

LA FUNCIÓN MORAL Y SOCIAL DEL TEATRO EN LA GRECIA CLÁSICA

EL LENGUAJE FEMENINO EN LA TRAGEDIA: CLITEMNESTRA



Máster en Comunicación Social

Ana Belén Rodríguez Carmona

Almería, a 7 de Septiembre de 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. LA CONDICIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES EN LA GRECIA ANTIGUA	9
1.1. Fuentes	9
1.1.1. Fuentes documentales	9
1.1.2. Fuentes literarias	11
1.2. La situación de las mujeres en la Atenas clásica	12
1.2.1. Responsabilidad paterna y dote	13
1.2.2. El matrimonio	14
1.2.3. La mujer <i>epíkteros</i> , un caso excepcional	17
1.2.4. El origen mítico de la desigualdad en la Atenas clásica	18
1.2.5. La salud de la mujer: peligros del parto y control de la natalidad	19
1.2.6. La vida sexual de la mujer y el hombre atenienses. El adulterio	21
1.2.7. El trabajo femenino	24
1.2.8. El papel de la mujer en la religión	26
1.3. El debate historiográfico: mujeres reales y mujeres dramáticas	27
2. LENGUAJE Y COMUNICACIÓN DE LAS MUJERES EN LA TRAGEDIA CLÁSICA	35
2.1. El privilegio de la palabra en la Atenas clásica y en el teatro	35
2.2. Mujeres espectadoras y mujeres protagonistas	38
2.3. Las mujeres como oradoras en el drama ateniense	42
2.4. Géneros de comunicación femenina en el teatro	43
2.4.1. El ámbito oficial de las mujeres: la lamentación	44
2.4.2. El saber autónomo de las mujeres y las conversaciones íntimas	45
2.4.3. El silencio como instrumento de comunicación.	48

3. EL MITO DE CLITEMNESTRA	51
3.1. La Clitemnestra predramática	58
3.2. La Clitemnestra dramática	60
4. EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA	69
4.1. LA CLITEMNESTRA DE ESQUILO	69
4.1.1. <i>Agamenón</i>	70
4.1.1.1. La Clitemnestra política	70
4.1.1.2. Clitemnestra y el matrimonio. El uso del lenguaje persuasivo	74
4.1.1.3. La venganza de Clitemnestra y su masculinización	77
4.1.1.4. La Calma de Clitemnestra. Aparición de Egisto y fin de la violencia	85
4.1.2. <i>Coéforos</i> . El lenguaje maternal	82
4.1.3. <i>Euménides</i> .	85
4.2. LA CLITEMNESTRA DE SÓFOCLES. El lenguaje maternal.	85
4.3. LA CLITEMNESTRA DE EURÍPIDES. El lenguaje maternal	88
CONCLUSIÓN	93
BIBLIOGRAFÍA	99

INTRODUCCIÓN

Mi intención a la hora de realizar este Trabajo de Fin de Máster es centrarme, dentro del amplio abanico que ofrece la sociedad griega clásica, en el universo femenino, en la imagen y el lenguaje de la mujer que nos muestra el teatro clásico, principalmente la tragedia. El tema es muy –quizá demasiado– amplio, pues tanto la complejidad de la sociedad griega como el número de heroínas trágicas es elevado.

Así pues, mi intención es acotar el universo social e ideológico de la sociedad griega y dedicarme únicamente a las características comunicativas propias y exclusivas de las mujeres. Al mismo tiempo, al estudiar el lenguaje de la mujer dentro de la tragedia, he decidido elegir un único personaje para centrar mi investigación. Para este estudio no podría escoger mejor personaje que Clitemnestra, protagonista indiscutible de los siguientes dramas: *Agamenón* y *Coéforos* de Esquilo, pertenecientes a su trilogía *La Oresteia*; *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides. El *Agamenón* escenifica el asesinato de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra, mientras que *Coéforos* y las dos *Electra* (tanto la de Sófocles como la de Eurípides) escenifican el mismo episodio mítico: la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes en venganza por el asesinato de su padre, el rey Agamenón.

Clitemnestra no es un personaje usual, pues se revela como un personaje diferente, fascinante y paradigmático dentro de la marcada separación de géneros en la tragedia clásica. Mi decisión de elegir este personaje y no otros de marcada importancia, como Antígona (Sófocles), Medea (Eurípides) o incluso Electra (Esquilo, Eurípides y Sófocles), personajes femeninos que también cuentan con características propias interesantes, radica en la propia idiosincrasia de Clitemnestra.

Para los autores trágicos, esta reina asesina representa todo lo que está mal en el comportamiento de la mujer y, en esa misma medida, sirve de perfecto contrapunto a cualquier heroína femenina que estos pretendan resaltar. Aun así, a pesar de su papel

denostado, la fuerza de sus dotes comunicativas y de su carácter me parecen apasionantes para este trabajo de investigación.

Los personajes trágicos de la Atenas clásica responden a una cosmovisión propia de la cultura y la sociedad en las que fueron creados y asimismo a una fuerte necesidad de autoconocimiento, característico de la sociedad clásica, que incluye la autocrítica. Carece, así, de sentido separar a los personajes trágicos del contexto social del momento en el que son creados.

A pesar de esto, la realidad imperante demandaba que las tragedias estuvieran ambientadas en la pretérita época mítica que coincide con la Edad Oscura o Edad del Bronce. La razón del argumento casi exclusivamente mítico de la tragedia del siglo V a.C. la conocemos por Heródoto (*Historias* VI 21). A comienzos del siglo V a.C., el poeta trágico Frínico representó *La Toma de Mileto*, tragedia que escenificaba un acontecimiento cercano en el tiempo: la represión persa de los afanes de independencia de las poblaciones jónicas de la costa menorasiática; fue tal el impacto que causó la obra en los espectadores que las autoridades impusieron una elevada multa al tragediógrafo y prohibieron llevar a la escena acontecimientos de temática contemporánea (Loroux, 2008: 147-8).

