

# Cuando la sombra de Clitemnestra se despierta: *mythmaking* y dramaturgia feminista. Las reescrituras de Dacia Maraini y de María Ragué Arias

DANIELA PALMERI  
Universitat Autònoma de Barcelona

*Our chief job is to become conscious of the acts of mythmaking  
that occur and to establish viable relationships  
with the myths that result from them.*

Estrella Lauter

## Introducción

En este ensayo trato de tejer conexiones entre dos reescrituras de Clitemnestra muy cercanas en el tiempo y en el espacio: *I sogni di Clitemnestra* de Dacia Maraini (Italia, 1978) y *Clitemnestra* de María José Ragué Arias (España, 1986). En particular pretendo investigar los nexos útiles para demostrar la pertenencia de estas reescrituras al marco del revisionismo feminista.

Empezaré por examinar el significado de *revisionismo*, palabra clave en el feminismo de la segunda generación. Si bien es verdad que la revisión de los mitos constituye un punto central en la agenda feminista desde su comienzo, es a partir de los años 60 que adquiere un rol aún más importante. En esta época las feministas pretenden desenmascarar la narración patriarcal implícita en el mito y deconstruir la rigidez de los roles asignados a la mujer (madre buena o monstruo, amante o mujer fiel, asesina o asesinada).

El título de este artículo se inspira en el ensayo de la feminista americana Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972). Rich considera el revisionismo un gesto fundamental para que las mujeres puedan recuperar una posición de sujeto en la historia, ya que la cultura occidental siempre se ha caracterizado por su sesgo patriarcal y ha considerado lo femenino sólo como objeto. Por esto es importante mirar con ojos nuevos al pasado.

Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves (Rich, 1972: 18).

Reescribir la tradición significa apropiarse de ella y representa asimismo un *acto de supervivencia* para las mujeres.

Los textos que he seleccionado retoman la *Orestea*, mito codificado en el género trágico por Esquilo. La trilogía esquilea (*Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides*) narra la terrible historia de los Atridas. Clitemnestra mata a su marido, Agamenón, para ser a su vez víctima de su hijo Orestes.

La *Orestea* constituye en la literatura clásica, según Bachofen (1987), la prueba de que en la antigüedad existió el matriarcado y de que el asesinato de Clitemnestra representa el comienzo del patriarcado. De hecho, en Esquilo se desarrolla el tema del paso de una sociedad arcaica, basada en instintos y venganzas, a una sociedad moderna donde hay un tribunal que juzga y establece la democracia absolviendo al matricida (Di Benedetto, 1978). En la última parte de la trilogía aparece la sombra de Clitemnestra (*eidolon*) que pide venganza y justicia e invoca a las Erínias, las defensoras de la madre. El tribunal convence a las Erínias de la inocencia de Orestes y, por consiguiente, ellas dejan de atormentar al matricida convirtiéndose en Euménides. Este desenlace es objeto de un amplio debate, ya que la obtención de la paz final deja impune el delito de matricidio. Ciertamente, la conclusión de la trilogía genera interpretaciones controvertidas sobre todo en el teatro contemporáneo (Bierl, 2004).

En este ensayo analizaré cómo se desarrolla el tema de la sombra de Clitemnestra en las reescrituras contemporáneas de Maraini y Ragué. La «sombra» de Clitemnestra es, al parecer, la protagonista que interpela a las escritoras contemporáneas para que cuenten su historia desde otro punto de vista. Las reescrituras modernas tienen una relación más estrecha con la última parte de la trilogía, pero, a diferencia de ésta, en ellas no hallamos ningún paso a la democracia y, por ello, no puede haber ninguna conversión de las Erínias en Euménides.<sup>1</sup> He optado por estudiar la dramaturgia italiana y catalana feminista porque se trata de territorios aún no muy explorados por la crítica. La reescritura feminista del mito es un tema más estudiado en los países de habla inglesa que en los países del sur de Europa (Lauter, 1984; Borràs, 1998).<sup>2</sup> Lo mismo se podría decir acerca del teatro de mujeres. Si bien es verdad que «el teatro es el último género ensayado por las mujeres en todas partes» (O'Connor, 1988: 13), quizás en España y en Italia lo es aún menos (O'Connor, 1988; Silvi, 1980). Seguramente –como veremos– Maraini y Ragué Arias representan dos casos ejemplares en el desarrollo de una dramaturgia feminista contemporánea italiana y catalana.<sup>3</sup>

Este artículo consta de cuatro partes: en la primera, pretendo explicar la importancia del revisionismo del mito en el ámbito feminista y teatral; en la segunda y tercera, haré un análisis de la reescritura de Dacia Maraini y Ragué Arias; en la cuarta, la dedicada a las conclusiones, explicaré las convergencias entre estas dos reescrituras.

