

JOAN B. LLINARES

Universitat de València

EL LOGOS FEMENINO
EN LA DRAMATURGIA COETÁNEA:
UNA LECTURA DE 'LA VILLE PARJURE
OU LE REVEIL DES ERINYES'
DE HÉLÈNE CIXOUS*

Abstract: Recently, we published a paper about Cixous' dramatic production. This chapter critically examines Hélène Cixous' *La ville perjure ou le reveil des Erinyes*, 1994, focusing on the *Feminine logos*. Firstly, we discuss some of the problems involved in defining *logos* and how *Feminine logos* refutes *logocentrism* and *phallogocentrism* on the philosophical and literary tradition of the West. Secondly, we examine four different forms of *logos* represented by four different women on Cixous' play, focusing on the Mother. We defend that on this character Cixous staged the hardly ways to bear crimes against Humanity: either oblivion, or revenge, or cynical administration of justice in a corrupt democracy fulfill the victim. Only the forgiveness, coming from the shared humanity in a new and difficult experience of community, is able to fulfill the victim.

Keywords: Feminine Logos, philosophic anthropology, contemporary theatre.

*"Ya ves: atraídas por los escándalos de la injusticia
Hemos venido a indignarnos.*

Si no estuviéramos aquí

¿Quién lanzaría clamores horrorizados?"

Las Erinias

* La investigación realizada para el presente trabajo ha sido financiada por el proyecto FFI2009-12687-C02-01 del Ministerio de Ciencia y Tecnología en España.

En el pasado Congreso de este mismo grupo de investigación nuestra ponencia ya estuvo dedicada a presentar la extensa obra dramática de Hélène Cixous.¹ En ella expusimos que su tercera colaboración con el *Théâtre du Soleil* fue su personal traducción de *Las Euménides* de Esquilo (1992), un trabajo que se engarzaba en la tetralogía que dicho grupo consagró a los trágicos atenienses, titulada *Les Atrides* (1990-1993), compuesta por *Iphigénie à Aulis* (1990), de Eurípides, traducida por Jean y Mayotte Bollack, y *L'Orestie* de Esquilo, esto es, *Agamemnon* (1990) y *Les Choéphores* (1991), ambas en traducción de Ariane Mnouchkine, y *Las Euménides* en versión de H. Cixous, una sorprendente tetralogía de antiguas tragedias, montada por una de las más competentes y originales compañías internacionales de teatro de nuestros días, siempre bajo la dirección de Ariane Mnouchkine, que se llevó a los escenarios con éxito, con la consiguiente publicación de los cuatro textos respectivos por la editorial del citado grupo. Con motivo de las representaciones se editaron además dos grandes programas, bellamente ilustrados con diversas fotografías del montaje, que contenían importantes *introducciones* redactadas por la misma H. Cixous, textos poéticos y reflexivos que en cierto modo aprovechamos y condesamos en la parte final de nuestro artículo.

El núcleo de la última de tales obras, *Las Euménides*, es, como bien se sabe, la constitución del tribunal de justicia en la democracia ateniense, 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 jurídico-estatal, que castiga al criminal calculando sufrimientos y penas que, en realidad, son inconmensurables, cobran singular relevancia dramática, con lo cual la hegemónica tradición político-cultural de Occidente presenta sus latentes tumores malignos ante tal radiografía ejecutada mediante la insobornable mirada del teatro, que se convierte así en poderosa crítica de las insuficiencias de la democracia.

Estos interrogantes tan ineludibles que las sabias introducciones de los respectivos programas de la citada tetralogía ya dejaban bien explícitos, no han dejado de motivar a esta inquieta escritora. De hecho, acto seguido Cixous fue más allá de la traducción de un texto antiguo y despertó a esas

¹ "La mirada femenina en la dramaturgia coetánea: el teatro de Hélène Cixous", *La mirada de las mujeres*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari 2011, pp. 497-526.

mismas Erinias de la tragedia esquílea para que evaluaran la candente situación que acababa de presentarse por entonces en Francia, a saber, unos médicos vendieron sangre contaminada con el virus del sida y propagaron así la enfermedad y la muerte, sin que los controles sanitarios de los políticos hubieran servido para proteger a los ciudadanos que recibieron transfusiones, antes al contrario, médicos y administrativos habían cerrado los ojos ante esta evitable epidemia, que estaba siendo tan lucrativa para tales criminales. El drama que escenifica y denuncia la coetánea situación que en el país vecino afectó trágicamente a más de mil víctimas inocentes se titula *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (1994)² y bien merece que se lo analice en nuestro equipo de investigación, centrado en el estudio de las relaciones entre el teatro y la sociedad en la Antigüedad clásica, tanto por el notable gesto de sacar a escena al poeta Esquilo, convertido por partida doble en nuestro contemporáneo, como por acentuar la raigambre griega de este nuevo teatro coral, repleto de personajes femeninos, como sucede con las viejas Erinias en una original versión que persigue este reiterado crimen de sangre, consentido y luego lamentablemente juzgado por representantes del régimen gubernativo en que estamos.

Esto es lo que ya entonces, hace un año, indicamos en nuestra comunicación; en lo que sigue recogeremos el guante de la propuesta que hicimos y nos centraremos en el análisis de esta obra teatral de 1994, un texto que aborda, dice su autora, acontecimientos que se produjeron “entre el año 3500 a. C. y el año 1993”. Ahora bien, en esta ocasión nos desafía un problema diferente, no se trata de presentar la *mirada* de las mujeres en la relación que el teatro mantiene con la sociedad, sino, como reza el título del actual Congreso, el *lógos* femenino en el teatro, concretamente en el creado por una mujer, Hélène Cixous, en una de sus obras dramáticas, *La ciudad perjura o el despertar de las Erinias*, escrita entre diciembre de 1992 y septiembre de 1993 y estrenada por el *Théâtre du Soleil* en la *Cartoucherie* el 18 de mayo de 1994, con música de Jean-Jacques Lemêtre y puesta en escena de Ariane Mnouchkine.³ Por fortuna esta pieza ha sido recientemente traducida, y a la

² H. Cixous, *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*, Théâtre du Soleil, 1994.

³ H. Cixous, *La ciudad perjura o el despertar de las Erinias*. Traducción y prólogo de Joana Masó. Castellón, Ellago Ediciones, 2010, 167 pp. Citaremos como CP, y, para disminuir la cantidad de las notas, siempre que figure en el texto un número entre paréntesis, del 7 al 167, este número remitirá a la página o páginas de esta traducción castellana.

competente traducción castellana de Joana Masó nos remitiremos de preferencia en nuestras citas, pues, como es bien sabido, el prodigioso trabajo sobre los significantes de la escritura poética de Cixous requiere un cuidado especial, una laboriosa y creativa implicación personal que supone un extraordinario dominio expresivo, un gran oído en ambas lenguas. Esta fina reescritura ha sido en este caso llevada a cabo con acierto por otra mujer, y a sus palabras nos atendremos. Tal vez convenga indicar que es un texto bastante extenso y complejo, la edición original, sin índices y en un tamaño de letra más bien pequeño, llena 226 páginas, es decir, requiere varias horas de representación ininterrumpida; en efecto, la pieza tiene XXI *Escenas*, más un *Preludio-Epílogo* y un breve e importante ensayo introductorio, *Nuestras malas sangres*; en la acción dramática intervienen unos 25 personajes además del coro, con sus respectivos coreutas (19 personas lo formaban en la versión que estrenó el *Théâtre du Soleil*), más el corifeo primero y el corifeo segundo. La peripecia principal se bifurca en varias tramas complementarias, con notables poemas y cantos, que aquí ni siquiera vamos a resumir, pues nos limitaremos a una lectura muy selectiva de algunos de los acuciantes problemas que la pieza se atreve a tocar, guiados siempre por la pregunta que ahora nos convoca sobre el *lógos* femenino.