Esta “amnesia” voluntaria y la consiguiente atención al pasado mítico han motivado el surgimiento de un floreciente debate historiográfico acerca del posible reflejo de la realidad de las mujeres atenienses en la Tragedia griega. Numerosos autores han investigado sobre si la imagen de la mujer que ofrece el drama del siglo V a.C. es, en su núcleo, similar a la que ofrecen las fuentes arqueológicas y materiales (Seidensticker, 1995: 154). De este debate historiográfico me haré eco durante el desarrollo de este Trabajo de Fin de Máster, e intentaré dar una visión global del mismo.

Para el desarrollo adecuado del presente estudio, que versa sobre los modos comunicativos de un personaje femenino de la Tragedia clásica (Clitemnestra), considero necesario proceder a un acercamiento progresivo que nos conduzca a comprender los modos comunicativos de Clitemnestra. Primero, como ya he comentado, abordaré la condición social y cultural de las mujeres en la Grecia clásica y su grado de continuidad y ruptura con períodos anteriores; en segundo lugar, realizaré un estudio global sobre los modos expresivos que caracterizan a las mujeres en la Tragedia clásica; en tercer lugar, abordaré la caracterización general de Clitemnestra,

tanto en el mito como en las fuentes literarias, y en cuarto lugar, realizaré un estudio sobre sus modos comunicativos en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como los cambios de carácter que estos autores impriman a este personaje clásico.

1. LA CONDICIÓN SOCIAL DE LA MUJER EN LA GRECIA CLÁSICA

1.1. FUENTES

1.1.1. Fuentes documentales

Conocer la situación de las mujeres en la Grecia Clásica supone adentrarnos en un mundo confuso y lleno de lagunas, debidas en su mayoría a un número escaso de fuentes primarias, a menudo mal conocidas o estudiadas, mayoritarias para las mujeres de las clases sociales altas y prácticamente nulas para las pertenecientes a las restantes clases sociales. Pero estas circunstancias no deben inducir a error: la situación de la mujer en la Grecia clásica puede ser conocida, estudiada y debatida a través de las distintas fuentes que han llegado hasta hoy y que resumo a continuación.

Para el estudio de las fuentes documentales, podemos remontarnos hasta el período heroico, tal como lo cantaban rapsodas como Homero. Tras la Guerra de Troya y hasta el siglo VIII a.C., la escritura decayó a la vez que el poderío político-militar de Micenas, lo cual comporta que el conocimiento que tenemos actualmente de la Edad Oscura se base principalmente en hallazgos arqueológicos, que coinciden puntualmente con pasajes de Homero¹ y que parecen datar de esa época. Los hallazgos arqueológicos en su mayoría han sido localizados en sepulturas, donde los roles sexuales se encontraban claramente diferenciados. Esta separación de la Edad del Bronce encuentra su continuidad en la Edad del Hierro (Pomeroy 1999: 62-63).²

¹ Un estudio detallado de las correspondencias entre los poemas homéricos y la evidencia arqueológica puede verse en Luce, 1975.

² Dentro de los enterramientos arcaicos es destacable la distinción de un tipo de ánfora donde se depositaban las cenizas o que se utilizaba para marcar la tumba. Para los varones era común el uso de ánforas con asas en el cuello, mientras que para las mujeres las ánforas llevaban las asas en la panza, colocadas de forma horizontal y situadas en su parte más ancha. Este tipo de ánforas eran de uso común

En el aspecto legislativo, no será hasta el siglo VI a.C. cuando Solón recoja un *corpus* jurídico que legislaba prácticamente sobre todos los aspectos de la vida de un ciudadano ateniense (Domínguez Monedero, 1999: 168-180). Con respecto a las mujeres, Solón reguló la mayor parte de sus actividades, entre otras sus paseos, fiestas, duelos, ajuares, comidas y bebidas. De igual modo, institucionalizó la distinción entre mujeres decentes y ramera, creó burdeles propiedad del Estado y abolió la esclavitud y toda forma de venta de sí mismas, al igual que la venta de los hijos para tal fin; sólo se contemplaba una excepción: la venta de una joven que hubiese perdido su virginidad. La influencia de las leyes de Solón en la vida de las atenienses se extenderá durante todo el periodo clásico de forma incuestionable. Algunos autores, como Sarah B. Pomeroy en su influyente libro *Diosas, ramera, esposas y esclavas*, no atribuyen esta legislación tan controladora y restrictiva (desde nuestra visión actual) ni a la misoginia ni a la homosexualidad de Solón:

Estas regulaciones, que a primera vista parecen antifeministas, tenían verdaderamente el objetivo de eliminar luchas entre los hombres y reforzar la recién creada democracia (Pomeroy, 1999: 157).

Aunque esté en lo cierto y Solón solo buscara legitimar el nuevo tipo de gobierno, no podemos obviar que la situación social de la mujer y su confinamiento y represión eran fruto de una situación social heredada y potenciada durante este periodo.

Otro legislador, Pericles (495-429 a.C.), en los primeros y duros años de la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.) legisló a favor de la situación social de la mujer en Atenas al permitir la filiación materna para la obtención de la ciudadanía. Sin embargo, estas medidas fueron temporales, pues tras la caída de los tiranos el reconocimiento de filiación volvió a restringirse.

Normalmente las legislaciones no nos hablan de la vida privada femenina, sino que la regulan. No será hasta una obra literaria, el *Económico* de Jenofonte (431-354 a.C.),³ cuando se plasme, en forma de diálogo socrático, la vida privada y doméstica de

para almacenar y acarrear agua, actividad propia de las mujeres en la sociedad griega preclásica. Para etapas posteriores (800-500 a.C.), como veremos, disponemos de restos de fragmentos literarios y de la excelente evidencia que ofrecen la escultura y la cerámica decorada.

