal radiografía. En coherencia con estas enseñanzas Cixous despierta a esas mismas Erinias para que evalúen la situación candente que acababa de presentarse por entonces en la misma Francia: unos médicos habían vendido sangre contaminada con el virus del sida, propagando así la enfermedad y las muertes.

Esta cuarta colaboración con el *Théâtre du Soleil*, una obra que cuestiona la justicia y su corrupta administración aquí y ahora, se titula *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (1994) y merece algunos comentarios, tanto por sacar a escena al poeta Esquilo como por acentuar la raigambre griega de su teatro coral y eminentemente femenino, con la madre como figura central.

La quinta colaboración de la escritora con el grupo de Ariane Mnouchkine, una "*création collective en harmonie avec Hélène Cixous*", se llama *Et soudain des nuits d'éveil* (1997) y aborda la opresión china en el Tíbet desde sus repercusiones en el extranjero: una delegación tibetana ocupa un teatro en protesta por la venta de aviones franceses a China, mostrando el doble juego de las democracias occidentales y la escisión que divide a los tibetanos que se juegan la vida y a quienes los sostienen exaltando valores del pasado. La representación se inspiró en la ocupación de la iglesia de Saint-Bernard por extranjeros en situación irregular y utilizaba recursos tanto de la *Commedia dell'arte* como de las danzas tibetanas tradicionales. El final de la pieza es por una parte muy pesimista, pues se ve cómo vuelan hacia China esos aviones que el Estado francés acaba de vender, y por otra se vive la alegría de que un elevado número de "sin papeles" haya podido regularizar su situación.

La sexta, *Tambours sur la digue* (1999), se presenta, según reza su subtití-

tulo, “bajo la forma de una pieza antigua para marionetas interpretada por actores”. Como si fuera un relato legendario del Asia milenaria, en ella se cuenta una catástrofe natural, un diluvio u ola gigantesca lanzada por un maremoto descomunal, que destapa las desigualdades de la sociedad y los tremendos retos a los que las autoridades se enfrentan para tratar de remediar el mal que las inunda. En 2001 este texto fue llevado al cine bajo la dirección de Ariane Mnouchkine.

De 2003 es el séptimo trabajo con el Théâtre du Soleil, la obra *Le dernier caravansérail (Odysées)*, que también tuvo forma filmica y que está integrada por una serie de creaciones colectivas en distintas lenguas sobre las respectivas tragedias de los diferentes refugiados que las cuentan. Del año 2006 es la octava colaboración, *Les Ephémères*, de hecho otra creación colectiva a propuesta de Ariane Mnouchkine sobre problemas íntimos de la vida cotidiana en torno al silencio, la memoria y el olvido en el transcurrir de las generaciones, que en 2008 filmó Bernard Zitzermann.

Por último, de este mismo año 2010 data la novena pieza, *Les naufragés du Fol Espoir (Aurores)*, que este otoño se ha representado de estreno en París. Esta comedia épica de cuatro horas de duración se inspira en una novela póstuma de Julio Verne y narra la posibilidad que el naufragio les brinda a unos viajeros de comienzos del siglo XX de fundar en una isla desierta de la Patagonia una democracia ideal, tres mil años después de Esquilo...

A estas colaboraciones habría que añadir incluso una décima, los diálogos e intervenciones en el escenario por parte de Cixous en el film de 1989 *La nuit miraculeuse*, una creación del Théâtre du Soleil encargada por la Asamblea Nacional francesa para conmemorar el bicentenario de la Declaración de los Derechos del Hombre. Para no caer en exageraciones se debe reconocer, repetimos, que los textos de *Le dernier caravansérail (Odysées)* y de *Les Ephémères* no son propiamente de Cixous, sino creaciones colectivas, aunque ella colaborase en su gestación y haya escrito muy hermosos *ensayos* sobre todo para los *programas* de la primera de ellas en torno a los refugiados y la ineludible hospitalidad que les debemos.

Aprovechamos así esta puntualización para indicar que desde 1985 la escritora ha publicado también varios “*Ecrits sur le théâtre*”, muchos de los cuales acompañan las diversas ediciones de los textos representados por el grupo liderado por su amiga Ariane Mnouchkine e incluso los CDs con la música que compuso para esos espectáculos otro miembro fundamental de tal equipo, Jean-Jacques Lemêtre. Tras tantos años de colaboración ininterrum-

vida bien se puede afirmar que las piezas teatrales de Hélène Cixous son uno de los componentes fundamentales del legado del Théâtre du Soleil en la perdurable forma de los libros publicados y los films grabados, disponibles en DVD. Como ya dijimos, la escritora y Ariane Mnouchkine han mantenido una relación personal desde 1972 y no es accidental que comenzaran compartiendo unas mismas afinidades y preocupaciones políticas. Ambas han tenido la suerte de beneficiarse de sus artes respectivas y –como se hace patente en varias entrevistas– hay que atender por igual a este dúo extraordinario si se quiere comprender la obra dramática conjunta de cada una de ellas.

4.c.- Las obras de texto autónomo y el libreto de ópera

La tercera familia de obras dramáticas de Cixous se inició gracias a su colaboración con otro director de escena, Daniel Mesguich. Éste montó *L'histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* en 1994, y aún sigue inédita y sin estrenar *Amelait*. Estos textos no surgen en su versión final de la interactiva participación de la escritora con la persona responsable de la puesta en escena y los diferentes miembros del grupo teatral, quienes durante los ensayos y el montaje transforman el texto inicial y lo adaptan, recortan y amplían, sino que se entregan ya acabados para su futura representación, fruto de la lectura a la que los somete el citado director. La obra que ya se estrenó en 1994 tiene por tema los Eddas, unas leyendas islandesas, muy vinculadas con los cantos alemanes sobre los nibelungos, que reescribió Snorri Sturlusson, un historiador-poeta que interviene en esta pieza. Él investiga sobre las relaciones y matrimonios entre los personajes heroicos de Sigfrid y Kriemhild, Brünhild y Gunther, pero se da cuenta de que se avecina una tragedia y se esfuerza cuanto puede por impedir esa catástrofe. Se plantea así la cuestión del estatuto del *poeta*: acaso éste no es sólo un mero testigo, un observador pasivo, un espejo transparente, puesto que su participación y su testimonio son ya una intervención en la historia que nos cuenta y en la que se implica.