Estructuraremos nuestro trabajo en unos pocos ámbitos temáticos: 1. El problema del supuesto *lógos* femenino; 2. Los diferentes *lógoi* de las diferentes mujeres en *La ciudad perjura*; y 3. Pseudosoluciones a un conflicto insoluble e imprescriptible, y la intransferible opción del perdón. Por problemas de espacio no hemos podido abordar al menos otras dos cuestiones que también merecen tratamiento: El personaje de *Esquilo* y la reflexión sobre el teatro y su historia, y el tema de la *sangre* y su polisemia. La primera de ellas tiene que ver con el *metateatro* y con el teatro en el teatro, con la presencia de los grandes poetas en *La ciudad perjura*: la Biblia, Esquilo, Shakespeare, Balzac, Hugo, etc. Como ya hemos dicho, Cixous ha tenido siempre un interés excepcional por la *Orestíada*, y en especial por *Las Euménides*, y ahora otorga al trágico ateniense un papel central: él es el vigilante del cementerio (25) en el que están enterrados los niños muertos y en el que va a vivir la Madre, con la que mantiene un permanente diálogo y a la que ayuda en sus problemas; es el Poeta (60), al que se refieren, como viejo conocido, la Noche y las Erinias; es el defensor de todas estas mujeres, frente a los abogados y los adversarios raptados X1 y X2, etc. Él ha leído todos los libros,

los tiene presentes, y aclara los ejemplos, los sueños y las historias que se narran, incluso si son de la Biblia (78); va a consultar los diccionarios para precisar los tipos de dolor de los humanos y los sinónimos que requieren (62), discute sobre diferentes cuestiones (la venganza, el olvido, etc.) y no deja de aconsejar e intervenir, interactuando entre vivos y muertos. En cierto modo su presencia indica la persistencia de unos mismos problemas a lo largo de cinco mil años, encarnando la fuerza especial de la palabra o el *lógos* en el teatro, una palabra que es actual y a la vez eterna o intemporal, válida en todo momento, pues es “profética por definición” (17). Se configura así la verdad que el arte transmite mediante la fuerza de toda la historia viva del teatro Occidental (el trágico ateniense es citado tanto en su *Agamenón* (129) como en *Las Euménides* (15, 49) y en el personaje de Orestes (100); a Shakespeare se le nombra en varias ocasiones (84 y 92), y hay referencias a *Macbeth* (72), *Hamlet* (63) e indirectamente a *La Tempestad* (54), etc.).

El decisivo tema de la sangre, segunda cuestión que aquí sólo podemos resumir, está ya tratado en el importante prólogo o “presentación de la autora”, *Nuestras malas sangres* (15-16). Como ya dicen los vv. 261-263 de *Las Euménides*, la sangre derramada se va por el suelo y es muy difícil hacerla volver al cuerpo en el que estaba, de ahí la irreversibilidad de la pérdida de sangre, derramada por un asesinato, como el que cometió Orestes, o el que manchó para siempre las manos de los Macbeths. En efecto, la sangre mancha, la sangre huele, la sangre delata y contamina. La sangre es el símbolo por antonomasia de la vida, del principio vital, de ahí la necesidad de conservarla y la relación de su pérdida con la muerte. Por su extraordinario valor la sangre que se vierte en los sacrificios tiene propiedades purificadoras y redentoras, así pues, la sangre también remite a la religión y a los rituales de ofrenda, purificación y redención.

La sangre es aquello que se debe preservar, pues se sospecha que las relaciones sexuales pueden mezclar la sangre, pueden impurificarla y corromperla. La supuesta pureza de la raza se ha de mantener a costa de no relacionarse con miembros de otras razas, de ahí la asociación de la sangre con el racismo, sea contra los negros, o contra los judíos (antisemitismo), o contra otros colectivos. La sangre se puede contaminar: por eso los plebeyos no deben emparentar con los miembros de la realeza, de supuesta “sangre azul”, y hay que evitar a toda costa que se transmita por ella la reciente epidemia del SIDA.

No obstante, es significativo que, a pesar de la poderosa dimensión simbólica de la sangre, descuidemos la contaminación por 'peste moral', por malos ejemplos y malas compañías, por el veneno del oro y el poder. La sangre vertida por tales ambiciones es la causante de la "podredumbre de los reinos", como el de los Atridas, o el de Dinamarca, que Shakespeare escenificó en *Hamlet*.

En torno a la sangre y su horror trágico los poetas no han cesado de aleccionarnos, representando el drama de quienes han fallecido por confiar en el 'poder pastoral', en aquellos cuidadores o pastores que, en lugar de proteger a sus corderos, ellos mismo se han convertido en los lobos que los han devorado y asesinado. De este modo el teatro cumple la misión de describir los síntomas de las nuevas enfermedades que aquejan actualmente a nuestros reinos, unas enfermedades que con dificultad percibimos porque ya no sentimos el mal olor de las nuevas sangres derramadas, tan artificiales y asépticas que hasta parecen bienolientes. En este sentido es verdad que el teatro no cuenta fábulas, sino realidades, verdades molestas pero innegables, aunque lo haga despertando a las Erinias, que dormían bajo tierra hace ya 5.000 años, por una tragedia europea de finales del siglo XX, de la que en seguida podían hacerse cargo.

1. Sobre el supuesto *lógos* femenino y el combate contra el logo-falo-centrismo

En principio, y para muchos filósofos, hablar del '*lógos* femenino' es usar una esquivia y extraña adjetivación para tal sustantivo, similar en cierto modo a aquella de la que nos servimos cuando hablamos, por ejemplo, de 'ciencia española' o de 'matemática valenciana', ya que en estos usos los adjetivos aparecen como externos a la cosa misma, meramente circunstanciales, accidentales, e incluso anecdóticos o inapropiados, casi chistosos y ridículos, pues, como bien se sabe, la ciencia o la matemática son un logro de validez universal, no algo peculiar o particular de un lugar, sea una nación o una comunidad autonómica, y el *lógos* es, entre otras cosas, una característica esencial y definitoria de los humanos, de todos los miembros de la especie, es seguramente su diferencia específica más sobresaliente según nuestra tradición filosófica occidental, al margen, así parece, de la división genérica en

machos y hembras, al margen, se supone, de esa escisión que se traza en el conjunto de hombres y mujeres que formamos el género humano o la especie humana, lo que antes se llamaba la raza de los humanos, es decir, de quienes no somos brutos irracionales, bestias sin palabra. He aquí, por tanto, un primer problema conceptual que plantea de inmediato la propuesta que ahora nos convoca y que conviene considerar, pues no es en principio desde la biología, o desde la zoología, desde donde se gesta una posible y discutible diferencia rara en el *lógos*, merecedora de adjetivación pertinente que sea digna de estudio.