## **Sobre el personaje de Clitemnestra. Entre tradición feminista y teatral**

Clitemnestra es un personaje complejo y contradictorio porque une roles distintos: mujer y madre, traidora y traicionada, asesina y asesinada, víctima y verdugo. Como muchos otros personajes trágicos femeninos, ella es una mujer *excedente*, porque excede a cualquier papel y transgrede los roles femeninos tradicionales. La transgresión de los roles femeninos clásicos es fundamental para entender el matricidio y la formación de una cultura misógina (Zeitlin, 1996: 87-119). Desde esta óptica misógina, Clitemnestra es perversa porque llega a concentrar en sí misma *lo abyecto* por las acciones que cumple al matar a su marido con sus propias manos. Ella es una madre atípica y tiene que ser rechazada para que el orden vuelva a gobernar en la ciudad y se instale la cultura patriarcal.<sup>4</sup> Como explica Kristeva, comentando la formación del lenguaje y la diferencia sexual,

la madre constituye un objeto de deseo prohibido y nuestra cultura se basa en la «interdicción del cuerpo materno» (Kristeva, 1988: 23).<sup>5</sup>

Existe una amplia tradición de mujeres (escritoras, filósofas, dramaturgas) que recupera la figura de Clitemnestra haciendo hincapié en la complejidad de este personaje. En 1936, Marguerite Yourcenar publica una reescritura de Clitemnestra, *Clitemnestra o el cri-men*, en la que ya retoma el personaje trágico bajo una nueva luz (Yourcenar, 2000). También en la obra de Simone De Beauvoir del año 1949, *El segundo sexo*, las *Euménides* representan el paso de la sociedad matriarcal a la patriarcal en la que el hombre se afirma como sujeto mientras que la mujer se convierte en «Otra» (De Beauvoir, 2000).

De todas formas, hay que remarcar que el feminismo de la segunda generación es el que recupera con más fuerza esta figura –como demuestran los comentarios de Adrienne Rich y Luce Irigaray–. Adrienne Rich considera a Clitemnestra como el símbolo del matriarcado y una peligrosa amenaza para el *Reino de los Padres* (Rich, 1976). Casi al mismo tiempo Irigaray comenta este mito al reivindicar la anterioridad del matriarcado sobre el patriarcado, en controversia con las teorías freudianas. En el ensayo *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Irigaray afirma que el matricidio es necesario: «el orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre» (Irigaray, 1985: 11). Irigaray toma la *Orestea* como caso ejemplar para reflexionar sobre la disparidad y asimetría sexual.

La mitología no ha cambiado, todo esto sigue ocurriendo. [...] El asesinato de la madre se salda, pues, con la impunidad del hijo, el enterramiento de la locura de las mujeres –o el enterramiento de las mujeres en la locura–, el acceso a la imagen de la diosa virgen, obediente de la ley del padre (Irigaray, 1985: 9).

A partir de estos textos, queda claro que existe una actitud revisionista muy productiva respecto a este mito. Al mismo tiempo me parece interesante investigar el revisionismo dentro de la dramaturgia contemporánea. O'Connor denomina «dramaturgas de la revisión» a las dramaturgas españolas de los años que van del 1975 al 1989, utilizando claramente el término acuñado por Rich (O'Connor, 1988: 39-40). De hecho, según O'Connor muchas dramaturgas a partir de los años Setenta vuelven a mirar a los clásicos «con ojos nuevos».

Por consiguiente, es mi intención utilizar esta etiqueta para definir el trabajo de Dacia Maraini y Ragué Arias y sus tentativas revisionistas por hacer visibles los nexos velados que siempre han ensombrecido las relaciones entre textualidad y sexualidad, mito y género.

### *I sogni di Clitennestra* de Dacia Maraini

Dacia Maraini es una escritora, dramaturga y feminista italiana<sup>6</sup> autora de una reescritura, creativa y provocadora, del mito griego ambientado en la época contemporánea, titulada *I Sogni di Clitennestra*. La obra se estrena en enero de 1980 en el espacio cultural del Fabbricone de Prato.<sup>7</sup> Hay que relacionar este drama con el activismo feminista de Maraini, que funda en Roma (1973-1983) el teatro feminista de la Maddalena, lugar de eventos y encuentros feministas (Silvi, 1980: 76-90; Boggio, 2002). Como comenta

la misma Dacia Maraini, mucha gente que pertenecía a este grupo teatral participaba también en colectivos de mujeres y grupos de autoconciencia (*selfhelp*). En efecto, es evidente la influencia de la retórica feminista y la autoconsciencia sobre este texto.<sup>8</sup>