³ El diálogo fue compuesto, probablemente, durante la estancia de Jenofonte en Escilunte hacia el año 380 a.C. A la mujer están dedicados específicamente los capítulos VII-X; *vid.* Gil, 1967: 3-36 (datación) y 57 ss. (condición de la mujer en Atenas y literatura feminista).

las mujeres, al tiempo que se diserta sobre las cualidades propias de hombres y mujeres y sus relaciones recíprocas. De la obra se deduce que la relación de poder marido-esposa, propia de un matrimonio concertado y con manifiesta diferencia de edad, suele decantarse preferentemente hacia la parte del varón, cuya relación con su esposa se matiza con cierto tono de paternalismo y control, de protección por un lado y de subordinación por el otro.

Así pues, en relación con las fuentes documentales se debe concluir que muestran un mundo fuertemente compartimentado y reglamentado, donde la separación por clases sociales y sexos se encuentra a la orden del día; en la cúspide social está el varón ciudadano, que controlaba la vida de la polis y que regulaba al resto de la población en situación de desventaja. En esta estructura social, la vida de la mujer del Ática se encontraba completamente segmentada y controlada por el hombre.

1.1.2. Fuentes literarias

Las fuentes literarias, sobre todo los poemas homéricos y las tragedias clásicas, permiten vislumbrar el mismo sistema rígido de separación social, espacial y mental, pero cuya aplicación estricta en las situaciones cotidianas es cuestionable; dicho de otro modo, la legislación hacía tangible una desigualdad social manifiesta, con un evidente sustrato ideológico, pero esta división social tan clara en sus formas se diluía en la práctica cotidiana, donde la mujer, a pesar de encontrarse recluida en el hogar, era tratada como un igual por su marido, dirigía el funcionamiento de su casa y controlaba la vida de sus habitantes: marido, hijos y esclavos. En resumen, la división social de roles según el sexo no puede ser menospreciada, pero sí puede cuestionarse la realidad de su exacto cumplimiento.

De hecho, la estricta división contrasta con el proceder de protagonistas de obras trágicas, como la Clitemnestra de los tres grandes tragediógrafos, la Antígona sofoclea o la Medea eurípidea, que demuestran ser mujeres fuertes, con carácter y espacio propio; algunas, como Clitemnestra, llegan a adoptar papeles y actitudes propias del varón. La Tragedia coincide en esto con la imagen que de algunas mujeres nos muestran la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas, donde aparecen personajes femeninos con nombres propios que forman parte del discurrir de la acción de forma equiparable a los personajes

masculinos. Pero se impone una matización: tanto las mujeres trágicas como las homéricas suelen estar representadas dentro de un ámbito espacial y social distinto del varón. Suelen “mostrarse” o representarse dentro de casas y palacios o cerca de ellos, ocupándose del mantenimiento del hogar y de la educación de los hijos. Y si alguna alza su voz para elevar alguna queja o resentimiento, será siempre dentro de los muros del hogar, en el círculo íntimo de familiares y esclavos y en un entorno seguro y resguardado.

De esta forma, podemos comprobar que las distintas fuentes nos muestran un sustrato social polarizado, donde la función del género quedaba lo suficientemente delimitada como para poder hablar de la subyugación de un género por otro; así se muestra incluso en el arte y la literatura, principalmente en las tragedias, donde los roles de género aparecen extremadamente marcados, al mismo tiempo que difusos, y llaman la atención del espectador por su trascendencia.

La Tragedia no funcionaba en Atenas solo como un aparato ideológico del Estado que contribuía a consolidar las ideas establecidas, sino que al mismo tiempo cuestionaba estas y suscitaba un debate sobre los límites entre la cultura y la naturaleza (Loraux, 1999). Las mujeres trágicas sorprendían al público ateniense, mayoritariamente masculino. Y para comprender las diferencias y similitudes entre estas mujeres trágicas y las reales de la Atenas clásica, procederé a continuación a describir someramente la vida cotidiana de las mujeres atenienses, pues, como veremos más adelante, todos estos aspectos son relevantes para comprender adecuadamente los modos comunicativos de la Clitemnestra trágica.

1.2. LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA ATENAS CLÁSICA⁴

Los roles políticos en la Atenas clásica deben considerarse más deberes que derechos. Las obligaciones hacia el Estado y la familia constituían las más fuertes compulsiones en las vidas de los ciudadanos, tanto para los hombres como para las mujeres. En concreto, la función principal de la mujer en relación con la *polis* era la

⁴ Cuanto sigue está tomado de los siguientes manuales: Schmitt Pantel, 1991; Keuls, 1993; Pomeroy, 1999; Madrid, 1999.

producción de herederos legítimos para el *oikos* o familia, que continuaran los cultos a los antepasados y la línea de descendencia.

Para la legislación ateniense, la mujer era una perpetua menor de edad que dependía siempre de un pariente masculino. Al nacer dependía de su padre o tutor varón, que la custodiaba y le concedía la dote para el matrimonio. Una vez casada, la mujer pasaba a depender completamente del marido, aunque existía la posibilidad del divorcio. Este podía ser solicitado por ambas partes, y no suponía ningún estigma ni para el hombre ni para la mujer. No había necesidad de presentar una causa concreta y la única diferencia entre hombre y mujer es que esta tenía que presentar su demanda de divorcio acompañada por un pariente o en su defecto, un ciudadano varón.

1.2.1. Responsabilidad paterna y dote

Según marcaba la tradición, la responsabilidad paterna, en esencia económica y de custodia, no finalizaba una vez la mujer se casaba, pues el lazo se mantenía ante la posibilidad de un divorcio o de una pronta viudedad. La responsabilidad paterna se distinguía por no hacerse cargo de sus hijas más que en la dotación económica y la búsqueda de un matrimonio respetable. El condicionante de esta situación era que la mujer se consideraba un “bien” que pasaba de casa del padre a casa del marido y cuya función primordial era la formación de alianzas entre familias. Así, proveer de una dote sustancial era el requisito principal –más que las propias virtudes de la doncella– para atraer a pretendientes deseables.⁵ Con esta intención, las familias tenían la facultad de no ocuparse de más hijas que de aquellas a las que pudieran dotar económicamente.