Ciertamente, desde la historia de la filosofía sería sorprendente, incluso impropio y muy secundario, adjetivar el *lógos* como masculino o femenino, porque sería como decir que la *lengua* o el *lenguaje*, el *discurso* y la *lógica* son masculinos más bien que femeninos, o viceversa, o también que lo son la *razón*, e incluso la *verdad*... La distinción parece, a este nivel, improcedente, pues, para empezar, tanto los hombres como las mujeres poseen la facultad de hablar, de dia-logar, de conversar. Veámoslo con más detalle.

En el caso del *lógos* estamos ante un término o palabra fundamental que desde la Grecia arcaica ha tenido diferentes interpretaciones a lo largo de la historia de la filosofía, habiéndoselo entendido como razón, enunciado, juicio, concepto, definición, fundamento, relación, toma de posición, etc. Ahora bien, su significado fundamental, junto con el del verbo *légein*, es el de "decir", esto es, hacer patente aquello de lo que se habla en el decir, hacer ver algo desde aquello de lo que se habla, y desencubrirlo o desvelarlo tanto para el que lo dice como para los que hablan entre sí, para los que se comunican mediante palabras, vocalmente. Como su función consiste en que algo sea visto, en hacer que el ente sea percibido, *lógos* puede significar también la *razón*. Por otra parte, como también se usa para significar lo mostrado, lo que está ahí delante como base de toda interpelación y discusión, el *lógos* designa el fundamento o razón de ser, la *ratio*. Y como aquello que se ha hecho visible en cuanto algo y en relación con algo, el *lógos* también recibe el significado de *relación* y de *proporción*, como ha enseñado Heidegger con mano maestra.⁴

Ahora bien, aunque todo *lógos* da a entender, no todo es *mostrativo*, esto

⁴ M. Heidegger, *Ser y tiempo* (trad. de Jorge Eduardo Rivera), Madrid 2003, pp. 55-57.

es, tal que, en el modo de su dar a entender tenga la tendencia específica meramente de mostrar lo que mienta en cuanto tal. Sólo el discurso mostrativo es aquel al que nos referimos como *proposición enunciativa*. Un *lógos* no apofántico es, por ejemplo, el rogar. Cuando hablo rogando, este discurso no quiere informar al otro sobre algo en el sentido de que yo amplíe sus conocimientos. Pero el ruego tampoco es la comunicación de que yo deseo algo, de que estoy colmado por un deseo. Aristóteles ya dijo que la investigación de estos tipos de discurso que no tienen el carácter de mostrar, de hacer ver constatando qué y cómo es algo, corresponde a la retórica y a la poética.⁵ He aquí, pues, el ámbito de los discursos no mostrativos, de todo aquello que en el discurso no son meramente las proposiciones enunciativas, cuyo estudio implica atender también a los espacios y condiciones y efectos de la enunciación, una tarea que nos puede llevar legítimamente a estudiar cómo se configuran los discursos de las mujeres en tanto expresiones de sus deseos, de sus ruegos y plegarias, o de sus promesas, compromisos, advertencias, temores y sumisiones, desde las relaciones de poder desde las que se habla. Volveremos sobre ello, ya que el teatro muestra un excelente repertorio de las modalidades de habla de los humanos, de los muy diversos actos de habla con los que los humanos nos relacionamos y nos responsabilizamos al interactuar día-lógicamente.

Ese significado fundamental del *lógos* como habla o discurso ha tenido una importancia antropológica de extrema magnitud: por ejemplo, en Aristóteles, para quien el *lógos* es la característica distintiva del animal humano, del *ánthropos*, al que define como *zôon logon echon*, el *lógos* es, por tanto, el rasgo antropológico por excelencia, fundamento de otra de las notas esenciales del *ánthropos*, el ser el *zôon politikon*, el animal que vive en la *pólis*, o sea, ser el animal sociocultural y político por naturaleza, como nosotros lo solemos definir en la actualidad. Así lo expuso, como bien se sabe, al comienzo del libro primero de la *Política*. ¿Qué significaría entonces preguntarse por el *lógos* femenino desde tal definición antropológico-política? ¿Acaso no preguntamos por un rasgo que no es privativo de sólo una mitad de la especie, sino que es esencial, compartido por *todos* los seres humanos?

⁵ M. Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica* (trad. de Alberto Ciria), Madrid 2007, p. 370.

Convendría entender mejor qué significa poseer esa cualidad esencial que nos define a todos los humanos en cuanto somos ejemplares del *animal rationalis*: si traducimos ese vocablo griego, *lógos*, al latín, comprobamos que su ámbito semántico requiere al menos un doble campo, *oratio* y *ratio*, como decía Cicerón, o si se prefiere, *verbum* y *ratio*, *verba* y *rationes*. Se ha dicho que esta es la definición *metafísica* de los humanos en la tradición filosófica occidental, en la que la *animalidad* por una parte, y la *palabra* y la *ratio*, por otra, se consideran rasgos esenciales de la humanidad de los humanos, de lo que nos es más propio. Quizá, por tanto, plantearse la pregunta que nos convoca en este Congreso sea cuestionarse esa tradición *logocéntrica* e incluso intentar pensar de una manera post-metafísica, empresa en absoluta sencilla, en el caso de que sea posible.

El peso de esta tradición filosófica en la antropología radica, entre otras cosas, en que destaca como cualidad definitoria por excelencia la *racionalidad*, la razón, aquello que diferenciaría a los humanos de los brutos, del resto de los animales, que carecen de *lógos*, ya que desde este enfoque el animal es *álogon*. Esto tiene consecuencias no sólo en lo que se asume que son los animales, con la caza y el sacrificio de tantos de ellos, individuos de especies tan diversas e incomparables, sino también en lo que se supone que, en propiedad, nos constituye a nosotros mismos como humanos y que, desde la citada definición, se enuncia de manera separada y jerarquizada, pues cada uno de nosotros somos seres complejos, psicosomáticos, compuestos por un conjunto de dualidades jerarquizadas, en las que también figura el *lógos* en el seno de una detallada estructuración, como ha expuesto la misma Cixous en su ensayo *La joven nacida*: “Razón (*Tête*, en el original francés) / sentimiento, Inteligible / sensible, *Logos* / *Pathos*”. Esta duplicidad guarda relación con la distinción “Actividad/pasividad”, “Forma / Materia”, así como con la de “Padre / Madre” y con la central de “Hombre / Mujer”, entre varias otras, como “Cultura / Naturaleza”, “Día / Noche”, “Sol / Luna” (o bien luz / oscuridad), etc.⁶

Como de aquí se deduce, la cuestión del *lógos* tiene también, por tanto, una dimensión personal o individual, que atañe a la estructura jerárquica de

⁶ H. Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (prólogo y traducción de A. M. Moix, revisión de M. Díaz-Diocaretz), Barcelona 1995, p. 13. *La Rire de la Méduse et autres ironies* (préface de Frédéric Regard), Paris 2010, p. 71.

los componentes de la personalidad, concretamente de la *psiqué* o alma, en la que la inteligencia y la *razón* rigen y gobiernan la esfera del *sentimiento* y los afectos o pasiones, esquema que también se ha ejemplificado aludiendo plásticamente a la *cabeza* o la mente y al pecho o el *corazón*. Esta dualidad tiene asimismo una fuerte repercusión intersubjetiva o interpersonal si mediante su discutible e interesada aplicación se discrimina entre hombres y mujeres, considerando que estas son la parte pasiva, sentimental y afectiva del campo humano, por lo que han de ser regidas por los hombres, por los varones: por sus padres, maridos, hermanos e incluso hijos adultos, en los que se supone que predomina el elemento intelectual y racional, o sea, el territorio de la palabra y del discurso lógico, bien argumentado y trabado, ejercido modélicamente en la esfera pública, cívica, político-jurídica, de la que la mujer en la Grecia antigua estaba excluida, y en la que debía guardar silencio... Desde tal estructuración de roles, una mujer con predominio del *lógos* por encima del *pathos* sería una especie de excepción, de anormalidad, de ser invertido. Ahora bien, ¿no deberíamos poner en cuestión esta insidiosa entronización discriminativa del *lógos*, este “logocentrismo” que ha predominado en nuestra tradición?