Reescribir para Maraini significa, por un lado, escribir un texto *ex novo* que reinventa la historia de Clitemnestra y, por el otro, insertar en su texto citas del texto griego con un efecto muy fuerte de redoblamiento, extrañamiento y parodia. Se trata de dejar ver el «texto en el texto» en una viva contraposición entre el texto griego y el texto reinventado, ya que en el primero la lengua utilizada es elevada y literaria y, en cambio, en el otro se utiliza el italiano coloquial y vulgar con contaminaciones del dialecto siciliano. Además, en las citas, Maraini utiliza la famosa traducción de la *Oresteia* de Pier Paolo Pasolini.<sup>9</sup>

Esta reescritura expresa el deseo de leer un texto clásico a la luz de la mirada feminista y con la intención de recuperar la *contrahistoria* de las mujeres. Un rasgo importante es el registro lingüístico corporal y sexual que hace del texto un producto del feminismo italiano de los años Setenta.

La historia de Clitemnestra se desarrolla en el seno de una familia de inmigrantes sicilianos que vive en Prato. Se trata de una desacralización del mito a través del desclasmamiento de las figuras trágicas: Clitemnestra no es una reina, sino una exobrera de una industria textil. Ella es consciente de su condición subalterna de mujer e intenta desenmascarar las dinámicas de poder implícitas en el mito que le asigna el rol de mujer hedonista y cruel asesina (Cavallaro, 1995).

El drama está dividido en dos actos. El primer acto empieza con un monólogo de la sombra de Clitemnestra que se dirige a las Erinias para despertarlas y pedir justicia. Tras el monólogo, sigue la representación del sacrificio de Ifigenia, la hija que el padre vende para pagar sus deudas. Ifigenia representa el motor de la acción y el motivo por el que la mujer más tarde matará a su marido. Desde el principio emerge una polarización familiar: por un lado, el padre y Electra, la hija del padre, y, por el otro lado, Clitemnestra e Ifigenia, la hija de la madre. En efecto, la relación entre Agamenón y Clitemnestra se basa en la asimetría y las violentas dinámicas de género y clase: no solo Clitemnestra es inferior al marido como mujer, sino también como obrera, ya que depende de él.<sup>10</sup> En este esquema, Agamenón es el hombre arrogante que vuelve a casa de América con su amante Casandra. Es él mismo quien cuenta que Clitemnestra lo ha asesinado como si más que una realidad se hubiese tratado de una pesadilla.

El tema del sueño, o la pesadilla, es un leitmotiv: lo que pasa en la realidad parece casi el reflejo de un sueño, y los sueños, a su vez, anuncian y preanuncian la realidad en una osmosis continua. Asimismo, el sueño de la serpiente de las *Coéforas* presagia la muerte de Clitemnestra,<sup>11</sup> la cual afirma: «Partorivo un serpente [...]. Lo cullavo quel serpente, lo amavo. Aspettavo che si addormentasse sazio di latte. Ma improvvisamente mi accor-gevo con orrore che assieme al latte mi succhiava via il sangue» (Maraini, 2000: 645).

El sueño representa, por un lado, una premonición del futuro y, por el otro, una proyección de los miedos del inconsciente y el horror que tendrá lugar dentro de esta familia.

El segundo acto empieza con una comida familiar en la que participan Clitemnestra, Egisto, Orestes y Electra. Se trata de una representación simbólica de la familia, en la que Electra, que encarna la familia, defiende el padre muerto, mientras que Clitemnestra se convierte en el símbolo de la antifamilia. Orestes mata a la madre durante la comida familiar y desarrolla un papel importante: si en el primer acto no es considerado un

verdadero varón (sobre todo por su relación homosexual con Pilade), ahora, a través del matricidio, se convierte en hombre en un trágico *rito de iniciación* que le permite rechazar su homosexualidad para acceder al orden simbólico del padre.

De todas formas la sombra de Clitemnestra vuelve a aparecer en un manicomio donde encuentra a una psicoanalista, original adaptación del personaje de Atenea, y también a tres prostitutas, que representan las Erínias. Las prostitutas afirman que «la giustizia è passata nelle mani dei tutori delle leggi paterne» y que el matricidio ya no se considera un delito. En efecto, las Erínias se han convertido en prostitutas porque se han vendido, han traicionado a la madre; por ello no hay ninguna conversión positiva de estas fuerzas.