Acabamos esta enumeración en tres apartados, en la que nos ha guiado Eric Prenowitz, añadiendo un dato importante para los estudiosos del teatro griego y de su pervivencia en nuestros días: en julio de 1978 se estrenó en el Festival de Aviñón la ópera *Le nom d'Édipe*, con libreto extraído de *Chant du corps interdit*, texto poético-dramático de Hélène Cixous para tres personajes (*Jocastre*, *Édipe* y *Tirésias*) y coro. Tras este rápido recorrido estamos

autorizados a afirmar, sin duda ninguna, que esta dramaturga coetánea se inscribe de pleno derecho en la mejor huella del teatro clásico griego en nuestra historia, esto es, en el presente de Occidente y de Oriente, en la re-presentación de los problemas de nuestro mundo globalizado.

5.- Las formas elementales del teatro según H. Cixous

La propia escritora sostuvo en 2001 una larga entrevista sobre su producción dramática en colaboración con el Théâtre du Soleil en la que precisaba esa específica parcela de su escritura.¹⁷ En estos momentos —dice— ya pueden celebrar sus bodas de plata de trabajo conjunto Ariane Mnouchkine y Hélène Cixous y por ello es factible analizar ese largo proceso, esa historia teatral compartida durante un cuarto de siglo. En las obras para la citada compañía surgen algunos “personajes recurrentes”, personajes del propio inconsciente de la escritora que aparecen en escena (1).¹⁸

Uno de ellos es el personaje del “*passeur*”, el que lleva a cabo el rito de paso o el viaje/pasaje (*passage*) entre los vivos y los muertos (como también lo hace el poeta de las *Elegías* de Rilke o el chamán en el teatro primordial según la interpretación de Eliade), el tránsito entre las épocas, entre los círculos sociales, entre las diferentes “familias”, como esas “casas reales” enfrentadas en el teatro de Shakespeare. Es, como Orfeo, un personaje mágico, un barquero que permite alcanzar la otra orilla o que gracias al teatro es capaz de cruzar y atravesar todas las fronteras, como hace el poeta Esquilo en *La ciudad perjura*, guardián del cementerio que lo mantiene en comunicación con la ciudad y hace que vivos y muertos también puedan comunicarse entre sí. 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, un precipitado que persiste de obra en obra e incide sobre creaciones posteriores (2).

En estas obras, que en su inequívoca historicidad suelen tener además un

¹⁷ Esa entrevista con Eric Prenowitz se publicó como introducción a *Selected Plays of Hélène Cixous*, Londres, Routledge, 2003, y se puede consultar en la excelente página web del Théâtre du Soleil. Asimismo están disponibles allí varios escritos de la dramaturga sobre sus piezas para este grupo.

¹⁸ Indicamos entre paréntesis la página del archivo PDF protegido en la que se encuentran en francés, desarrolladas, las explicaciones que resumimos en nuestro texto.

carácter épico y mítico (no se olvide que el tiempo del teatro es el presente, que siempre hace referencia a algo extremadamente próximo y contemporáneo, pero válido a su vez para todos los tiempos), se repiten una serie de *estructuras fundamentales*, ya que en ellas se exponen las raíces, las causas que originan los comportamientos humanos, las catástrofes, las guerras, las destrucciones en la humanidad. Esos *elementos fundamentales* de la historia de los humanos, esos *motores universales* son los que el teatro presenta, y constituyen aquello que posibilita que éste pueda viajar de continente a continente. Uno de los más significativos es la “*auto-inmunidad*”, tema analizado por Derrida, esto es, la autodestrucción ciega, aquella que se recoge en esta pregunta: “¿por qué las gentes hacen lo que va a producir su propia ruina?” (2). El poder manifiesta una lógica que queda captada por el teatro de Shakespeare y sintetizada en la famosa fórmula de Luis XV: “Después de mí, el diluvio”. El poder cree que gobierna, cuando de hecho está gobernado por la muerte (3). De ahí que para preparar cada obra sea necesario leer muchas otras, todo aquello en lo que se cruce lo político y lo mitológico, lo teatral y lo etnológico (4).

En este proceso ha tenido singular relevancia el estudio de las obras de Esquilo, la traducción y el montaje de *Los Atridas*, y en especial de *Las Euménides*, como una vuelta a las fuentes. Esta experiencia ha sido decisiva para Cixous tanto teatral, como textual y filosóficamente, y ella lo ha reconocido con gratitud. *Las Euménides* “es una pieza sobre los problemas de la venganza, el derecho, el juicio, la fundación de la democracia”, por ello

... es una pieza eminentemente política, en el sentido más 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 (6).

La incidencia de su conocimiento ha sido fundamental también para la escritura teatral, pues Esquilo era capaz de dar forma a todas estas cosas tan profundas y complejas mediante una economía verbal extraordinaria, el griego de sus versos es similar al japonés, un lenguaje de condensación y reducción extremas, que resulta muy diferente de la suntuosidad prolífica que es habitual en nuestros idiomas, pensemos en la retórica del clasicismo francés o del barroco castellano.

La lección del trágico ateniense ha tenido también otros frutos, pues no

sólo se lo ha convertido en el personaje del poeta que interviene en la siguiente obra teatral, *La ciudad perjura*. Su presencia y la de las Erinias permite que un suceso candente, a cuya representación pueden asistir personas directamente afectadas, pase por el desvío o la transposición de un universo mitológico y por un lenguaje de poesía antigua que consiguen que se exprese el sufrimiento y que éste cobre formas teatrales con la necesaria distancia requerida para su contemplación crítica (7).

Junto a esta inmersión en la aguas griegas fundacionales, tanto Cixous como el Théâtre du Soleil y su directora han vuelto a Asia como matriz misteriosa del teatro, aprovechando varias de las tradiciones orientales, de tratamiento extraordinario de las técnicas representativas actorales, las máscaras, las marionetas, los rituales, la voz y la dicción, el vestuario, los colores, la música... Las huellas son perceptibles por todas partes, no obstante, no se cae aquí en orientalismos y exotismos "realistas", no se desea ser oriental o reproducir fragmentos del Oriente lejano, sino aprovechar los recursos que allí siguen vivos, sea en la India, en Bali o en Corea y Japón, para crear un teatro vivo, internacional, poético, en el que se puedan hacer presentes todos los pasados de la humanidad. En este sentido hay que recordar que en culturas como la India son más de tres mil años de historia los que perduran vivos en su literatura, su arte y sus religiones.

No está de más precisar aquello que Ariane Mnouchkine y Hélène Cixous descubrieron en sus viajes e indagaciones: que las primeras artes teatrales japonesas fueron propagadas por mujeres, en especial por una figura femenina de mítica estela, Okuni (9), una permanente fuente de inspiración para el teatro que ellas crean en colaboración.