A esto nos invita H. Cixous en sus ensayos, y lo argumenta con claridad: “el pensamiento siempre ha funcionado por oposición”, “por oposiciones duales, jerarquizadas”, “y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. ¿Significa eso algo? El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento [...] a un sistema de dos términos, ¿está en relación con “la” pareja, hombre/mujer?” “La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino,” que se distingue en la oposición entre la actividad y la pasividad, a la que se ha acoplado tradicionalmente la cuestión de la diferencia sexual, ya que si revisamos la historia de la filosofía la mujer está siempre del lado de la pasividad. “O la mujer es pasiva; o no existe.” Por tanto, “hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico y el falocentrismo”. En consecuencia, “la puesta en duda de esta solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo se ha convertido, hoy en día, en algo urgente.” Si se supiera el vínculo inconfesable que existe entre ambos y se hiciera añicos la piedra sobre la que se funda su proyecto, entonces las historias se contarían de otro modo, el futuro sería impredecible, podría darse “otro pensamiento aún no pensable”...⁷ La deuda que tiene esta propuesta de Cixous con el trabajo de

⁷ *Ibid.* pp. 14-16 (ed. francesa, pp. 71-75).

Derrida está explícitamente reconocida en una nota, en la que se dice que toda la obra de este autor atravesando-detectando la historia de la filosofía se ha dedicado a hacer aparecer esa oposición actividad/pasividad, que, como se percibe en tantos filósofos, es una operación de rechazo, de exclusión y marginación de la mujer, y en la nueva edición de 2010, en una especie de homenaje póstumo, la escritora reconoce que dicho cuestionamiento de la solidaridad entre logocentrismo y falocentrismo se hace "*sous la lancée libératrice de Jacques Derrida*".

Repensando esta historia, que es filosófica pero también literaria, Cixous expone su propia versión del "*alba del falocentrismo*", y lo hace citando a Freud y a Joyce en tanto intérpretes de la *Orestíada* de Esquilo precisamente,⁸ reconstruyendo según el padre del psicoanálisis el paso de la organización matriarcal a la organización patriarcal, de la madre al padre, de la sensualidad a la espiritualidad del proceso cognitivo mediante conjeturas basadas en deducciones e hipótesis.⁹ El padre depende del hijo que lo ha de reconocer, del hijo que vuelve para reapropiarse del nombre y del palacio, ese hijo "es lo que llamamos civilización".¹⁰ Del autor del *Ulysses* recoge la tesis de la paternidad como misterio, como incertidumbre e improbabilidad, como ficción legal. El fin del matriarcado implica, según Freud y también según Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, el paso de la madre al padre, 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*. Lo bien cierto es que según esta lectura de *La Orestíada* el vínculo de sangre es de menos relevancia para Apolo que el vínculo matrimonial adquirido mediante la palabra y la voluntad, este vínculo quedará reforzado por el nuevo sistema jurídico de la democracia ateniense, que redefine el gesto de Orestes y reduce a las grandes aulladoras, las Erinias convertidas en Euménides.

He aquí, en apretada síntesis, el contexto teórico-crítico-deconstructivo en el que se inscribe la composición de *La ciudad perjura*.

⁸ Cf. *Op. Cit.*, pp. 66-82.

⁹ *Ibid.* p. 66.

¹⁰ *Ibid.* p. 81.

Los diferentes *lógoi* de las diferentes mujeres

En esta obra de teatro Cixous nos indica mediante los diversos personajes que hace intervenir ella que no hay un único tipo de mujer, o de argumentación femenina, no hay solamente un único *lógos* femenino, ya que en *La ciudad perjura* aparecen diferentes mujeres, con diferentes sensibilidades e intereses, y diferentes problemas y opciones, pues no a todas les pasa lo mismo, ni desean lo mismo, ni disponen de idéntico poder. Hay al menos cuatro figuras femeninas distintas que entre ellas mantienen posiciones divergentes y hasta encontradas: la *Madre*, afectada por la muerte de sus dos hijos; la *Reina*, la esposa del Rey de esa Ciudad en la que tienen lugar los acontecimientos del drama; la *profesora León*, una médico eminente, miembro del Consejo Nacional, y la *Noche* y sus hijas, las *Erinias*, Alecto, Tisífone y Megara, quienes cinco mil años después de su retirada vuelven al teatro en la Escena V (47).

La figura central de la obra es, sin duda, *la Madre*, la mujer con dos hijos que han fallecido, pero no por accidente o por enfermedad, sino por haber sido matados o asesinados por incuria médico-administrativa; esos niños son Daniel y Benjamín Ezequiel, nombres que remiten a la Biblia y a la historia del pueblo judío, y que no dejan de aludir a una de las grandes tragedias del siglo XX, la Shoah. Es digno de mención, frente a lo tradicional y habitual, que en la obra no aparezca para nada ninguna figura paterna que tenga relación con esos niños muertos, como si fueran hijos de una madre soltera, frutos de uniones descomprometidas y sin persistencia, o de una modalidad diferente de grupo familiar: el combate contra el patriarcalismo hegemónico de nuestra tradición filosófico-literaria acentúa así la cara oculta de la historia y deja en sombra la única que hasta ahora había sido visible.

La Madre, desde el comienzo la obra, apenas toma la palabra, hace un uso del *lógos* que manifiesta rotundamente que ella está emplazada en una situación límite y extrema, por eso su habla es una irrefrenable manifestación de furor (19), de odio (20), de estremecimiento (22), de furia (36), de rabia, ira y cólera (144, 151); por eso sus palabras tienen la fuerza de los gritos (19), son un grito de guerra (23) que ella profiere entre maldiciones y que busca atravesar cualquier coraza que impida que alcance su objetivo principal, conmover y alterar la conducta de los demás, pues su fuerte exclamación necesita ante todo ser escuchada y entendida como condición de posibilidad de su sentido y su comprensión, sólo así conseguirá tener efectos e incidirá sobre

la realidad social. Su lenguaje, por tanto, lucha contra toda sordera y es eminentemente expresivo, como gesto verbal que equivale a una mirada de horror (19); su palabra es un gesto en el que interviene todo el cuerpo, no sólo un movimiento labial o una emisión vocal, es como una excreción llena de sal, igual a la de las lágrimas (21), y como el espontáneo rechazo que nos causan los mocos infecciosos (19) y la percepción del mal olor (19); es una demostración de sana sensibilidad que reacciona con asco ante toda pestilencia, podredumbre y putrefacción. Las sentencias que ella profiere son respuestas directas que los dientes no pueden contener, cada uno de los sentidos del cuerpo de esa mujer vierte en palabra su irritación, raíz y complemento de sus conmovedoras palabras. Ante la muerte de sus hijos, la Madre siente odio (20) por quienes mandan en esa falsa Ciudad convertida en carnicería, en indiferencia, en páramo en el que impera la siniestra ley del frío (21).