En la última escena, Clitemnestra muere por segunda vez pidiendo justicia y afirmando que «in qualche parte fra i sogni morti, io continuerò a vivere, per continuare a sognare» (Maraini, 2000: 670). La autora deja claro el significado del título de la obra ya que Clitemnestra sigue viviendo en los sueños para contar su verdadera historia.

En un artículo titulado *Clitennestra o la perversione* de 1982 Maraini afirma:

Ma se penso a un personaggio fortemente sessuato come Clitennestra che abbiamo imparato a detestare nelle scuole come il prototipo della moglie infedele e assassina, se penso a lei e ad Egisto, non posso fare a meno di constatare che il piacere fine a se stesso era ben conosciuto dai Greci. Ma la sessualità di Clitennestra è maledetta perché porta morte (Maraini, 1987: 8).

Entonces, Clitemnestra representa el descubrimiento de que «il piacere sessuale è legato alla libertà e la libertà al potere» (Maraini, 1987: 8.). Es decir, que el placer sexual está relacionado con la libertad, y la libertad con el poder.

### ***Clitemnestra* de María José Ragué Arias**

Ragué Arias es una escritora y crítica catalana que se ha ocupado de la cultura griega en su investigación teórica y su dramaturgia.<sup>12</sup> Además, en los años 70 contribuyó a la formación de los primeros grupos políticos feministas, asesorando a las mujeres incluso en el ámbito teatral.<sup>13</sup>

Clitemnestra es una versión abreviada del mito de los Átridas, que une la adaptación del texto griego a la reelaboración creativa a través de un lenguaje elegante y sobrio.

La historia empieza con el sacrificio de Ifigenia y termina con una libre interpretación de las *Euménides*, que constituyen el núcleo mítico al que la autora dedica una mayor atención y carga creativa. Según la estudiosa De Paco Serrano (2003: 249), es posible identificar en esta obra los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides por este orden:

I acto, primer cuadro: *Ifigenia en Aulide* de Eurípides; segundo cuadro: Agamenón;  
II acto: *Coéforas/Electra* de Sófocles y Eurípides;  
III acto: primer cuadro (tres escenas): Orestes; segundo cuadro (dos escenas) primera parte de *Euménides*; tercer cuadro: (una escena) segunda parte de *Euménides*.

En efecto, la obra de Ragué une varias perspectivas del mito de los Átridas, pero sobre todo nos habla de la historia de Clitemnestra.

El drama comienza en Aulide con el sacrificio de Ifigenia, la cual cree que va a casarse y, en realidad, va a ser sacrificada en un juego de sobreposición entre *eros* y *thanatos*. Ya a partir del primer acto, es posible hallar las señales del dualismo masculino/femenino en que se basa este drama y que se refleja en el contraste guerra y paz. Dentro de este esquema Clitemnestra y Agamenón constituyen una «pareja hipercaracterizada en relación con los clásicos hacia los dos extremos: el de la violencia patriarcal y el de la pacificación femenina» (De Paco, 2003: 251).

Todo el texto de Ragué se basa en esta contraposición: cada vez que aparece un nuevo personaje se inserta en una u otra parte. A un lado están Agamenón, Electra, Orestes y, al otro lado, Ifigenia, Clitemnestra y también Helena, esta última considerada la causa primera de la guerra. A través de esta contraposición, la autora intenta demostrar la inocencia de la madre y la culpabilidad de Agamenón.

Siguiendo la tradición clásica, Ragué no representa directamente el asesinato de Agamenón, sino que lo cuenta. Lo que impacta de esta narración es que Clitemnestra confiesa con lucidez su voluntad de matar al marido y explica claramente los motivos que la llevan a ello: el sacrificio de Ifigenia, el abandono de la casa por la guerra y la traición con Casandra. Matar al marido para Clitemnestra significa defenderse de él y enfrentarse valientemente al destino terrible que le ha tocado.

En el segundo acto, después del encuentro entre Electra y Orestes, el hermano decide vengar la muerte del padre matando a Egisto y Clitemnestra. La escena del matricidio es muy fiel a la escena esquilea, en la que la madre pide piedad al hijo, mostrándole el pecho (Esquilo, 2006: 896-898). Clitemnestra dice a Orestes: «No, no em penedeixo d'haver matat el teu pare [...], l'alliberament va ser prou important com per a no veure-la. [...] Respecta el si que tantes vegades acollí el teu son d'infant. Respecta el pit de la dona que t'alimentà» (Ragué, 1986: 33).