No se puede hablar de un infanticidio femenino propiamente dicho, pues las pruebas no son concluyentes, pero todos los indicios apuntan a estas prácticas programadas. Por otra parte, una ciudadana ateniense procedente de una familia pobre no quedaba desprotegida, pues podía ser dotada por un pariente más rico que socorriera a la rama de la familia más desfavorecida, e incluso la propia ciudad se podía hacer cargo de la dote de una mujer que provenía de una familia sin recursos.

⁵ Por ejemplo, la total dependencia que una mujer tiene de su padre es patente en la *Electra* de Eurípides, donde la protagonista, huérfana desde la muerte de Agamenón, es casada con un hombre pobre al no contar con un padre que le procure un buen matrimonio y le otorgue la dote correspondiente.

La importancia de la dote se aprecia en que un matrimonio desprovisto de ella podía llegar a considerarse ilegal y ser objeto de persecución legal por personas malintencionadas. Así, las mujeres sin dote eran empujadas a convertirse en concubinas, destino nada deseable para una ciudadana ateniense del que se han tenido escasos testimonios gracias, en su mayor parte, a la intervención del Estado.

La dote, en sí misma, debía quedar intacta y ser usada única y exclusivamente para el mantenimiento de la mujer. Pero no era propiedad de la mujer: ella no contaba con propiedades de ningún tipo, salvo un escaso ajuar, legislado desde los tiempos de Solón⁶. Si se producía el divorcio, la dote era devuelta en el caso de que hubiese sido utilizada por el marido; de haberlo hecho, el marido debía seguir manteniendo a la mujer con las rentas o beneficios que estas le aportaran. Con la dote, una mujer viuda o divorciada podía volver a casarse de nuevo sin ningún tipo de inconveniente.

1.2.2. El matrimonio

El matrimonio en la Atenas Clásica era muy similar a un contrato mercantil, un tratado entre varones, con consideraciones políticas o económicas en las que poco o nada tenía que decir la futura esposa. Las negociaciones se llevaban a cabo entre el padre o tutor de la mujer y el futuro esposo, y si este último era demasiado joven, por su padre o tutor.

Siendo una de las finalidades del matrimonio las alianzas político-económicas, era muy común el matrimonio entre primos o familiares de menor rango para afianzar el poder y las alianzas dentro del propio núcleo familiar.

El ideal del matrimonio por amor, propio de siglos posteriores, era un concepto extraño e irreal en la Grecia clásica. El fin del matrimonio era la procreación, y la relación afectiva entre el marido y la esposa era, cuanto menos, inexistente. Aunque hay testimonios de matrimonios bien avenidos e incluso de algunos en los que surge el afecto, lo normal era que la diferencia de edad conllevara a un claro paternalismo por parte del varón (Pomeroy, 1999: 78-82). Esto era así, en gran medida, debido al ideal preestablecido para el primer matrimonio: la mujer debía tener unos catorce años al

⁶ El ajuar femenino se encontraba compuesto por unos tres vestidos y complementos de diversos tipos, objetos que sí se podían considerar propiedad exclusiva de las mujeres.

contraerlo, por la necesidad del mantenimiento de la virginidad antes del matrimonio y por la extendida idea de que las mujeres jóvenes eran, en gran medida, “consideradas lujuriosas”. La juventud de la novia contrastaba enormemente con la edad media del matrimonio del varón, unos treinta años. Se ha considerado que esta espera en el varón para el matrimonio se debía al deber del servicio militar, de diez años de duración, al tiempo que con estas medidas se producía una adaptación a la escasez de mujeres ciudadanas. La extrema juventud de la mujer en su primer matrimonio y la avanzada edad del marido, cuya esperanza de vida rondaba los cuarenta y cinco años durante el período clásico, permitía a la mujer la posibilidad de un segundo casamiento, e incluso de un tercero.

Con el nacimiento del primer hijo, sobre todo si se trataba de un varón, se consideraba cumplido el principal objetivo del matrimonio de continuar y perpetuar el *oikos*. Los hijos nacidos dentro del matrimonio contraían la obligación de perpetuar la casa del padre y, por tanto, eran de su propiedad; pertenecían a ella tras la disolución del matrimonio, ya fuera por viudedad o por divorcio. Los hijos quedaban a cargo del padre y así la mujer se veía libre de comenzar un nuevo matrimonio y de darle hijos a su nuevo marido.

La importancia de que una mujer volviera a contraer matrimonio después de enviudar o divorciarse la podemos constatar en el hecho de que el primer marido debía procurar un nuevo marido a su esposa. Así, ante la eventualidad de un divorcio o una muerte repentina, la mujer no quedaba en un limbo legal ni tenía que volver a la casa paterna, sino que pasaba a formar parte de la casa de su nuevo marido.

La convención social de que se pertenecía a la casa del padre dependía directamente del hecho de que la paternidad determinaba la elección de un hijo para acceder a la ciudadanía. Esta situación se encontraba intrínsecamente relacionada con la concepción de la reproducción humana que tenían los griegos en la época clásica. Para ellos, que constituían una sociedad eminentemente rural, se estableció el símil de que la mujer era un campo arado donde había que plantar la semilla que daba la vida.⁷ Se desconocía completamente la existencia del óvulo y la función reproductiva de la mujer,

⁷ DuBois (1988) ha estudiado extensamente la mutación de las metáforas relacionadas con la tierra entre los siglos VI-V a.C.: mientras que en el VI la imagen típica es la del campo sin cultivar, que la lluvia fertiliza de un modo natural y que proporciona alimento al hombre espontáneamente, en el V, en cambio, sobre todo en la Tragedia, prevalece el uso del campo cultivado que debe ser labrado.

y la única parte visible en la reproducción humana, la eyaculación, encajaba con las teorías patrilineales de la descendencia. Así, la mujer no dejaba de ser un mero recipiente que contribuía con la gestación a dar a luz a un hijo engendrado completamente por el padre; como declara Apolo en *Las Euménides* de Esquilo en presencia de las infernales Erinias, “No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras, como una extraña con un extraño, ella se limita a conservar el brote, si no se lo malogra una deidad” (vv. 658-61; trad. J.L. Calvo).