Como ya dijimos, la escritora argelino-francesa también ha publicado algunos "*escritos sobre el teatro*" en los que transmite poéticamente su personal manera de entenderlo:

el teatro es el espacio en el que el ser humano se experimenta como un átomo del cosmos, como un minuto del Tiempo, como una cuestión en el multimilenario diálogo de los hombres con los Dioses, como uno de los miles de millones de "porqués" que se han lanzado desde que existe el misterio de la cuestión parlante en dirección al Misterio sin forma, a la Causa sin cuerpo.¹⁹

¹⁹ *L'Indiade ou L'inde de leurs revès et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, p. 248.

Por eso en el teatro ha de haber cielo, una escena celeste en la que se mire la escena terrestre, ha de haber estrellas, nubes y sol, conciencia de la altura, de la lejanía, de la luz y de la noche, en una palabra: de lo inaprehensible. Así el ser humano se hace cargo de su grandeza y su pequeñez, de la inmensidad de sus posibilidades e imposibilidades, de los grandes bienes que desea y del secreto del Enigma que él es, humano e inhumano a la vez (he aquí la inquietante pregunta antropológica: ¿cómo es posible que haya seres humanos que sean inhumanos? ¿por qué hacen cosas que son “humanas, demasiado humanas”?). Todos, desde el nacimiento a la muerte, somos viajeros en busca de la sabiduría, caminamos empujados por ese Enigma que somos, cruzándonos con las figuras que lo encarnan: las estrellas, los animales, los otros humanos, figuras como el Paraíso, la Osa, el Idiota... en un cuento que no cesamos de contarnos, el de la Bella y la Bestia, por ejemplo. En suma, para Cixous no hay teatro sin estrellas en el cielo, sin Hombres, sin Osa y sin Ángel.

El teatro, como la visita a la tumba de un santo, es una experiencia que nos hace entender lo que no nos atrevemos a decirnos: como si pusiéramos nuestras manos en nuestra propia muerte y comenzáramos a distinguir entre lo esencial y lo insignificante, para saber encontrar desde entonces la dirección en que hay vida. Todo actor de teatro sabe que para vivir esta experiencia de tumba hay que despojarse de uno mismo, apoyarse sobre la tierra de la propia muerte para poder así escuchar la voz del corazón...

En cuanto poeta, en cuanto exploradora de su yo (*Moi*) o de su sí mismo, Cixous se había preguntado por cómo abrir su universo a los destinos de los pueblos, por cómo hablar de mucho más —y de lo que es totalmente diferente y otro— que su sí mismo, un yo culto y cultivado, poseedor de un lenguaje típico de intelectuales, de un grupúsculo minoritario perteneciente a espacios raros y desérticos en que parece que sólo se puedan escribir poemas y ficciones... hasta que llegó al Teatro, a la escena, a la tierra, al país de los otros y de las lenguas extranjeras.

Se trata, en efecto, de *un cierto* Teatro, un teatro que cuente historias como sólo él sabe hacerlo, sin quitarles el halo de leyendas y a la vez mirándonos directamente a los ojos. En este sentido, el Teatro es un “género” único, el único que nos permite vivir el mal que tenemos de ser humanos. Lo que sucede en el teatro es la Pasión, pero no en abstracto, sino la pasión según Edipo, según Hamlet, según tú, según yo... según el ser humano enigmático, torturado, criminal e inocente que somos todos.

Más que nunca necesitamos hoy ese Teatro, nuestro propio teatro, aquel

en el que nuestro corazón es la escena en la que se representan y se ponen en juego nuestro destino y nuestro misterio, ya que en nuestra vida casi no tenemos esas experiencias en que quizá se levante el telón y se nos abran los ojos para lo palpitante. Pues vamos muy poco al teatro, como pocas veces vamos a nuestro corazón, ya que vivimos en el exterior de nosotros mismos, en un mundo en el que las paredes han sido substituidas por las pantallas electrónicas de la televisión y por las de papel de los artículos de la prensa, y nos hemos quedado sin tierra y sin carne. Pero al otro lado del telón se halla la escena desnuda, aquella que nos hace sentir que somos los autores de una aventura inmensa, aunque para ello el teatro nos ha de desnudar, nos ha de desvelar el rostro escondido tras el rostro que mostramos, nos ha de hacer escuchar la voz desnuda del diálogo de corazones que proclaman la verdad, sin las fórmulas hipócritas de nuestra cortesía cotidiana. En el teatro de nuevo somos personajes de epopeya, no de mediocridades timoratas. El mundo es un teatro. El Teatro conserva el secreto de la Historia que Homero cantó.

6.- Meditación entre interrogantes sobre la tragedia-madre

Acabaremos esta presentación con un apunte en balbuceo sobre la manera en que Hélène Cixous nos ofrece su mirada sobre la familia de los Atridas, esto es, sobre el teatro de Eurípides y de Esquilo, y sobre el aprendizaje que supuso para ella traducir y ver representar *Las Euménides* como conclusión abierta de ese ciclo fundacional: por ello sus poéticas reflexiones sobre la *Orestíada* no repiten lo que en 1975 había escrito en *Sorties* (en el apartado titulado “la lengua de Electra”, por ejemplo), sino que avanzan un paso más, es decir, retroceden hacia los fondos.

En la citada familia de héroes y heroínas griegos, tras tanta sangre derramada, todos sufren, y nosotros, *el coro*, el “héroe sin nombre”, sufrimos también. Por cierto, ese extraño personaje ya no se encuentra ni en Shakespeare, ni en Racine... Ese personaje está compuesto por un grupo de mujeres jóvenes, de hombres viejos, de médiums. ¿Para qué sirve el coro, ese raro colectivo del teatro griego? Para vivir el dolor de la impotencia, el dolor sin consuelo de quienes ven sufrir y nada pueden hacer, como las madres que ven morir a sus hijos y no los pueden salvar... Pero nosotros mismos, en tanto espectadores, descubrimos que somos de la misma carne que los miembros del coro, y de la misma que los miembros de la familia de los Atridas... El

coro es así el portador de la memoria de lo que nos sucedió y nos pasa, es el héroe del presentimiento, sabedor de la mortalidad que nos define, aunque ahora mismo estemos vivos y nos creamos inmortales. Pero lo bien cierto es que las masacres se suceden y el coro se llena de cólera por ese triunfo del mal, por el desgarró que rompe las familias y nos obliga a decidimos por lo que no podemos escoger, ponernos de parte de nuestro padre o de nuestra madre, cuando en tanto hijos estamos siempre *entre* ellos, en el baile de las identificaciones, escindidos...