Ya esta primera y modélica intervención de la madre estructura un largo lamento en el que se desmontan los supuestos tradicionales del *falo-logo-centrismo* sobre la *pólis*, el *ánthropos* y el *lógos*. En primer lugar, la *Ciudad* o el *Reino* quedan reducidos a una ciudad maldita, a un castillo de señores feudales, a un hospital al servicio del capital, como si fuera un banco para hacer negocios; el espacio cívico se ha convertido en la cueva de una camarilla o pandilla de ladrones, en el territorio en el que tiene lugar una enorme carnicería que no es espontánea o instintiva, fruto de la hambruna, sino que está gestionada y administrada por las instituciones correspondientes. En segundo lugar, el *ser humano* deja de manifestar sus rasgos humanitarios supuestamente más propios y específicos y exhibe los peores de la peor animalidad, aquellos en que no caen ni siquiera los animales y son atributos de la bestialidad y la monstruosidad, por eso los individuos que llenan ese antiguo lugar de convivencia son ahora figuras compuestas e híbridas, como lobos-serpientes en un hormiguero, lobos vestidos de blanco, devoradores honorables, sociedad de feroces (19), imperio de bestias con trinchantes, que si son llamados gatos, a continuación se ha de añadir que están coronados de gris oscuro y frío (20), y si son cerdos, tienen la garganta vacía y carecen de voz (21). En ese contexto repelente y sanguinario, en tercer lugar, la *palabra* se ha degradado en mentira, el reino es como un monumento de mentira (19), en él ya no se sabe quién dice la verdad (20), todo es una fachada de apariencias ante la que sólo cabe una mirada de horror. He aquí el resultado atroz de esta tradición antropológico-metafísica.

Después del asesinato de sus hijos, la Madre ya no encuentra un espacio digno en el que vivir, la ciudad es una selva dañina o un infierno, y por eso busca una morada en la ciudad de los muertos. Ahora bien, como reconoce el vigilante del cementerio (Esquilo), esa Madre no se queda *pasiva* frente a lo que le ha sucedido, ella “rechaza la fatalidad” (21), de ahí que se mueva, cambie de domicilio y actúe con respecto a los culpables de la muerte de sus hijos, odiándolos, maldiciéndolos, acusándolos con toda la fuerza de la verdad y de la justicia, transformada ella misma en el sonido penetrante de una “trompeta rebelde” (21) que a todos despierte. Aunque su situación es desesperada, ella mantiene la esperanza (23), lucha con todos sus medios, actúa profiriendo “*el grito de guerra materno*” (23), como si fuera una guerrera en combate sin cuartel: los usos de la palabra por parte de la madre son su esgrima en una larga batalla contra la Ciudad maldita y contra el Hospital-Capital en concreto. Esa mujer no pierde la esperanza porque los muertos no están tan muertos como se cree, ellos “sueñan pasionalmente un asombroso porvenir” (23), afirma al acabar su parlamento. En esta sentencia aparecen otros tres elementos esenciales del *lógos* femenino materno: los *sueños*, la *pasión* o el apasionamiento, y el *futuro* inaudito y sorprendente, asombroso y no previsto, como es todo futuro auténtico. He aquí de nuevo la alternativa que se dibuja a la visión logocéntrica tradicional, acentuando estratégicamente el papel del apasionamiento frente al frío control racional, alejándose de una filosofía de la historia que presenta porvenires domesticados, y reivindicando ante la conciencia la dimensión que abren los sueños, el arsenal que guarda el inconsciente, ese venero permanente de poesía. Desde esta posición la Madre evolucionará coherentemente a lo largo de la obra, como luego mostraremos.

En la Escena II los dos letrados que defienden a los acusados van a encontrarla al cementerio por un “rumor extravagante” que corre por la Ciudad: surge aquí otra aparición de *lógos* oblicuo y ambiguo, aquel que transmite que esa mujer, “enloquecida” por la muerte de sus hijos, ha “traspasado los límites de la ley, de la razón y de la justicia” y se habría unido al maquis, a la resistencia, a una banda mafiosa y separatista... A ella, según los abogados, “el dolor la pierde” (27) y por eso acusa sin criterio: “lo que las mujeres son capaces de inventar cuando un duelo las trastorna” (28) y las “traumatiza”; por tanto, hacen falta límites, contar la historia en “una versión liberada de las pasiones” (28). Los letrados son muy conscientes del poder

del *lógos* de esa Madre: puede generar “un soplo de venganza salvaje”, “terriblemente cargado de imágenes crueles” que “atizan la imaginación” de las gentes, y, luego, “por sugestión, hipnosis, ebulliciones, apariciones”, se pueden propagar “insurrecciones” y “sediciones”. La fuerza político-social de este *lógos* femenino que transmite emotivas imágenes es, pues, tremenda, puede escindir la sociedad. Por ello desean comprar a la Madre, esto es, compensarla, pagar una factura alta para “borrarlo todo”, para que todo se olvide, para que se difumine y desaparezca el pasado y así se evite un estallido social, o sea, en realidad, para que así los acusados salgan de la cárcel y todos ellos puedan repartirse el botín...

Una segunda modalidad de *lógos* femenino está representada por la figura de *la Reina*, que ejerce su contrapunto tanto con respecto al Rey (escena VIII) como con respecto a la Madre (escena XVII). En un contexto explícitamente shakesperiano de “podredumbre de los reinos” como el que atufaba hace ya siglos en el cementerio de Elsinor (63), Esquilo se pregunta: “Y la Reina, ¿qué dice al respecto?”

Esta mujer, dialogando con su esposo, relata un sueño en el que leyendo la prensa encontró la premonición de su propia muerte en el cementerio de los niños muertos. Replantea entonces la gravedad de esa historia homicida que está desangrando al Reino. El Rey frena los comentarios de su esposa sirviéndose de una nota tradicionalmente atribuida al *lógos* femenino, la exageración (66), un rasgo muy peligroso en política, dice él. Desde el punto de vista del todo social esos niños muertos son una ligera desolladura, una herida intrascendente. Pero la Reina precisa los síntomas de la nueva enfermedad que afecta al Reino, a las instituciones que lo gobiernan y a los ciudadanos que lo componen: ya no hay corazón, ni sentimiento, ni imaginación; no hay piedad, ni lágrimas, ni olfato; todos están como sordos, ciegos y dormidos, sin verdad en sus palabras ni fraternidad en su conducta, sin eso que se llama alma (67), como si hubieran cambiado de dioses. Recuerda entonces la Reina que su esposo sigue comiendo con el prefecto que hace cincuenta años, esto es, durante los años 1943-1944, “mandó escoltar a más de cuatro mil niños hasta las ollas y los hornos” (69), lo cual es, para ella, una de las “cosas imborrables”: ese holocausto de inocentes es un crimen contra la humanidad, un crimen imprescriptible. El Rey, sin embargo, insiste en el balsámico paso del tiempo, en el aconsejable olvido del pasado puntual, él recomienda que la memoria deje de rumiar para no enloquecer. Pero la Reina no olvida a esos

miles de niños arrojados a la nada y acusa a su marido, como hacía la Madre al inicio de la pieza, de ser frío y gris. Este la considera convertida en una Casandra, pero ella, con más humildad y de manera fragmentaria, prefiere verse como la mano que escribe en el muro del palacio y advierte al Rey, como sucedía en determinado episodio bíblico. La entrada de un Ministro explicita dramáticamente que la historia de Orestes y de Macbeth reviven en esta Corte moderna, de ahí que el Rey quiera ponerse a resguardo: "No lea a Shakespeare ni a Esquilo si tiene los nervios delicados" (72). Pero la misma Reina, preocupada por las nuevas elecciones, olvida pronto el crimen contra los niños, su privilegiada función social la torna incoherente y acomodaticia. Repárese, no obstante, en que ha sido el *sueño* relatado por una mujer el que ha provocado una inmersión en la historia del teatro y en la encubierta intervención francesa en los campos de concentración de los nazis.