Y sin embargo, esta teoría de que la madre no tenía nada que ver con la formación del recién nacido entra en conflicto con la ley que prohibía el matrimonio entre hermanos de una misma madre y un mismo padre pero lo permitía entre los de un mismo padre y madres diferentes. Es posible que se supiese o se intuyese que la participación femenina en la reproducción humana era mayor de la que se hacía creer, pero la subordinación de la mujer pasaba también por restarle valor a lo que se consideraba su principal objetivo, dar hijos a su familia y al Estado. Una legitimación de la mujer como parte activa y portadora de ciudadanía supondría toda una revolución social femenina que los hombres de la Atenas clásica no estaban dispuestos a admitir.

Solo una situación desesperada llevará a un cambio temporal de la situación. En una Atenas inmersa en la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), Pericles cambió la legislación relativa a la ciudadanía. Antes de la guerra, desde el año 451/450 a.C., un ciudadano sólo podría serlo si era hijo de padre y madre atenienses. Esta legislación fue abandonada cuando el deceso de maridos ciudadanos por causa de la guerra hizo descender el número de hijos legítimos. Para paliar este descenso hubo de ampliarse el cerco de la legitimidad, cosa que se realizó de dos maneras muy diferentes. En primer lugar, merced a esta nueva legislación de Pericles las mujeres extranjeras y las no ciudadanas podrían tener hijos ciudadanos con todos los derechos. Se aumentó, pues, el número de mujeres que podrían tener descendencia legítima, pero aun así el número de varones disponibles para la reproducción era escaso, debido sobre todo a los estragos de la guerra.

La segunda solución que se impuso fue la bigamia temporal. Un hombre ya casado podía tener hijos con una segunda mujer, y heredaban los hijos de ambas sin ningún tipo de traba legal. La reforma no consistió en legalizar la bigamia, que ya se

daba con aquellas a las que se daba el nombre de *concubinas*, sino en legalizar a los hijos habidos de esta unión. Pero la aceptación de la filiación materna para la ciudadanía fue temporal: se restringió relativamente rápido tras la caída de los Treinta Tiranos en el 404 a.C. Su consecuencia más inmediata fue la existencia en Atenas tras la guerra de unos cinco mil ciudadanos sin tierras, lo que creó fricciones sociales en el corazón de la polis.

1.2.3. La mujer *epíkleros*, un caso excepcional

Como decía, las mujeres podían servir al Estado preservando la independencia de los *oikoi*, al ser responsables de su perpetuación si la familia carecía de descendientes varones directos. En estas ocasiones la mujer era considerada “integrada en la propiedad familiar”; de aquí su nombre de *epíkleros*. La propiedad familiar la transmitía la mujer a su marido, y este, a su vez, a sus hijos, e incluso podía transmitirla la mujer en ausencia de parientes varones. Sin embargo, la propiedad paterna nunca era real para la *epíkleros*, pues estaba obligada a contraer matrimonio con el pariente varón más cercano, en el orden en que estos heredarían a falta de otros herederos. También se podía dar el caso de que la heredera ya estuviera casada. No se tiene constancia de que un matrimonio previo llegase a ser anulado, salvo, probablemente, ante la ausencia de descendencia; esto se debe a que si la *epíkleros* hubiese tenido un hijo varón, todas las posesiones habrían sido directamente para él. A pesar de la dureza de la legislación de los bienes de las herederas, Atenas no hacía distinción entre ciudadanos atenienses y metecos (extranjeros afincados en la ciudad) a la hora de legislar las herencias. De los ciudadanos se encargaba el arconte y de los metecos, el polemenco.⁸ Si la mujer enviudaba, su tutela pasaba a los hijos varones, en el caso de que estos tuvieran la edad adecuada, o a sus padres o tutores hasta la mayoría de edad de sus herederos. En el caso de las viudas atenienses, se encontraban protegidas por los arcontes, que cuidaban de defenderlas de sus ofensores y represores.

⁸ La legislación relativa a las herederas era menos estricta en Esparta, pues solo estaban sujetas a ella las mujeres solteras, y en Gortina, donde una mujer, previa renuncia a su herencia, podía evitar el matrimonio forzoso.

Como consecuencia del deber de la mujer para con la polis, matrimonio y maternidad se convertían en los máximos objetivos a los que podía aspirar una ateniense. Por ello, cuando una mujer joven moría sin haber contraído matrimonio, entre los lamentos por la difunta se destacaba el hecho de que no había podido cumplir con sus papeles de madre y esposa, se la enterraba vestida de novia y se representaba su desgracia en ánforas y estelas funerarias.