No obstante, cuando las desgracias nos golpean, entonces estamos de nuevo solos, somos perseguidos, en nosotros se despierta entonces el recuerdo de los más lejanos exilios... y el coro está ahí para expresar la angustia inmemorial que surge con cada amenaza precisa que nos afecta por pertenecer a un país, una tribu, una familia, una raza, por ser determinado cuerpo concreto y sexuado, sufriente y mortal. El coro se estremece por los terrores que vienen de vidas anteriores, de tragedias antiguas, que siguen golpeando a los humanos, hoy mismo o mañana, y a nosotros mismos... Los seísmos de nuestro cuerpo-alma se expresan en el coro, pues los humanos somos átomos de un mismo cuerpo, estamos todos en el mismo círculo, atados a la misma ronda danzante de la humanidad, y ese coro, en cada representación, nos dice: tú también, a ti también, tú también eres uno de nosotros.

¿Pero dónde se hallan, así pues, las Coéforas, las Erinias, esas raras divinidades? Ellas aluden a sucesos de hace milenios, y encarnan terrores que nos siguen estremeciendo y devorando: el duelo, la melancolía, el odio, la sed de venganza... Cada ser humano tiene sus ritos diferentes, su cultura, su época, su historia, sus manías distintivas, pero las quemazones y el hielo mágico de la carne, los vértigos y las lágrimas, esos éxtasis terribles todos los humanos los conocemos como si fuéramos un solo cuerpo. De ahí que oigamos el grito de la muerte, lo fatídicamente irremediable de la sangre vertida, en especial en lugares, tiempos y dioses en que no hay resurrección. La llamada del muerto resuena en todo hijo vivo. Las Coéforas, por tanto, alimentan a los muertos, como las esclavas a Electra en su odio y su sed de venganza, y Esquilo con su sabiduría inequívoca nos lleva a las zonas más escondidas de nuestros gozos, a los placeres paradójicos del duelo, a la voluptuosidad en el lamento, que, como un alimento, se comparte, en singular demostración de íntimo parentesco.

Ahora bien, desde que se comete un crimen, como hace *Orestes*, de sentirse defendido por los derechos de la víctima se pasa a saberse acusado por

la maldad del asesinato. Matar nos mata, he aquí el primer modelo de Raskólnikov en nuestra literatura. Uno no puede olvidar en su alma la huella imborrable del cuerpo estrangulado de la madre.

En ese contexto de terrible soledad Esquilo hace que aparezcan las *Erinias* y que podamos tener así un vislumbre de un mundo otro, primigenio, anterior a las leyes, las ciudades y los Estados: ello es algo importantísimo, porque se decide entonces y para siempre la figura del universo político en que habitamos.

Mostrar todo eso es posible gracias al *teatro*, pues éste es también un *tribunal*, y el público se convierte aquí en el *jurado* que ha de dictar sentencia: en este sentido, *Las Euménides* es una pieza excepcional, pues cuenta el origen del tribunal, o sea, el origen del teatro. Ante nosotros las Erinias se enfrentan a Apolo y Atenea y así esas viejas diosas surgen del fondo oscuro de la prehistoria, de los estratos más hondos del alma, como encarnaciones de la tercera edad, anunciadoras de la vejez que a todos nos aguarda. Esas terribles ancianas adorables en las que perdura un resto de juventud nos ofrecen el rostro maternal de la víctima, su trágica soledad de viejas que sólo pueden gemir por la nostalgia del amor, por los hijos perdidos. Desde su impotencia reclaman honor, en ellas y por ellas se revela la parte animal que nos constituye, nuestro comportamiento bestial de hombres de las cavernas cazando el botín enemigo, persiguiendo a muerte lo que se nos resista, esa individualidad que ahora sabe qué es encontrarse aislada y en soledad. Ellas acorralan a Orestes, el hijo matricida, pero entonces Atenea introduce la amnesia y la amnistía, cesan los enfrentamientos armados y comienza el imperio del derecho. Esa diosa identificada con la figura paterna inventa el arte de la persuasión. En este tribunal acabado de crear Apolo sale de testigo en defensa de Orestes, estas viejas dan su testimonio en favor de Clitemnestra, pero ¿quién las defiende a ellas?, ¿acaso nosotros somos los encargados de defenderlas, para tener así defensores de nosotros mismos y de las tragedias que sufrimos en milenios posteriores? Somos, en todo caso, testigos de antiguas víctimas desconocidas...

No nos engañemos, en el espacio de la persuasión ya se nos notifica que no nos estamos jugando la partida por la verdad; aquí nos hallamos en terreno incierto, el derecho avanza por caminos torticeros y tortuosos... Quedó atrás sin nombre un matricidio sin madre ni asesinato, en el olvido se perdió la voz de una mujer que gritaba mientras la mataban...

He aquí el golpe máximo, el proceso más grande de todos, la más tre-

menda revolución espiritual, el mayor terremoto en el pensamiento, que permanecería en el olvido sin la poesía de Esquilo, el dramaturgo-poeta que es capaz de contarnos el decisivo rito de paso, la enorme transición, el cruce crucial, el momento del final de las Erinias y su conversión en Euménides, el fin de una era de insondable antigüedad, el juicio esencial en torno a lo que será el crimen y el castigo, el surgimiento en el teatro de lo que vendrá a ser el derecho, la justicia, la rectitud, la pena, en una palabra: la nueva edad de Apolo y de Atenea. 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.

Por eso es posible que a esta pieza teatral se la pretenda denominar como la tragedia de la justicia, cuando de hecho es la tragedia de unas viejas mujeres que viven la experiencia de las fatalidades humanas, la de la sangre derramada que no vuelve a las venas, sino que empapa la tierra irremisiblemente. Atenea inventa el cálculo, la evaluación, la negociación, las sumisiones al principio de realidad, la doma de la bestia salvaje, el control de nuestro psiquismo inconsciente, los goces severos del autodomínio. Y conviene añadir que toda esta historia sucedió antes de que se inventara otra respuesta por completo diferente a nuestras fatalidades, la del perdón.

Esos personajes tan extraños y antiguos, tan nocturnos y desgarradores, desconocidos por nuestra mentalidad, Esquilo ha sido capaz de mostrarlos, pues nuestros sueños los ven, nuestro inconsciente los percibe, los tememos como a máscaras, nosotros los comprendemos porque sabemos de dolores incurables, son las Erinias, figuras de nosotros mismos, son nuestras madres e infantes, las víctimas de todos los crímenes: ciertamente, todo asesino mata siempre a su propia madre, mata la vida, y todos nosotros somos también asesinos, pero no soportamos ni ver a la madre asesinada ni vernos a nosotros mismos matando a nuestra propia madre, necesitamos olvidarlo...