La escena XVII es un diálogo entre La Madre y la Reina, cuando el gobierno ya está a punto de pasar a otras manos, en el que ambas comparten la experiencia de haber perdido a un hijo, aunque sólo la Madre sabe del inconsolable dolor de que la muerte haya sido por un perverso asesinato. La Reina propone "el camino de los modestos consuelos" (136), llevar al resto de niños afectados a otras partes, a China por ejemplo. Pero la Madre no acepta componendas, a sus ojos el Rey ha desacralizado la Justicia, ha perdido lo justo. Y no le sirve de coartada pensar que pueden venir gobiernos peores, ya que por encima de los reinos y países están las madres y los niños, y la Justicia; ella no renuncia a este Absoluto, y su modélica función de espejo desenmascara la parcial, inconsecuente e interesada opción que ha escogido la Reina (138), una figura a la que el resultado de las elecciones barrerá de su poderosa situación.

Un tercer ejemplo de *lógos* femenino es el de la *Profesora León*, una médico eminente, miembro del Consejo Nacional, presidido por el Profesor Cornudo-Máximo, reunido para redactar un informe sobre uno de los colegas que ha vendido sangre contaminada en un negocio fraudulento y homicida. Poco a poco los diferentes miembros de dicho Consejo van diluyendo sus críticas y desestimando la gravedad de ese crimen desde la normalidad del contexto de compraventa y de negocio en el que hoy día se ha convertido el mundo entero. Tan sólo la única mujer de esa reunión, la señora León, recuerda que se puso en venta la sangre contaminada cuando ya se podía saber el grave riesgo que eso comportaba, pues en revistas tanto internacionales como

nacionales se había publicado que esa sangre era portadora de muerte. Así pues, a sabiendas se “vendió infanticidio” (117), aunque muchos prefirieron seguir en la ignorancia o, sencillamente, divulgar una mentira. Durante años esta doctora especialista advirtió a sus colegas, alarmó una y otra vez, “hasta romper los hilos de la razón” (119). Mil veces telefoneó con un grito tan punzante como angustiado, pero no obtuvo nunca respuesta. Ahora le piden pruebas escritas de esas llamadas, de esas voces a gritos, le reclaman que presente los correspondientes certificados, ella recuerda que hasta envió un informe a la presidencia, y que alertó al Ministerio, pero “nadie supo nada”, “el problema es la sordera” (120).

Esta argumentada intervención no sirve de nada ante el Consejo, pues para frenar las desconfianzas y los motines y guardar el Orden público se redacta una carta “filosófica, ética y científica”, desapasionada, general, “más allá del bien y del mal”, con el objetivo de que sirva para acabar con el caos social y se recobre la dignidad de los profesionales de la medicina. La consigna es “vivir y dejar vivir”, escoger el camino de la discreción, y salvaguardar el lesionado honor de la medicina. De nuevo la única que se opone a firmarla es la señora León, que no quiere entrar “en ese país tan gris, sin duelo, sin terror, sin empatía” (124); para ella el dinero y la traición van de la mano; para ella es un deber desenmascarar el mal, decir dónde se halla. Y entonces, de repente, la que hasta ese momento era considerada “un buen médico” y una gran científica especializada, una prestigiosa hematóloga, pasa a ser subestimada con todos los menosprecios que la tradición logocéntrica ha ido elaborando sobre las mujeres: ahora es percibida y acusada por sus aires de “profeta”, “de histérica”, de “loca”, de “perturbada” y de “iluminada”, fuente de un “discurso aberrante” y “no científico”; pierde así de golpe su reputación, el aprecio de sus compañeros y su ascendente carrera profesional, y de amiga pasa a ser “nuestra enemiga” (125), una “Don Quijote” a la que se la ha de expulsar del Consejo. La sentencia final del Presidente Cornudo-Máximo es contundente como resumen inapelable de todas las maldades de la Profesora León: “¡Una mujer! ¡Todo lo que aborrezco!... Una don nadie. Una. En resumen. Además nunca fue usted de los nuestros, de ningún modo. No hemos perdido a nadie” (126).

Y, por último, una cuarta modalidad de habla femenina es la de la *Noche* y las *Erinias*. La Noche aparece en la escena III, y de inmediato desenmascara la gestión de los letrados, en seguida reconoce las artimañas de su dis-

curso: “utilización maléfica de la palabra” (32), que implica la *falsedad*, las *insinuaciones* no explícitas y la *violencia encubierta*. He aquí el veneno que ellos introducen en la justicia, la pestilencia que propagan entre las flores: los enunciados de tales leguleyos son amenazas indirectas. La Noche, cuando escucha todo lo que Madre ha tenido que pagar por la Verdad, ya que ésta tiene un precio elevadísimo y aún no ha aparecido, conjura a sus tres hijas para que retornen a la tierra y la ayuden en su lucha (44). Para ellas, cinco mil años después, nada ha cambiado en la “música humana” excepto las apariencias, “las lágrimas de las madres siguen derramándose”, “los corazones siguen vertiendo lamentos irrefutables” (47), “las flores... están mojadas de sangre... la misma sangre, siempre corre de la misma manera hacia el polvo... una vez derramada, sigue sin poder volver” (49). Ellas han cumplido la palabra dada, el tratado de paz con Atenea, pero ya están hartas y regresan a la superficie de la tierra, les ha llegado el sordo olor de la sangre y vuelven a adherirse a la causa de la madre (48-52). Entonces pasan a la acción, la Noche les pide que se comporten “como si fuerais pesadillas armadas hasta los dientes” (53) y al instante ellas raptan a dos adversarios y los traen vivos, dispuestas a sacrificarlos sin pasar por la farsa de los tribunales. Pero respetan la voluntad de la Madre y desean que la víctima haga “resonar libremente ante nosotros ella misma los detalles de su duelo y de su indignación” (61). Si hubiera que resumir el rasgo principal de estas arcaicas figuras tal vez habría que insistir en su capacidad de *escucha*, en su necesidad de *dejar hablar a las víctimas* para que se oiga su indignación, para que así los humanos quizá perciban que existe la Noche y que en ella tienen lugar los sueños y los remordimientos (61).

3. Cómo abordar crímenes imprescriptibles y crear comunidad para el futuro

Ya vimos que para los letrados de los acusados, y para el Rey, y para el presidente del Consejo... el *olvido* era “la buena solución”, mientras que a Esquilo no le gusta olvidar (30), ni tampoco a la Madre, que teme perder poco a poco sus recuerdos, los fragmentos de su cabeza. La Reina, que también había perdido un hijo, reconocía que “por un lado quisiéramos olvidarlo todo. Por el otro, no olvidar nunca” (135). Pero es la Madre la que precisa

la íntima relación entre *el olvido y la memoria*. Ambos términos no son simétricos, pues “para olvidar hay que recordar”, “morir y vivir al mismo tiempo vivir morir” (135). No es una buena solución olvidar lo imborrable, lo que es inolvidable: eso es algo imposible.