Pero el matricidio es «necesario» y desarrolla un papel importante para los hijos, porque permite la reconciliación simbólica con el padre. Y de hecho Orestes ve en ello «mort i naixença» (Ragué, 1986: 35); se trata de una coincidencia trágica en la que matar a la madre significa hacer revivir la imagen del padre.

Ragué introduce otra variación interesante: Orestes también mata a Helena y se define como un «assassí de dones perverses» (Ragué, 1986: 40).<sup>14</sup> Queda aún más claro que su objetivo es eliminar cualquier tipo de desorden moral introducido por las mujeres en general, y no sólo por la madre. Igual que en la trilogía esquilea, Atenea y Apolo apoyan su gesto y lo absuelven. Sólo el coro de las mujeres (*las dones de la nit*) se queja porque en el tribunal no hay ciudadanas que puedan expresar su opinión a favor de la figura de la madre (Ragué, 1986: 47-48). Las *dones de la nit* ponen en duda los conceptos de justicia y ciudadanía, reivindicando más derechos para las mujeres. Efectivamente, estos temas son muy típicos del feminismo de la segunda generación y evocan la cercanía de la autora con la lucha feminista de las décadas de los 70 y 80.

Al final de este acto, el desenlace es doblemente trágico: Orestes llega incluso a matar a la sombra de la madre.<sup>15</sup> Como en el caso de Maraini, el texto termina reivindicando justicia para la madre que otra vez es asesinada impunemente (Ragué, 1986: 54).

## Conclusiones

No es mi intención detenerme sobre las diferencias entre las dos reescrituras, la distinta ambientación del mito, en la contemporaneidad de Maraini y en la Grecia clásica de Ragué, o la utilización de una reescritura totalmente creativa en el caso italiano y más fiel al texto clásico en el caso catalán.

Lo que más me interesa en esta conclusión es subrayar las conexiones y demostrar la convergencia de estas reescrituras dentro de la dramaturgia feminista. Si bien es verdad que la desmemoria es un peligro que siempre está al acecho en las mujeres, es aún más grave en el ámbito teatral. Por consiguiente, es importante establecer relaciones y construir redes de significados entre los textos.

No hay duda de que hay que tener presentes unas coincidencias histórico-políticas entre el recorrido de Ragué y Maraini. Ragué no sólo conoce bien los textos de Dacia Maraini, sino que también está al corriente de la actividad del grupo teatral Isabella Morra, fundado en 1978 por Saviana Scalfi, una actriz y directora que había trabajado mucho en el Teatro della Maddalena de Maraini. Hay que recordar que en 1979 –año clave para el teatro de las mujeres en Catalunya por el XII Festival Internacional de Teatro de Sitges<sup>16</sup>– María J. Ragué propone un premio Lisístrata a la mejor obra escrita por mujeres. En Sitges se presentan espectáculos feministas del grupo italiano Isabella Morra,<sup>17</sup> basados, a menudo, en textos de Dacia Maraini. En 1981, el premio Lisístrata lo gana el colectivo Isabella Morra por la representación de *Maria Stuarda* de Maraini (Araluce, 1994: 134).

En un reciente diálogo con Ragué, la escritora no sólo me ha confirmado su estima por Dacia Maraini (aunque no han llegado nunca a conocerse directamente), sino también su amistad con la actriz Saviana Scalfi. Una amistad y una afinidad intelectual tan fuerte que le hace proponer a Scalfi la dirección de su *Clitemnestra* en Barcelona. Aunque al final no pudieron realizar el proyecto por problemas de financiación, estuvieron trabajando en ello.

Los datos históricos son importantes porque permiten reconstruir la conexión entre Ragué y Maraini, dejando ver el fondo común del cuadro en el que emergen los nítidos retratos de estas Clitemnestras.

En un texto teórico sobre los personajes femeninos trágicos, Ragué explica el significado de su *Clitemenestra* y confiesa directamente su afinidad intelectual con Dacia Maraini:

Clitemnestra és l'última assassinada de la tragèdia, pero a mes de matar el seu cos, ha estat necessari fer naufragar tot el que representa tot el que és lligat al maternal i matri-cial [...]. Aquesta òptica de la destrucció de la mare és la que utilitza Dacia Maraini. [...] Però en el teatre català ni tampoc en el de la resta de l'Estat Espanyol ningú adopta aquest punt de vista. La utilització del personatge és la que parteix del caràcter atípic, fins i tot monstruós (Ragué, 1987: 93).