A veces, sin embargo, no podemos creer que quienes matan podrán gozar de una vida próspera y de una muerte en paz, esperamos a veces que las Erinias regresen, y aunque no reclamamos sangre ni exigimos castigo, sí pedimos al menos que al criminal se le llame criminal, y a la víctima, víctima, ¿acaso es pedir demasiado?

Bibliografía consultada:

1. Obras de Hélène Cixous

A) Ficción

- Oro. Las cartas de mi padre*, edición bilingüe, trad. de M^a Isabel Corbí Sáez y Maribel Peñalver Vicea, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, 239 pp.
- Las ensoñaciones de la mujer salvaje. Escenas primitivas*, trad. de Yael Langella y Arnau Pons, Madrid, horas y HORAS, 2003, 132 pp.
- Deseo de escritura*, ed. y prólogo de Marta Segarra, trad. de Luis Tigero, Barcelona, Reverso, 2004, 182 pp.
- La llengua m'és l'únic refugi*, ed., trad. i pròleg de Joana Masó, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner editor, 2009, 127 pp.
- El amor del lobo y otros remordimientos*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Madrid, Arena Libros, 2009, 143 pp.

B) Teatro

- Portrait de Dora*, Paris, éd. des femmes, 1986 (1^a ed. 1976), 104 pp.
- La prise de l'école de Madhubai*, Paris, éd. des femmes, 1986, 108 pp.
- L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, Théâtre du Soleil, 1985, 413 pp.
- L'Indiade ou L'inde de leurs revés et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, 278 pp. [hay trad. castellana: *La toma de la escuela de Madhubai*, trad. de Elizabeth Burgos, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1994.]
- La ville parjure ou le reveil des Erinyes*, Théâtre du Soleil, 1994, 226 pp.
- Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionettes jouée par des acteurs*, Théâtre du Soleil, 1999, 124 pp.

C) Ensayo

- La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 2001, reimpresión de la 1^a ed. de 1995, 202 pp.
- Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010.
- Lengua por venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona*, Hélène Cixous y Jacques Derrida, Marta Segarra (ed.), Barcelona, Icaria, 2004.
- “Pequeño imprevisible. Dedicado a J. Aubert”, en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 2006, trad. de Eva Llaràs, pp. 13-38.

D) Escritos sobre teatro

- “*Une étincelle inextinguible*”, en el programa de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, 1985.
- “Si vous permettez, je vais vous parler d'amour...” en la introducción a *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, pp. 11-17.
- “*L'Ourse, la Tombe, les Etoiles*”, en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, pp. 247-252.
- “*Le lieu du Crime, le lieu du Pardon*”, en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, pp. 253-259.
- “*L'Incarnation*”, en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, pp. 260-266.
- “*Qui es-tu?*”, en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, 1987, pp. 267-278.
- “*La Communion des Douleurs*”, en el programa de *Les Atrides I: Iphigénie à Aulis et Agamemnon*, Théâtre du Soleil, 1992.
- “*Pas de Réponse ou l'Appel du Mort*”, en el programa de *Les Atrides II: Les Choéphores, Les Euménides*, Théâtre du Soleil, 1992.
- “*Le Coup*”, en la introducción a Eschyle, *Les Euménides*, trad. d'H. Cixous, Théâtre du Soleil, 1992, pp. 5-13.
- “*Un moment de conversion*”, en el programa de *Et soudain des nuits d'éveil*, Théâtre du Soleil, 1997.
- “*Le Théâtre surpris par les Marionettes*”, en *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionettes jouée par des acteurs*, Théâtre du Soleil, 1999, pp. 115-124.
- “*Coups de baguettes*”, en *Au Théâtre au cinéma au féminin*, textos réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 44-51.
- “*Notre spectacle*”, “*Au commencement de nos mémoires...*”, “*Nos hôtes*”, “*Qu'est-ce qu'un réfugié? Etes-vous un réfugié?*” y “*L'Hospitalité*”, en el programa de *Le Dernier Caravansérail*, Théâtre du Soleil, 2003.
- “*La Langue du Temps errant (à propos de la boutique à musiques de Jean-Jacques Lemètre)*”, en el CD de este músico titulado *Le Dernier Caravansérail-fondamentales et rhapsodes (bases et extraits)*, 2004.

E) Entrevistas

- “*Theater, History, Ethics: an interview with Hélène Cixous on The perjured City, or the Awakening of the Furies*” by Bernardette Fort, *New Literary History*, 28.3 (1997), pp. 425-456.

- "*Le Livre que Tu n'écriras pas*". Entretien avec Hélène Cixous recueilli par Frédéric-Yves Jeannet. 2005. 9 pp. [<http://remue.net/spip.php?article2184>].
- "*Guardian of Language*": An Interview with Hélène Cixous (March 1996) by Kathleen O'Grandy, en *Women's education des femmes* (12, 4), Winter 1996-7, pp. 6-10.
- "*La voix étrangère, la plus profonde, la plus antique (entretien avec Hélène Cixous)*" par François Noudelmann, 6 juin 2002, en *Rue Descartes*, n° 37, "L'étranger dans la mondialité", *Revue du Collège International de Philosophie*, PUF, septembre 2002, pp. 111-119.
- "*Auteur au Théâtre du Soleil*". Entretien avec Hélène Cixous, Eric Prenowitz, documento PDF protegido, 2001, 12 pp., en la página web del Théâtre du Soleil, publicado en traducción inglesa en *Selected Plays of Hélène Cixous*, Londres, Routledge, 2003.
- "*L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original*" (entretien avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous) par Béatrice Picon-Vallin, 4-janvier-2004, en la página web del Théâtre du Soleil.