Otra respuesta al crimen de sangre es la ley del Talión, “desgracia por asesinato y diente por diente” (49), como dicen las Erinias. Pero la *venganza* tampoco es una adecuada solución, como pone de manifiesto el diálogo entre Esquilo y la Madre: si se deja “hablar a la venganza”, entonces esta nos lleva demasiado lejos y se cae en la orilla inhumana, al final el camino cambia bruscamente de dirección y todo se transforma en su contrario, de víctima se pasa a verdugo y a tirano (35), de inocente se pasa a ser culpable, a cometer una Falta (36). En consecuencia, la Madre no quiere ni una transacción infame con los abogados de los acusados, ni quiere la venganza; la furia que siente desea “honor y verdad”, dos palabras ignoradas que ella reverencia como a dioses ausentes, quiere algo inexistente que contradiga la desesperanza y que se resume en una única palabra, Justicia (37). Pero para que triunfe la Justicia hay que actuar, desenmascarar a la falsa Justicia (40), la Justicia cínica (37), y mantener vivos los sueños (42).

Ante la implacable persecución de las Erinias, que en seguida raptan a dos adversarios y están a punto de sacrificarlos, la Madre dice que tampoco es eso lo que quería, ella no quiere ni que degüellen ni que dejen inconscientes a los criminales, en todo caso lo que ella quisiera es que se murieran “de vergüenza” por un golpe terrible venido del interior (59). Pero eso es algo totalmente desconocido e improbable, las Erinias sólo ven adecuado ante el asesino el *castigo* y la *expiación sangrienta* (95).

Esquilo, que es consciente de la cantidad de víctimas sin precedentes de la historia moderna, quiere “la exacta retribución de nuestras penas”, que los cantos llenen el vacío de tantos silencios (60). Como dice la Noche, “ahora es la hora de la nueva Justicia” (93), “la fiesta severa que libera los corazones” (94). En este contexto propicio la Madre finalmente expone sus condiciones: “Todo lo que pido es: una palabra... Una única palabra, pero todopoderosa, que tiene el poder de interrumpir el asesinato” (94), “‘Perdón’, esa es la palabra que quiero oír saliendo de los labios” de los asesinos (95). Cuando se dice esa palabra, entonces llega “el fin de la desgracia”, el infierno acaba y se abren las puertas del cielo “donde reside la Gracia que borra los crímenes y los resentimientos”. Pero los letrados no aceptan la propuesta, para

ellos es un anzuelo, una “trampa de mujer” para condenarlos, ya que al pronunciarla el asesino confiesa su acto criminal (96). Los letrados insisten en que sus defendidos no quisieron matar, todo fue un accidente, un homicidio natural, sin culpables; en todo caso la culpa es del Estado (98), ellos son inocentes, y quien les interroga les está torturando como un verdugo (101).

Ante este mundo invertido las Erinias descubren que ha cambiado en el universo la estructura del alma humana, ahora el corazón ya no se juzga a sí mismo ni en sueños, porque desde hace cincuenta años la consciencia de Europa ha sido gravemente herida (102), ha habido “campos de concentración” (145). La Madre acude entonces a la experiencia de tener hijos y al duelo por sus frágiles vidas para precisar las condiciones de su propuesta: ella sólo pedía un pensamiento, un suspiro, una mirada, para reunirse todos juntos en el mismo lado de la humanidad (105), no era necesario pronunciar ninguna palabra. Como el coro explicita, la Madre desea humanidad, humildad y consuelo (107), mientras que los letrados siguen pensando en la Ley, en las pruebas y en ganar el litigio.

Más adelante la Noche propicia que uno de los encausados se encuentre con la Madre, entonces están un hombre y una mujer frente a frente. El acusado no admite pedir perdón, no expresa ningún remordimiento. Pero la Madre dice que no le pide eso, sólo le dice lo siguiente: “Hábleme de usted. Deje que lo conozca. Sólo pido eso” (141). Cuando ese acusado cuenta su vida, es obvio que a pesar de sus crímenes se considera inocente, y que también tiene en su biografía gestos de sacrificio y de haber arriesgado la vida por salvar a unos niños: es una contradicción atroz, un antagonismo vivo radicalmente impensable (143), “un corazón momificado” (144), una materia inerte. Ante eso sólo queda la ira, la indignación, la loca esperanza de resistir (151), el recuerdo de una historia personal con gusto de lágrimas y de leche (164) que resuena en la noche. Hasta aquí, nuestra lectura del complejo discurso de la Madre en este drama.

Un comentario final sobre el diálogo Cixous-Derrida sobre el perdón

En todo país hay momentos, y durante el siglo XX los ha habido casi en todos los colectivos nacionales, en que se viven experiencias traumáticas graves, que requieren posteriormente una difícil cura para que sanen las heridas

producidas por tantas muertes y tantos asesinatos. La cuestión se agrava si se trata de crímenes contra la humanidad, de crímenes “imprescriptibles”, de genocidios como la Shoah, el *apartheid* en Sudáfrica, los asesinatos cometidos por los propios aparatos del Estado en Chile y Argentina, o en España una vez acabada la Guerra Civil o con la ETA. Aquí se plantean muy graves cuestiones, como en esta obra de teatro: la superación de la venganza, la necesaria reconciliación que abra futuro, la necesaria memoria de las víctimas, no el mero olvido por dejar que pase el tiempo sin hacer nada, y un conjunto de medidas de índole jurídica (tribunales, juicios, penas y castigos a los culpables, expiación de la culpa) y de tipo político (amnistía, decretos de gracia que otorga el soberano), así como de cariz religiosa y estrictamente personal e intransferible. Nos referimos con ello al arduo problema, complejo y paradójico, del ‘perdón’, que suele ir acompañado del remordimiento y del arrepentimiento, de la súplica a la víctima o víctimas. Como es manifiesto, en estas cuestiones cobra relevancia el sentido que se le quiere dar a la comunidad, a la sociedad nacional de la que se forma parte: hay en ello elementos de mediación interpersonal, comenzando por aquel que hace que se pueda llegar a un entendimiento y a un acuerdo, el lenguaje compartido, aquel mediante el cual se suplica el perdón y mediante el que se lo otorga o deniega.

Para nosotros es muy significativo que esta obra de teatro, que se escribe en 1993 y se representa en 1994, anteceda a los célebres seminarios (1996-1999) que impartió Jacques Derrida en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, cuyo tema era precisamente ‘*el perdón y el perjurio*’: no versaban sobre ‘el perdón y el arrepentimiento’, como se suele decir, con lo cual resuena todavía con más fuerza el eco del título de la obra de Cixous, *La ciudad perjura*. Esos seminarios generaron unos textos muy clarificadores, desde la conferencia de 1997 “*Pardonner: l’impardonable et l’imprescriptible*”,¹¹ la entrevista en un programa de televisión (*France Culturel*), el 17 de septiembre de 1998, “*Justicia y perdón*”, y la extraordinaria entrevista “*Le siècle et le pardon*” (*Le Monde des Débats*, décembre, 1999).¹² En estas intervenciones Derrida comenta y critica concepciones del perdón como las de Jankélévitch (*Le Pardon, L’imprescriptible*), o las de Hannah Arendt (*La*

¹¹ Publicada en 2004, *Cahiers de l’Herne*, Paris.

¹² J. Derrida, *Foi et Savoir; suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris 1996.