1.2.4. El origen mítico de la desigualdad en la Atenas clásica

Para comprender la situación de inferioridad política y social de la mujer ateniense habría que remontarse hasta a la Edad del Bronce, a la propia formación de la polis y a los mitos fundacionales que la conforman. Entre estos últimos destaca sobremanera la lucha por el patronazgo de Atenas, que se disputaron Atenea y Posidón. Cuenta el mito que ante la división de la comunidad entre los dos dioses, se acordó que cada uno de estos diera un regalo a Atenas para que sus habitantes decidieran en consecuencia. Posidón creó una fuente, pero de agua salada, por lo que no resultaba muy útil a la población. En cambio, Atenea dio a la ciudad el primer olivo, alimento indispensable en la dieta ática.⁹ Una vez recibidos los regalos, los atenienses procedieron a la votación. Votaron todos, hombres y mujeres, y ganó Atenea por solo un voto de diferencia. Ante el resultado de la votación, Posidón enfureció e inundó la ciudad. Los ciudadanos atenienses buscaron una solución para aplacar la ira del dios, que no fue otra que las mujeres de Atenas perdieran su derecho al voto, su estatus legal de ciudadanas y la filiación materna en la descendencia (March, 1993: 72-3). Sin lugar a dudas, este mito fundacional respalda la actitud misógina del ateniense y sanciona la idea preconcebida de que equiparar legal y socialmente a mujer y hombre solo puede traer funestas consecuencias. La misoginia de la sociedad griega tiene connotaciones más profundas y, ciertamente, es significativo que la deidad patrona de la ciudad sea una diosa mujer pero una desprovista de cualquier atisbo de feminidad; andrógina y marcial, Atenea encarna el ideal de lo masculino incluso entre las propias deidades femeninas.

⁹ Junto a este árbol sagrado posteriormente se levantaría el *Erecteion*, templo fundamental de la Acrópolis de Atenas.

Pero la existencia de la mujer no solo estaba condicionada políticamente. Su inherente condición biológica, con un cuerpo específicamente preparado para gestar y dar la vida, ha restringido la situación social de la mujer a lo largo de toda la historia.

1.2.5. La salud de la mujer: peligros del parto y control de la natalidad

En la Grecia Clásica, durante el periodo de tensión y enfrentamiento durante la transición de un modelo de tintes matriarcales hacia otro claramente patriarcal, la filiación de los hijos pasó de derivar de la rama materna a hacerlo de la paterna. Y ahí comienza el conflicto, pues el hombre solo puede cerciorarse de que los hijos que van a heredar sus riquezas y posesiones son realmente suyos si controla todas y cada una de las actividades de la mujer, si la recluye dentro del hogar –y, dentro de este, en las dependencias interiores– y la excluye de cualquier actividad que suponga un contacto indeseado con otros hombres que no sean familiares directos. Esto explicaría la preocupación de casar a la mujer en el momento en el que ya era capaz de concebir hijos.¹⁰

El peligro del parto queda constatado incluso en algunas tragedias, donde personajes como Medea aseguran que preferirían estar quince veces en primera línea de batalla a tener más hijos y enfrentarse a los peligros del parto (Eurípides, *Medea*, vv. 250-255). Y es que dar a luz era un gran riesgo, a pesar de que el intervalo entre los distintos nacimientos de los hijos era, aproximadamente, de unos cuatro años y cada mujer tenía una media de cinco o seis hijos, de los cuales probablemente dos o tres vivían hasta la edad adulta (Aristóteles, *Política*, II 6.8, 1270a).

Esta elevada mortalidad durante el parto hacía peligroso el intervalo de edad de los dieciséis a los veintiséis años, pues era durante estas edades cuando se daba el mayor número de embarazos. Se ha constatado el temor al parto a través de las devociones a Ilítia, diosa de los nacimientos, y a Ártemis, diosa encargada de custodiar el ciclo vital

¹⁰ La mujer en la Grecia clásica comenzaba a menstruar alrededor de la edad de los catorce años, edad a la que, como ya hemos comentado, comenzaban los matrimonios. Según algunos autores, la prontitud de estos matrimonios y los numerosos embarazos dados en estas edades tan tempranas quebrarían de forma seria la salud de la mujer joven. Tras estudios de los restos óseos de la población de esta época, se ha constatado que las mujeres vivían de media unos diez años menos que los hombres. Si bien es cierto que las continuas guerras diezaban de forma específica a la población masculina, la mortalidad natural era mayor, y más temprana, en la femenina.

de la mujer. Tampoco favorecía a la salud de las mujeres la pésima condición física resultado de su reclusión dentro de las casas, en condiciones insalubres y soportando una mala alimentación; era norma general que las mujeres comieran entre la mitad y un tercio de la ración media diaria de un hombre.¹¹

Platón, en su obra *República*, refiere que los veinte años son la edad idónea para la maternidad. Sugiere que las embarazadas realicen ejercicio físico diario dando un paseo diario para orar, de templo en templo, a las distintas divinidades que conceden un buen parto; así, dice el filósofo, se propiciará un buen parto y la futura madre realizará el ejercicio físico que le era necesario.

De la menopausia se tienen menos datos, pero se cree que muy pocas pasarían el umbral de los cuarenta-cincuenta años, que es cuando se debía iniciar. Con todo, tenemos noticias de la existencia de mujeres ancianas a las que las leyes de Solón permitían acudir a los funerales ajenos a su familia, al igual que conocemos la existencia de ancianos mayores de sesenta años, que ocupaban cargos en la Asamblea de ancianos de la ciudad. Por tanto, una vez superada la etapa biológica que la capacita para tener hijos, la mujer en Atenas podría disfrutar de una mayor libertad que le otorga la imposibilidad de la reproducción y una pronta viudedad de un marido mucho mayor que ella.

Como control de la natalidad, y para prevenir un elevado número de embarazos potencialmente peligrosos, en la Atenas clásica se realizaban una serie de actuaciones. No se puede hablar de una práctica del aborto generalizado, pero se tiene constancia de que se practicaba, a pesar del juramento hipocrático al que se sometían los médicos griegos. Debido a la alta mortalidad infantil, es difícil dirimir entre el aborto natural y el infanticidio. Además, dentro del infanticidio encontramos dos técnicas aun más probables por parte de las familias: por una parte, el infanticidio femenino, que explicaría la absoluta preponderancia de varones en la sociedad griega, y por otra, la escasez de noticias sobre gemelos, lo que quizás nos hable de una práctica de

¹¹ Sin embargo, estas malas condiciones físicas y alimentarias no se daban en otras ciudades de Grecia, como Esparta. Allí las mujeres no se casaban antes de los dieciocho años y recibían una buena alimentación (similar a la de los hombres) y se las instaba a tener una buena condición física y a hacer ejercicio, lo que suponía una mejora de cara a la futura maternidad. Por una parte, evitaban los embarazos problemáticos durante la adolescencia y, por otra, aseguraban una buena condición física de la madre y, por ende, del propio recién nacido.

infanticidio selectivo si el cabeza de familia decidía criar solo a uno de los dos hijos nacidos.