2. Estudios sobre Hélène Cixous y sobre su colaboración con el Théâtre du Soleil

- "Pièce (dé)montée: Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)", en *SCÉRÉN, CRDP-Académie de Paris en partenariat avec le Théâtre du Soleil*, n° 101, janvier 2010, 61 pp.
- "Pièce (dé)montée: Les Éphémères", en *SCÉRÉN, CRDP-Académie de Paris en partenariat avec le Festival d'Avignon*, n° 26, juillet-novembre 2007, 24 pp.
- Antich, Xavier, "La escritura a la deriva o Movimientos sobre lo teórico en Hélène Cixous", en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 39-56.
- Bablet, Marie-Louise et Bablet, Denis, "Vers un théâtre autre", en su *diapolivre Le Théâtre du Soleil ou la quête du Bonheur*, Editions du CNRS, Paris, 1979, pp. 7-9.
- Banu, Georges, "Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre", en *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Editions l'Entretemps, 2002, pp. 58-70.
- Banu, Georges, "Nous les marionnettes... le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil", *Alternatives Théâtrales*, "Le Théâtre dédoublé", n° 65-66, 2000, pp. 68-70.
- Banu, Georges, "Mei Lanfang: procès et utopie de la scène occidentale", en "L'Orient occidental", dossier coord. par Josette Féral, *Cahiers de Théâtre JEU*, n° 49, Montréal, 1988, pp. 92-111.
- Banu, Georges, "De l'apprentissage à l'apprentissage (rencontre avec Ariane

- Mnouchkine), *Alternatives Théâtrales*, n° 70-71 (“*Les penseurs de l’enseignement, de Grotowski à Gabily*”), décembre 2001, pp. 24-31.
- Banu, Georges, “L’acteur oriental”, *Textes et Documents pour la Classe*, “L’art du comédien”, n° 897, 1er juin 2005, scérén-cndp, pp. 18-21.
- Balsach, Maria Josep, “Ver a ojo desnudo”, en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 2006, pp. 131-150.
- Bryden, Mary, “Hélène Cixous and Maria Chevska”, en D Knight and J Still (eds), *Women and Representation: Proceedings of the Women Teaching French Conference May 1994* (University of Nottingham Occasional Papers, No 3, 1995), pp.106-114, versión anterior publicada previamente en *Word and Image*.
- Calle-Gruber, Mireille (dir.), *Hélène Cixous: croisées d’une oeuvre*, colloque des 22-30 juin 1998 à Cerisy-la-Salle, Paris, Galilée, 2000.
- Diocaretz, Myriam, “Hélène Cixous: el discurso multidimensional del Nuevo milenio”, en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 2006, pp. 99-114.
- Dubatti, Jorge, ““El teatro es, durante algunas horas, una utopía”: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores”, *La revista del CCC* on line, Enero/Abril 2008, n° 2, año 1.
- Font i Espriu, Marta, reseña de *Ver con Hélène Cixous*, en *Lectora*, 12, 2006, pp. 169-172.
- French, Sarah, “Re-imagining the female hysteric: Hélène Cixous’ *Portrait of Dora*”, *Theatre Studies*, University of Melbourne, 2008, consultable on line (the-freelibrary.com).
- Gruia, Ioana, “Hélène Cixous: écrire l’“encore”, porte de sortie”, *Çédille, revista de estudios franceses*, 5, 2009, 182-197.
- Hanrahan, Mairead, “Helene Cixous’s improper name”, en *Romanic Review*, Nov. 1999, pp. 14 ss.
- Hilfrich, Carola, “Hélène Cixous”, *Jewish Women’s Archive, Encyclopedia*, publicación on line.
- Jasken, Julie, “Introduction to Helene Cixous” en la web de *engl.niu.edu*.
- Klapka, Ronald, “L’affection et le present, lectures d’Hélène Cixous” en *lettre(s) de la magdelaine, lettre du 17 mai 2010*, disponible on line.
- Leclair, Bertrand, “Yo es un libro, o la ficción de las ficciones”, en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 2006, trad. de A. M. Poelen y M. Segarra, pp. 57-81.
- Marcos Lantero, Inés, “Hélène Cixous. *La risa de la medusa*”, en *Lletra de Dona*, Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, 2008, consultable on line.
- Masó Illamola, Joana, “Visiones, “invisiones”, visiones: Lecturas de la visión en “Savoir””, en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 115-130.

- Michaud, Ginette, *Battements – du secret littéraire. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous. Vol. 1*, col. Le Bel Aujourd'hui, Ed. Hermann, 2010.
- Moreu, Ángel C., "Leyendo en la vida de Hélène Cixous" en Vilanou, Conrado (ed.), *Pedagogia del segle XX en femení*, Universitat de Barcelona, Facultat de Pedagogia, pp. 215-229.
- Neuschäfer, Anne, "1975-1999: De la création collective à l'écriture en commun", en la web (site) theatre-du-soleil.fr (17 pp.).
- Oliver Marcuello, María, reseña de *Joyful Babel. Translating Hélène Cixous*, en *Lectora*, 11, 2005, pp. 315-319.
- Palma Borrego, María José, "Por una tipología de la "escritura femenina"", en *Arjé, revista de cultura y ciencias sociales*, 2010, consultable on line.
- Paoli, Angèle, "5 juin 1937/ Naissance d'Hélène Cixous", en *Terres de femmes*, 5 juin 2005, (weblog).
- Paoli, Angèle, "Hélène Cixous/Petites érinées de la conscience", en *Terres de femmes*, 13 décembre 2004 (weblog).
- Penrod, Lynn, "Algeriance, Exile, and Hélène Cixous", *College Literature*, 30, 1 (2003), pp. 135-145.
- Pertile, María, "La puerta mágica de Osnabrück", en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 151-170.
- Picon-Vallin, Béatrice, "Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident", introd. a *Butô(s)*, sous la dir. d'Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, CNRS Ed., col. Arts du spectacle/Spectacle, histoire, société, Paris, 2002.
- Pons, Arnau, "Hélène Cixous en mis manos: un alma arrojadiza –traducir a una lengua para volverla contra sí misma–", en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 193-220.
- Prenowitz, Eric, "¿Cómo cambiar el curso de la historia? El teatro de Hélène Cixous", en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 2006, trad. de Eva Llaràs, pp. 83-97.
- Salomone, Alicia, "Analogía, ironía y escritura femenina: repensando a Octavio Paz desde la teoría crítica feminista", *Taller de letras*, 38, 2006, pp. 75-95.
- Savarese, Nicola, "Théâtre eurasién", en *Encyclopédie Treccani*, volumen de mise à jour 2000, pp. 815-817.
- Segarra, Marta, "Crítica feminista y escritura femenina en Francia", en Marta Segarra & Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 80-108.
- Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, 224 pp.
- Segarra, Marta, "Hélène Cixous, visión y creación", en Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 7-12.
- Segarra, Marta, "El Otro-animal de Hélène Cixous: el perro semihundido", en