Condition de l'homme moderne), si bien podría ser pertinente abrir el número de participantes en este necesario debate, por ejemplo, escuchando la voz de Jean Améry.¹³

En estos problemas están en juego cuestiones antropológicas muy graves, como las de la culpa, la consciencia, la mala conciencia, el remordimiento, el resentimiento, el rencor, la venganza, el odio, la fraternidad, la reconciliación y el perdón. No es conveniente, tanto por respeto al título de esta pieza de teatro como al seminario de Derrida, que se olvide el tema del *perjurio*, que afecta tanto al llamado 'juramento hipocrático' (tratado explícitamente por la figura de la profesora León en la obra de Cixous, 131-132), como al compromiso de 'decir la verdad y sólo la verdad' al dar testimonio en un tribunal, así como a aquello sobre lo que se jura, sea un texto religioso (la Biblia), sea la vida y la memoria de los seres más queridos, como los propios hijos (como así hacen los encausados en esta pieza teatral, 105-107). Bastaría caer en la cuenta de qué es un juramento y qué es el perjurio para ver que estas cuestiones llevan a plantearse qué sea *lo sagrado* en un universo cultural determinado, y qué sentido puede tener esto en una época en la que ya ha acaecido tanto la llamada "muerte de Dios" como la "muerte del ser humano", la época de los humanos sin alma, sin corazón y sin consciencia. Así las cosas, uno de los temas candentes de esta obra de teatro es cuestionar qué sería lo genuinamente humano en el ser humano, aquello por lo que puede tener sentido arriesgar la propia vida en un combate de resistencia (148, 151), como el maquis (26), o como aquellas implicaciones públicas a las que puede conducir la vivencia extrema de la "indignación" (128, 162). Y eso es lo que nos enseña el *lógos* femenino.

En el muy sugerente "prólogo" de Joana Masó a su edición castellana de *La ciudad perjura* se afirma que "es quizás este perdón radicalmente heterogéneo y extranjero a la justicia [explicado por Derrida a finales de los años 90] el que pone magistralmente en escena Hélène Cixous" (7). Esta afirmación podría matizarse, pues aunque en esta obra la Madre *quiere oír* la palabra que pide "perdón" de labios de los criminales/culpables de la muerte de sus dos hijos como genuina expresión de su culpabilidad y de su remordimiento (95 y 141), esta petición es justamente lo que Derrida indica que se

¹³ Cf. en especial su obra *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia* (trad. de Enrique Ocaña), Valencia 2001.

ha de mantener separada de la incondicional, secreta, paradójica e imposible concepción radical y en el fondo religiosa (quién perdona es Dios, el Dios cristiano, que pide que perdonemos a nuestros deudores para que nos perdone nuestras deudas...) del "perdón", que viene a ser la Gracia en las puertas del cielo (95). Masó subraya con todo acierto que a la madre no le basta el veredicto de la justicia de abogados, magistrados y tribunales, veredicto que de hecho tras el informe del Consejo Nacional les exculpa, como sucedió en Francia, sino que reclama que le supliquen perdón en tanto ella es la víctima, y que lo hagan desde una actitud de arrepentimiento, lo cual es el perdón en boca del culpable como súplica. Derrida, por su parte, insiste en la incondicionalidad del perdón que otorga por gracia la víctima, aunque un tribunal juzgue culpable al criminal y le sentencie a muchos años de cárcel. Eso es lo que la Madre desea en un encuentro posterior: no que ese otro le pida perdón, sino "hábleme de usted. Deje que lo conozca" (141), ella desea entablar un diálogo personal, un conocimiento mutuo, un cara a cara entre criminal y víctima, un llegar a entenderse para hacer las paces, única posibilidad de que surja una nueva comunidad, más allá de la democrática y corrupta en la que se ejerce el derecho en los tribunales de la así llamada justicia, una comunidad que sería posible por la integración de vivos y muertos gracias a una palabra "justa" y "veraz" que puede reconciliar. Por desgracia, ese deseo queda insatisfecho, y en la noche sólo nos queda el recuerdo de su historia "con gusto de lágrimas y de leche", sabores por excelencia del *lógos* femenino.

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

XV

Universitat de València

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

EL LOGOS FEMENINO EN EL TEATRO

Francesco De Martino & Carmen Morenilla
editores

Juan B. Slinares
2012



LEVANTE EDITORI - BARI

ISBN 978-88-7949-606-3
ISSN 1723-4891

© 2012 - Tutti i diritti riservati



*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

ÍNDICE

Palabras de presentación pág. 9

I. EL TEATRO GRECO-LATINO

F. Javier Campos Daroca, *Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones del logos trágico en la Medea de Eurípides* . " 15

Francesco De Martino, *Luoghi e logoi di sole donne* " 41

Diana M. de Paco Serrano, *Expresión dramática. El dibujo de las pasiones a través de la palabra en el rostro de las heroínas de la tragedia griega* " 79

David Gacía Pérez, *Logos: palabra y performatividad en Electra, Eurípides* " 95

Carmen González-Vázquez, *La matrona plautina desde la 'realidad' teatral* " 115

Ana Iriarte, *Oradora y bacante apolínea: polisémica Casandra* " 151

Aurora López & Andrés Pociña, 'Regno muta libertas obest'. *Visión masculina y visión femenina del poder en las Tragedias de Séneca* " 163

Juan L. López Cruces & F. Javier García González, *Amor y lenguaje sáfico en la Hipsípila de Eurípides* " 183

Núria Llagüerri, *Criados vs. señores en Hipólito* " 215

Carmen Morenilla Talens & José Vte. Bañuls Oller, *Los excesos de Hermione: el antimodelo femenino en Eurípides* " 237

Ignacio Rodríguez Alfageme, *Personajes femeninos secundarios en Aristófanes* " 273

Maria de Fátima Silva, *A rainha regente, um 'tipo' esquiliano* " 303

II. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO GRECO-LATINO

Delio De Martino, <i>El logos femenino en la publicidad mitológica</i>	” 325
Concha Ferragut Domínguez, <i>Medeas, Danaides y otros estereotipos femeninos en el Llibre de la Cort del Justicia d'Alcoi</i>	” 349
Maria Do Céu Fialho, <i>Yocasta en Lisboa o sobre la rabia de vivir en Bernardo Santareno, António Marinheiro</i>	” 365
Enrique Gavilán, <i>Juana la loca: escenario, memoria y simulacro</i>	” 377
Enrique Herreras, <i>Las razones de las pasiones en los personajes femeninos de Eurípides</i>	” 411
Juli Leal, <i>Eclipse: de Medea, mito solar; a Norma de Bellini, mito nocturno</i>	” 427
Joan B. Llinares, <i>El logos femenino en la dramaturgia coetánea: una lectura de 'La ville parjure ou le reveil des Erinyes' de Hélène Cixous</i>	” 457
Laura Monrós Gaspar, <i>Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea</i>	” 481
Carlos Morais, <i>El logos de Antígona y las recreaciones políticas del mito en Portugal</i>	” 507
Reinhold Münster, <i>Lysistrata – eros y logos. Historia de la recepción de una figura escénica en la literatura alemana</i>	” 543
Lucía P. Romero Mariscal, <i>Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: las razones de Antígona</i>	” 557
Virginia B. Suárez Piña & Graciela Durán Rodríguez, <i>La percepción de la realidad entre mujeres y hombres en el teatro: Aristodemo, obra de Joaquín Lorenzo Luaces</i>	” 585
Índice: Nombres antiguos	” 607