Con estas palabras, Ragué explica sus objetivos e inserta su *Clitemnestra*, con la de Maraini, en una contragenealogía feminista y teatral.<sup>18</sup> Su *Clitemnestra* pertenece a esa tradición feminista que intenta el rescate de un personaje que siempre ha sido visto como *atípico* y *monstruoso*. Esta «òptica de la destrucció de la mare» de la que habla Ragué es

la misma a la que se refieren Adrienne Rich y Luce Irigaray. Es decir, la óptica de la negación de la madre para fundar la cultura patriarcal. En otras palabras, lo que Kristeva define como «interdicción del cuerpo materno» (1988). El revisionismo feminista constituye el núcleo teórico a partir del cual nacen y se desarrollan las reescrituras de Dacia Maraini y María José Ragué Arias.

Cabe subrayar en ambos textos la importancia de la recuperación del personaje de Clitemnestra como sujeto mujer y la predilección por las *Euménides* como núcleo problemático de no reconciliación. Clitemnestra es vista con ojos nuevos gracias a una revisión radical: lo que la historia hace invisible vuelve a ser visible y, por consiguiente, vuelve a existir. Diría que Clitemnestra no sólo es vista, sino que ve y acompaña al lector/espectador en un nuevo recorrido en el mito clásico. Quizá su rasgo más importante es el hecho de que es una mujer capaz de «autodeterminarse» como sujeto; lo cual quiere decir que se enfrenta con lucidez a su trágica vida. De esta forma, se intenta una recuperación de los motivos profundos por los que Clitemnestra decide matar a Agamenón; y por esto, las dos escritoras cambian el orden de los acontecimientos y subrayan que la tragedia empieza con el sacrificio de Ifigenia. Por primera vez, el gesto de Clitemnestra tiene una connotación de «autodefensa», es su manera trágica de salvarse como mujer frente al destino que le ha tocado.

Cabe decir que no sólo las Erinias no se convierten en Euménides sino que, al revés, se cumple un proceso de degradación; en Maraini se trasforman en prostitutas porque son unas «vendidas»; en Ragué son simplemente *les dones de la Nit*, «las mujeres de la noche», expresión en la que hay una referencia implícita a las prostitutas.

Ciertamente, un rasgo común importante de estas Clitemnestras es la insistencia sobre la sombra a partir de las *Euménides*. Como hemos visto, el texto de Maraini empieza con las palabras de la sombra de Clitemnestra y, en el segundo acto, tras su muerte, vuelve a aparecer como «sombra» en un manicomio. En el monólogo inicial, la sombra se dirige a las Erinias diciendo: «Voi dormite; non ho bisogno di chi dorme. [...] ascoltatemi: vi parlo della mia vita; ritornate in voi dee del mondo sotto terra, dal fondo del vostro sogno Clitennestra vi chiama!» (Maraini, 2000: 621).<sup>19</sup>

En el texto de María José Ragué la sombra aparece cuatro veces en el tercer acto. La primera vez, Ragué utiliza la misma cita de Maraini en que la sombra habla con las Erinias y afirma: «Dormiu ara, amigues meves? Desperteu, Dones de la Nit, que no és pas ara hora de dormir. [...] L'ombra de Clitemnestra us parla, amigues, per a demanar justícia» (Ragué, 1986: 44).<sup>20</sup>

Me parece interesante subrayar la presencia de la misma cita (*Eu.* 94-116) en ambas reescrituras.<sup>21</sup>

Además es interesante que en el desenlace final de Ragué, Orestes llega a matar a la sombra misma mientras que en el de Maraini, Clitemnestra muere (o se deja morir) otra vez en el manicomio.

La palabra griega presente en *Euménides* y que se suele traducir por «sombra» es *eidolon*. Sin entrar en detalles sobre el significado de este término en la cultura griega, me interesa subrayar aquí que el *eidolon* es una «imagen» de algo, el «espectro» de una persona: ya sea un personaje onírico o el alma de un muerto (Peters, 1983: 45-46). A partir de este término se puede identificar un campo semántico de la sombra y del sueño en ambas reescrituras (como hemos visto, no es por azar que el título de Dacia Maraini sea *Sueños de Clitemnestra*). Clitemnestra en las reescrituras recupera su presencia en la historia a partir de su ausencia y vive en un limbo entre vida y muerte. Si bien ha sido ase-

sinada, sigue presente bajo la forma de espectro remarcando aún más el deseo de justicia y su conversión en figura del inconsciente. De alguna forma una sombra tiene que ver con la percepción de alguien que no está presente, una imagen de la ausencia. Todo esto llama otra vez a la memoria el famoso escrito de Adrienne Rich *When We Dead Awaken*, porque, en efecto, la protagonista de ambas reescrituras es la sombra que se despierta. Reescribir constituye un intento de despertar las sombras del pasado y darles cuerpo; en este caso, se trata de dar cuerpo a la figura de la madre.