- Segarra, Marta (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 171-192.
- Segarra, Marta, “Hélène Cixous, de la teoría a la ficció”, *Literatures*, 6, publicacions de l'Associació d'escriptors en llengua catalana, weblog escriptors.com.
- Sieffert, René, “Le Nô”, “Le Ningyô-Jôri ou theater de poupée (Bunraku)”, “Le Kabuki”, de “Le Théâtre japonais”, en *Les Théâtres d'Asie*, dir. Jean Jacquot, CNRS, París, 1968, pp. 133-161.
- Sirvent, Ángeles, “El cuerpo en la obra literaria de Hélène Cixous”, en Carabí, Angels y Segarra, Marta (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, 1998, pp. 175-184.
- Sirvent, Ángeles, “Hélène Cixous. De lo femenino a la escritura”, en Ibeas, Nieves y Millán, M^a Ángeles (eds.), *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 307-322.
- Spire, Arnaud, “Hélène Cixous ou l'art du dévoilement”, *L'Humanité*, 15 avril 1999.
- Stevens, Christa, *L'écriture solaire d'Hélène Cixous: travail du texte et histoire du sujet dans Portrait du soleil*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Théâtre du Soleil, “Eléments de bibliografie sur le travail s'écriture d'Hélène Cixous”, en la web (site) theatre-du-soleil.fr
- Théâtre du Soleil, “Chronologie des spectacles et des films du Théâtre du Soleil”, en la web (site) theatre-du-soleil.fr
- Tudela Sancho, Antonio, “El viento en las velas. Notas sobre *Velos*, de Hélène Cixous y Jacques Derrida”, *Daímon. Revista de Filosofía*, 19, 1999, 185-190.
- Zabic, Snezana, “Politics and poetics of Hélène Cixous”, *Blesok* n^o 23, vol. IV, october-november, 2001, reviews, consultable on line.

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LA MIRADA DE LAS MUJERES

Francesco De Martino & Carmen Morenilla
editores



Levante editori - Bari

leRane



«le Rane»

Collana di Studi e Testi

STUDI - 57

a cura di

Francesco De Martino

con

Marco Fantuzzi, Françoise Létoublon, Enrico V. Maltese, Carmen Morenilla,
Alan H. Sommerstein, Pascal Thiery, Onofrio Vox, Bernhard Zimmermann

Per a l'Arxive
del Departament
Jean B. Seirane.
Nov. 2011

EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

XIV

Universitat de València

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LA MIRADA DE LAS MUJERES

Francesco De Martino & Carmen Morenilla
editores



LEVANTE EDITORI - BARI

ÍNDICE

Presentación: Palabras de los editores pág. 9

I. EL TEATRO GRECO-LATINO

José Vicente Bañuls Oller & Carmen Morenilla Talens, *Formas trágicas del logos oblicuo* ” 21

Carmen Bernal Lavesa, *Caracterización y función dramática de la uxor en las comedias de Terencio* ” 103

Inés Calero Secall, *Alianzas matrimoniales, familia y parentesco en las tragedias de Eurípides* ” 129

Francesco De Martino, *Preistoria del teatro della differenza* ” 147

M^a Carmen Encinas Reguero, *Discurso femenino versus discurso masculino en Sófocles* ” 199

Maria do Céu Fialho, *Entre Alceste y Medea* ” 229

David García Pérez, *Un argumento en la tragedia griega: ser mujer* ” 239

Núria Llagüerri Pubill, *El papel de las Nodrizas en la tragedia griega* ” 259

Andrés Pociña & Aurora López, *Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las Tragedias de Séneca* ” 281

Jaume Pòrtulas, *La culpa d'Aèrope* ” 307

Milagros Quijada Sagredo, *Modos trágicos de hablar una mujer en el teatro griego. El silencio roto de Etra y de Creusa* ” 339

Elena Redondo Moyano, *El conocimiento de la realidad propia: los autorretratos de Clitemestra en el Agamenón de Esquilo* ” 357

Consuelo Ruiz-Montero, *Mujeres desesperadas: Tipología de la "enamorada asesina" en la novela griega* pág. 381

Maria de Fátima Silva, *Plangón. Una adaptación de la trophos en la novela de Caritón* " 403

II. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO GRECO-LATINO

Delio De Martino, *Miradas de mujeres en el cine trágico* " 423

Enrique Gavilán, *Entre el tiempo detenido y el tiempo redimido: la encrucijada de Tannhäuser* " 447

Julio Leal Duarte, *Susan Sontag vs. Ibsen. La dama del mar: el mito de la sirena varada* " 471

Joan B. Llinares, *La mirada femenina en la dramaturgia coetánea: el teatro de Hélène Cixous* " 497

Laura Monrós Gaspar, *Palabras travestidas: discurso profético y metateatralidad en el teatro burlesco victoriano* " 527

Reinhold Münster, *Crimen y política. La obra de teatro Ulises. Bandido de Christoph Ransmayr* " 549

Las grandes heroínas de la Antigüedad en la escena moderna: problemas y soluciones