En la sociedad griega era común que pasara un determinado periodo de tiempo entre el nacimiento y la declaración ceremonial paterna, lo que hace aún más difusa la posibilidad de diferenciar entre aborto tardío e infanticidio. Sabemos que el matrimonio estaba obligado moralmente por la sociedad a contribuir con al menos una niña para así asegurar el crecimiento de la población. De igual modo, necesitaba un heredero varón – aunque se preferían más hijos varones por la alta mortalidad infantil– para perpetuar el linaje del *oikos*. De igual modo, como hemos visto con los cambios legislativos de Pericles, aumentar o reducir el número de mujeres que pueden dar a la polis ciudadanos es un método efectivo para estos propósitos.

1.2.6. La vida sexual de la mujer y el hombre atenienses. El adulterio

En Grecia también existían otro tipo de prácticas para el control de la natalidad. Estas eran realizadas principalmente por la población masculina, pues la mujer estaba supeditada a los deseos del marido. En primer lugar, los hombres podían recurrir al sexo anal, bien con sus propias esposas bien en distintas relaciones homosexuales, completamente aceptadas entre los atenienses y los griegos en general. Otra opción era ir a los prostíbulos estatales, situados en las propias ciudades, donde podían contratar la compañía de prostitutas de uno y otro sexo. Estos servicios solo eran requeridos por los hombres, pues quedaba completamente prohibido a las mujeres acceder a esos locales y, por supuesto, contratar esos servicios.

El señor del *oikos* disponía de igual forma de todas las esclavas de su casa, propiedad suya, para su propio placer y el de sus amigos y conocidos, pues estas, debido a su condición servil, no podían negar nada a su amo. Con sus necesidades sexuales satisfechas, se dio entre los hombres una tendencia a preferir como esposa a una mujer sexualmente inactiva, pues así solo necesitaría mantener relaciones con ella cuando la necesidad de la reproducción se lo impusiese. Esta preferencia por una esposa frígida suponía el rechazo cultural y social de la propia sexualidad de la mujer. Es más, era costumbre muy arraigada que, una vez la esposa hubiese dado al marido un heredero

varón, este se trasladara a otra habitación y durmiese con una u otra esclava en detrimento de su esposa.

En la época clásica las relaciones íntimas entre marido y mujer seguían estando regladas por las leyes de Solón, quien era hombre y, además, homosexual. Se llegó a legislar lo que la mujer podía hacer y cuándo, quedando establecido por ley que un marido y una mujer sin hijos debían mantener relaciones al menos tres veces al mes, actos obligados con el fin de procrear. De este número, escaso, deducimos que la satisfacción sexual de la mujer ateniense debía de ser bastante pobre, no solo cuando sus maridos se encontraban en casa, sino también –y sobre todo- cuando se encontraban lejos en alguna campaña militar.

Y no tenía muchas alternativas para lograr la satisfacción. En la Atenas clásica el delito de adulterio era severamente castigado. Si una mujer era sorprendida cometiéndolo, podía ser vendida como esclava, pero hay pocos indicios de que se aplicara este castigo. Probablemente, si una familia descubría el adulterio preferiría no exponerse a la humillación pública ni, quizás, al cuestionamiento de la legitimidad de los propios herederos. Y es que era la propia estructura de la sociedad y del *oikos* patriarcal preestablecido la que sufría con el adulterio, pues cabía la posibilidad de que entrase a formar parte del linaje y del culto familiar un hijo ilegítimo, incluso un no ciudadano.

El adulterio era un delito público, y se distinguía entre el adulterio por seducción y el adulterio por violación. En los dos casos se consideraba al hombre más responsable de los actos como parte activa y a la mujer menos responsable como pasiva. Si la infidelidad se producía por seducción, el castigo era mayor, pues suponía una acción premeditada y un continuado acceso a la casa y los bienes del marido. En cambio, si la infidelidad era por violación, el acusado se convertía en enemigo de las mujeres de la ciudad, lo que suponía menor problema el marido. En el caso de la seducción, el marido tenía pleno derecho a matar al seductor, mientras que en el caso de violación el castigo recibido era una simple multa, normalmente de dinero. Esta dimensión de las penas y castigos nos da una imagen global de la consideración legal de la mujer en la Atenas clásica. La mujer adúltera, sin importar la razón por lo que lo fuera, no podía intentar tratar de demostrar su inocencia de ningún modo y era severamente castigada, pues no

podría volver a casarse ni pertenecer a ninguna otra familia. Así, el adulterio no era deseable ni para los hombres ni para las mujeres.

Tampoco hay constancia en Atenas de que se diera un amplio desarrollo de la homosexualidad femenina. Mientras que en otras ciudades griegas como Esparta, Mitilene o Lesbos sí existe constancia de estas prácticas, parece poco probable que se dieran en el ámbito doméstico de las mujeres atenienses: en primer lugar, porque en Atenas no se daba una educación que valorase positivamente a las mujeres y, de igual modo, la atmósfera de la ciudad era poco propicia para el desarrollo de estas actividades; en segundo lugar, porque la mujer no estaba excluida únicamente de la esfera masculina, sino que por su reclusión en el interior de su casa apenas tenía contacto con otras mujeres, a excepción de madre, hermanas o esclavas.

Así pues, podemos considerar que la única opción de cubrir sus necesidades y deseos sexuales era a través de la masturbación y el uso de consoladores y otros instrumentos de placer. De hecho, hay bastantes testimonios de estas prácticas en representaciones pictóricas e incluso se hace mención en obras teatrales como *Lisístrata* de Aristófanes (vv. 110-113).