## Notas

1. Sobre el tema de las *Euménides* en el teatro español contemporáneo véase De Paco (1999: 307-314).
2. Sobre la reescritura de los mitos griegos en la literatura catalana contemporánea véanse Ragué (1987) y Santamaría (2007: 199-219).
3. No entro en la cuestión del debate sobre teatro feminista (Goodman, 1993) y feminismo y teatro (Case, 1988). Lo que me interesa es analizar los nexos útiles entre las reescrituras de Clitemnestra y el feminismo.
4. Según Kristeva existe una relación profunda entre lo abyecto, lo perverso y la madre. Kristeva afirma que «lo abyecto nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna» (1988: 22-23).
5. Según Kristeva la interdicción del cuerpo materno tiene que ver con la «defensa contra el auto-erotismo y el tabú del incesto» (1988: 23).
6. Maraini nace en el año 1936 en Fiesole y es muy conocida como escritora de novelas, poemas y textos teatrales. Además ha participado activamente en el movimiento feminista.
7. Este drama es representado en Roma, Londres, Viena y en Nueva York.
8. En la dramaturgia de Dacia Maraini hay muchas referencias a las teorías de Carla Lonzi, feminista italiana que teoriza la autoconciencia. Sobre las conexiones entre Dacia Maraini y Carla Lonzi véase Palmeri Pasquino (2009: 494-509).
9. Me refiero a la famosa traducción de autor que hizo Pasolini en 1960 para el teatro griego de Siracusa, dirigida por Vittorio Gassman. Hay que añadir que la *Orestea* es un mito muy utilizado en Italia (Bierl, 2004). Probablemente el interés de Maraini por la *Orestea* está muy relacionado con su amistad con Pier Paolo Pasolini y también con el director Luca Ronconi, que realiza una puesta en escena de la *Orestea* en 1972 en Belgrado.
10. Por lo que concierne el tema de género en las *Euménides*, es interesante la reproposición de la teoría aristotélica, según la cual la madre tiene sólo la función de acoger el semen masculino mientras que el padre tiene todo el mérito de generar los hijos (*Eu.* 658-661). Es posible hallar este tópico en las reescrituras de Maraini (2000: 623) y Ragué (1986: 39).
11. Sobre el sueño de Clitemnestra en las *Coéforas* véase el interesante análisis de Devereux (1976: 181-214).
12. Ragué Arias nace en Barcelona en el año 1941. Es conocida como escritora, crítica teatral y también profesora de historia del teatro en la Universidad de Barcelona. A parte de Clitemnestra son tres las reescrituras del mito: Medea en *Ritual per a Medea*, texto inédito; Fedra en *Crits de Gavina* (1990); además, la versión en castellano se titula *Lagartijas, gaviotas, mariposas* (1991); y *Les dones de Troia*, versión inédita en catalán de las *Troyanas* de Eurípides.
13. En 1975 nace el Colectivo Feminista creado por Lidia Falcón y María Josep Ragué, el primer grupo feminista de Barcelona. Además, en 1979, Lidia Falcón, María Josep Ragué y otras mujeres fundan el Partit Feminista de Catalunya. Ragué ha sido también vicepresidenta de la Asociación cultural Teatre i Dona. Cabe recordar que en 1982 Ragué participa en el espectáculo feminista *Dones i Catalunya*.
14. En esta escena Orestes llega a afirmar: «Mai no em cansaré de matar dones perverses» (Ragué, 1986: 41).
15. Como afirma De Paco: «se ha vuelto a la acción de Coéforos con un doble asesinato, el de la madre y el del recuerdo redentor» (De Paco, 2003: 274).

16. En 1979 Ricard Salvat –director del festival de Sitges– invita al Partit Feminista a participar activamente en el festival (Araluce, 1994: 131-142).
17. En 1979 en el Festival de Sitges se representan *La casalinga è da buttare* de D. Maraini, M. Boggio y A. Guiducci (el colectivo Isabella Morra consigue una mención honorífica del Premi Cau ferrat) y *Due donne di provincia* de D. Maraini (Araluce, 1994: 133). Además, hay que recordar que en el año 1986 (XVIII Festival de Sitges) el grupo Isabella Morra presenta *La reina dels cartrons*, cuyo texto es escrito por Adele Cambria y Saviana Scalfi (Araluce, 1994: 139).
18. Ragué se refiere varias veces a Maraini. Léase: «Es la óptica de destrucción de la madre, la de Hamlet, la que utiliza Dacia Maraini cuando escribe *Sogni di Clitennestra [...]*» (Ragué, 1992: 147). Y léase también: «Dacia Maraini a *I sogni di Clitennestra* mostra la destrucción de la madre situant el personatge de Clitemnestra en un manicomio on el seu somni és ser altra» (Ragué 1994: 24).
19. Se trata de una cita muy fiel a la traducción de Pasolini (1996: 132-133).
20. El texto de Ragué presenta varias diferencias respecto a la famosa traducción al catalán de Carles Riba. Ragué utiliza un catalán quizás más íntimo y menos formal.
21. Sobre esta escena véase el interesante comentario de Devereux que reflexiona sobre la reciprocidad entre la sombra de Clitemnestra y las Erinias (Devereux, 1976: 147-166). Según Devereux «the image in one mirror replicates an image in an other mirror and vice versa» (1976: 156).