Chema Cardeña, Amparo Vayá, Begoña Sánchez e Isabel Tortajada Antonino " 561

Índice de los nombres antiguos " 579

Nella Collana

1. Konrat Ziegler, *L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca*, edizione italiana a cura di Francesco De Martino, premesse di Marco Fantuzzi, traduzione di Giovanna Aquaro, dicembre 1988, pp. XCVI + 129. Euro 14,46.
2. Thomas Pavlsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zu «Elektra», «Philochele» und «Oidipus auf Kolonos»*, settembre 1989, pp. 175. Euro 18,59.
3. Giuliana Lanata, *Esercizi di memoria*, novembre 1989, pp. 160. Euro 9,30.
4. Antonio Capizzi, *I sofisti ad Atene*, agosto 1990, pp. 254. Euro 19,63.
5. M. Laura Genelli Marciano, *Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Peri physeos di Empedocle*, presentazione di Walter Burkert, settembre 1990, pp. 231. Euro 19,63.
6. Onofrio Vox, *Studi anaerotei*, ottobre 1990, pp. 136. Euro 11,36.
7. Manara Valgimigli, *La mia scuola*, premessa di Norberto Bobbio, luglio 1991, pp. XX + 206. Euro 13,94.
8. Wolfgang Rösler - Bernhard Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, premessa di Franca Perusino, settembre 1991, pp. 129. Euro 13,94.
9. Rose di Pieria, a cura di Francesco De Martino, novembre 1991, pp. 448. Euro 19,63.
10. Manfred Fuhrmann, *Antico e Moderno*, traduzione e cura di Sotera Fornaro, gennaio 1992, pp. 135. Euro 12,91.
11. Tragedy, Comedy and the Polis (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Edited by Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann, febbraio 1993, pp. 617. Euro 61,97.
12. John Dewar Denniston, *Lo stile della prosa greca*, edizione italiana a cura di Enrico Renna, premessa di Marcello Gigante, marzo 1993, pp. XXIV + 254. Euro 19,63.
13. Massimo Pizzocaro, *H triangolo amoroso*, presentazione di Giovanni Cerri, dicembre 1994, pp. 192. Euro 14,46.
14. *Lo spettacolo delle vaci*, a cura di Francesco De Martino (parte prima) e Alan H. Sommerstein (parte seconda), aprile 1995, pp. XXIV + 287 + 221. Euro 35,12.
15. Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, gennaio 1996, pp. 547. Euro 35,12.
16. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo primo, *Prontuari e Lirica dorica*, maggio 1996, pp. 1-523. Euro 30,99.
17. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo secondo, *Lirica ionica*, luglio 1996, pp. 524-1020. Euro 30,99.
18. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo terzo, *Lirica eolica e Complementi*, luglio 1996, pp. 1021-1438. Euro 30,99.
19. Lucia Orelli, *La pienezza del vuoto. Meccanismi del divenire fra embriologia e cosmogonia nell'ambito dell'atomismo antico*, presentazione di Walter Burkert, dicembre 1996, pp. 270. Euro 21,69.
20. Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), édité par Pascal Thierry et Michel Menu, luglio 1997, pp. 605. Euro 61,97.
21. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, a cura di J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo, aprile 1998, pp. 412. Euro 51,66.
22. Umberto Albinì, *Testo e palcoscenico*, luglio 1998, pp. 224. Euro 19,63.
23. Stratis Kyriakidis, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The Frame of Book 6*, settembre 1998, pp. 210. Euro 21,69.
24. Antonio Stramaglia, *Res inauditas, incredulatae*. *Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, gennaio 1999, pp. 547. Euro 29,95.
25. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: II. *El teatro, una política. Homenaje de la Universitat de València a Bertolt Brecht*, a cura di Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, marzo 1999, pp. 398. Euro 51,65.
26. *Studi sull'eufemismo*, a cura di Francesco De Martino e Alan H. Sommerstein, maggio 1999, pp. 494. Euro 51,65.
27. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: III. *La dualitat en el teatro*, a cura di Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, aprile 2000, pp. 458. Euro 56,81.
28. *Èpos*. *Antiche trame greche d'amore*, a cura di Antonio Stramaglia, aprile 2000, pp. 468. Euro 25,92.
29. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: IV. *El fit d'Ariadna*, a cura di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, marzo 2001, pp. 472. Euro 61,97.
30. Simona Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, presentazione di Walter Burkert, maggio 2001, pp. 264. Euro 24,79.
31. Pierre Voelek, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, novembre 2001, pp. 471. Euro 61,97.
32. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: V. *El perfil de les ombres*, a cura di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2002, pp. 577. Euro 61,97.
33. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: VI. *L'ordin de la llar*, a cura di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2003, pp. 574. Euro 61,97.
34. *Shards From Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Edited by Alan H. Sommerstein, maggio 2003, pp. 573. Euro 61,97.
35. Lorenzo Argenti, *Gli epigrammi degli Antipatridi*, novembre 2003, pp. 265. Euro 29,00.
36. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: VII. *El cultiu de Païkos*, a cura di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2004, pp. 574. Euro 61,97.
37. *Studi sul pensiero e sulla lingua di Empedocle*, a cura di L. Rossetti e C. Santaniello, luglio 2004, pp. 327. Euro 32,00.
38. *Middles in Latin Poetry*, Edited by Stratis Kyriakidis and Francesco De Martino, novembre 2004, pp. 429. Euro 44,00.
39. *El teatro clásico al mar de la cultura griega i la seua pervivència dins la cultura occidental*: VIII. *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, a cura di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2005, pp. 550. Euro 62,00.
40. Pierpaolo Rosati, *Logoi prelatentini tra logica e letteratura. Con uno scritto e una lettera di Guido Calogero*, aprile 2005, pp. 219. Euro 23,00.
41. Giovanni Cipriani - Grazia Maria Masselli, *Eros maledetto*, maggio 2005, pp. 174. Euro 25,00.
42. Francesco De Martino, *Poetesse greche*, gennaio 2006, pp. 478. Euro 34,00.
43. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: IX. *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, a cura di José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, aprile 2006, pp. 687. Euro 62,00.
44. Umberto Albinì, *A tu per tu con gli Anfichi*, maggio 2006, pp. 175. Euro 24,00.
45. José Vicente Bañuls Oller - Patricia Crespo Atealá - Carmen Morenilla Talens, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, diciembre 2006, pp. 152. Euro 22,00.
46. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: X. *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental II*, a cura di José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, gennaio 2007, pp. 809. Euro 64,00.
47. Giuseppe Mazzara - Michel Narcy - Livio Rossetti, *Il Socrate dei dialoghi*, Seminario palermitano del gennaio 2006, maggio 2007, pp. 164. Euro 18,00.
48. Gaetano Messina, *Dalla fisica di Senofane all'Empedocle di Strasburgo*, Studi di filosofia presocratica, ottobre 2007, pp. 204. Euro 20,00.
49. Paolo Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, ottobre 2007, pp. 311. Euro 25,00.
50. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: XI. *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, a cura di José Vte Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, giugno 2008, pp. 558. Euro 62,00.
51. *L'attualità della retorica*. Atti del convegno internazionale di Foggia, 18-19 maggio 2006, a cura di Stefan Nienhaus, giugno 2008, pp. 263. Euro 32,00.
52. *Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica presentati alle Giornate di studio di Sengalia*, a cura di Livio Rossetti e Alessandro Stavru, agosto 2008, pp. 389. Euro 32,00.
53. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: XII. *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Legitimación e institucionalización política de la violencia*, a cura di Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2009, pp. 522. Euro 62,00.
54. *Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature*, edited by Livio Rossetti and Alessandro Stavru, luglio 2010, pp. 353. Euro 32,00.
55. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: XIII. *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, a cura di Francesco De Martino y Carmen Morenilla, agosto 2010, pp. 511. Euro 62,00.
56. Laura Monró Gaspard, *Cassandra. The Fortune-Teller. Prophets, Gipsies and Victorian Burlesque*, febbraio 2011, pp. 330. Euro 35,00.
57. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*: XIV. *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La mirada de las mujeres*, a cura di Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2011, pp. 590. Euro 65,00.