## Bibliografía

Araluce, Itziar (1994): «El feminism i el teatre de la dona en el Festival de Sitges (1967-1991)». En: María José Ragué Arias (ed.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 131-142.

Bachofen, Johann Jakob (1887<sup>1861</sup>): *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid: Akal.

Bierl, Anton (2004): *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma: Bulzoni.

Boggio, Maricla (2002): *Le Isabelle – dal Teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardo: Besa Editrice.

Borràs Castanyer, Laura (ed.) (1998): *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor.

Case, Sue-Ellen (1988): *Feminism and Theatre*, Nueva York: Methuen.

Cavallaro, Daniela. (1995): «I sogni di Clitennestra: The Oresteia according to Dacia Maraini», *Italica*, nº 3, 340-355.

De Beauvoir, Simone (2000<sup>1949</sup>): *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.

De Paco Serrano, Diana (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia: Editum.

— (1999): «Erinias y Euménides en el teatro español contemporáneo». En: María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel (eds.): *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia: Universidad de Murcia, 307-314.

Devereux, George (1976): *Dreams in Greek tragedy. An ethno-psycho-analytical study*, Oxford: Blackwell.

Di Benedetto, Vincenzo (1978): *L'ideología del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Turín: Einaudi.

Esquilo (2006): *Tragedias*. Traducción de Enrique Ángel Ramos Jurado, Madrid: Alianza.

— (1934): *Tragèdies. L'Orestea*. Traducción de Carles Riba, Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Goodman, Lizbeth (1993): *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Londres y Nueva York: Routledge.

Irigaray, Luce (1985): «El Cuerpo a cuerpo con la madre», *Cuadernos inacabados LaSal*, nº 5, 5-17.

Kristeva, Julia (1988): *Poderes de la perversión*, Buenos Aires: Catálogos.

Lauter, Estella (1984): *Women as Mythmakers*, Bloomington: Indiana University Press.

Maraini, Dacia (1987): *La bionda, la bruna e l'asino*, Milán: Rizzoli.

— (2000): *Fare teatro*, Milán: Rizzoli.

O'Connor, Patricia (1988): *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Fundamentos.

Palmeri, Daniela y Monica Pasquino (2009): «Il linguaggio dell'autocoscienza tra filosofia e teatro: Carla Lonzi e Dacia Maraini», *Bollettino filosofico*, nº 24, 494-508.

Pasolini, Pier Paolo (1996 <sup>1960</sup>): *L'Orestiade di Eschilo*, Milán: Einaudi.

Peters, Francis Edward (1967): *Greek philosophical terms. A Historical Lexicon*, Nueva York: University Press.

Ragué Arias, María José (1986): *Clitemnestra*, Barcelona: Millá.

— (1987): *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Ausa: Sabadell.

— (1990): *Crits de gavines*, Barcelona: Millá.

— (1991): *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra*, Murcia: Universidad de Murcia.

— (1992): *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

— (1994): «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení». En: María José Ragué Arias (ed.): *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 15-26.

— (1998): «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista». En: Laura Borràs Castanyer (ed.): *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 227-236.

Rich, Adrienne (1972): «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», *College English*, vol. 34, nº 1, 18-30.

— (1976): *Of Woman Born*, Nueva York: Norton.

Santamaría, Núria (2007): «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys». En: Jordi Malé y Eulàlia Miralles (eds.): *Mites en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Aula Carles Riba, 199-219.

Silvi, Maria Grazia (1980): *Il teatro delle donne*, Milán: La Salamandra.

Yourcenar, Marguerite (2000 <sup>1957</sup>): *Fuegos*, Barcelona: Suma de Letras.

Zeitlin, Froma (1996): *Playing the Other*, Chicago: The University of Chicago Press.