Radicalmente opuesta era la vida sexual del otro tipo de mujer de la Atenas clásica, la prostituta. En Grecia la prostitución florecía por doquier, sobre todo en las ciudades costeras con puertos comerciales, como Atenas y Corinto. La mayor parte de las mujeres que se dedicaban a esta profesión eran esclavas, pero muchas conseguían comprar su libertad avaladas por un grupo de clientes a los que devolvían los préstamos con sus beneficios como profesionales libres. Por lo que sabemos, en Atenas las prostitutas estaban registradas y pagaban un impuesto especial y, a pesar de su desprestigio social, tenían la plena capacidad de controlar sus ingresos y su trabajo, al contrario que el resto de las mujeres. También había diferencias entre ellas, pues al lado de las prostitutas ocasionales (*pornai*) podemos encontrar a las heteras (*hetairai*), prostitutas que solían ser bellas, inteligentes y con algún tipo de talento artístico que las convertía en compañeras estables, divertidas y atrayentes.

El trato asiduo con esclavas y prostitutas se entiende cuando recordamos que la edad del hombre para el matrimonio era próxima a los treinta años. Esta situación, unida a las dificultades de mantener relaciones heterosexuales fuera del matrimonio, explica que muchas veces los hombres, además de realizar las prácticas antes señaladas, iniciara

la convivencia más o menos permanente con una concubina. Esta pasaba a ser propiedad sexual del hombre, aunque sus hijos no podían legalmente heredar a su padre de la misma manera que lo hacían los hijos de las esposas legítimas.

1.2.7. El trabajo femenino

En la Atenas clásica el proceso de urbanización había culminado en la formación de una gran ciudad, de un mundo urbano completamente separado del rural. En este espacio se valoran las ocupaciones propias de los ciudadanos, como ir a la guerra o participar en la política. Los trabajos menospreciados eran propios de esclavos, lo que dio lugar a la secuencia *trabajo despreciado > trabajador despreciado*. Debido a la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico, pese a ser parte activa del *oikos* y desempeñar en él un papel relevante, este, al quedar oculto dentro del hogar y no ser visible, carecía de importancia y era, por tanto, menos valorado que las ocupaciones del varón.

Las ocupaciones propias de la mujer eran principalmente el hilado y el tejido, la confección de la ropa y todo lo relacionado con la costura. Al realizarse dentro de la casa, muchas veces participando la propia esposa, se llegaban a formar fuertes lazos de confianza e intimidad entre las mujeres del *oikos*, tanto libres como no libres, pues sus trabajos y quehaceres diarios eran muy similares. De esta forma, estaba mal visto y despertaba la hostilidad de la población que una mujer, aunque fuese de clase alta, permaneciese ociosa. Las mujeres trabajaban principalmente en la casa con el objeto de guardarla y se encargaban del cuidado de los hijos, de atender a las esclavas enfermas, de la confección de ropas y la preparación de los alimentos. Esto último es algo exclusivo de la mujer, pues no hay constancia en las fuentes de que ningún hombre, salvo cocineros especializados, se hubiese hecho cargo de esta tarea, ni siquiera entre los más pobres.

Para Homero, que relató con detalle las labores femeninas de Ítaca y Troya, una de las más importantes era el aprovisionamiento de agua. Ir a la fuente con el cántaro de agua en la cabeza era una de las actividades femeninas más características. Con la urbanización de la ciudad, la posibilidad de socializar y la facilidad para conocer o

alternar con hombres impidieron a la mujer ateniense que realizase esta actividad, de modo que fueron las esclavas las encargadas de realizar dicha tarea.

La compra tampoco era una tarea que realizaran las mujeres. No estaba bien visto que fuesen al mercado, y las transacciones comerciales se suponían muy complicadas para ellas. Las ciudadanas atenienses se ocupaban de la dirección de todo lo que acontecía dentro de la casa, de sus actividades, y los hombres, de todo lo que ocurría fuera de ella, incluida la compra de comida, telas y demás suministros.

Según Jenofonte (*Económico, III: 11-15*) el matrimonio era una sociedad perfecta en la que el hombre trabajaba fuera de casa y la mujer supervisaba el trabajo que se realizaba dentro de ella. Esto valía solo para las clases pudientes, pues las familias pobres tenían que permitir a sus mujeres trabajar fuera de casa, pero siempre en actividades propias de su sexo, relacionadas con la confección y la cocina. Esta separación laboral repercutió en la educación que recibían las mujeres y viceversa. Durante el corto periodo que podían recibir algún tipo de instrucción –pues se casaban sobre los catorce años, *cf. supra*–, las mujeres eran educadas para ser sumisas y estar en silencio,¹² sobre todo delante de un varón. Los años de diferencia entre la edad del matrimonio para la mujer y el varón eran los años en los que el este se desarrollaban intelectualmente, años en los que ella estaba ocupada con la maternidad y la crianza. Así, desde niñas eran instruidas para conocer y realizar las tareas domésticas por sus propias madres, perpetuando así la estructuración social de la ciudad. Las mujeres en la Atenas clásica eran educadas para aceptar la separación espacial respecto del hombre, el estar recluidas y el dedicarse única y exclusivamente a las tareas domésticas.

La opinión pública valoraba muy negativamente que una mujer saliera y anduviera sola por la calle. Debía ir siempre acompañada de un familiar varón. Solo tenía el visto bueno de la sociedad si salía de casa para asistir a festivales religiosos y a los funerales. Era tan frecuente que una mujer asistiese a estos últimos que Solón los tuvo que regular para impedir que mujeres ajenas a la familia acudieran a ellos, al tiempo que dictaminó que se debía reducir el número de plañideras contratadas.

¹² Silencio específico de la mujer, que afecta de forma directa a la tragedia clásica (McClure, 1999) y del que hablaremos en detalle más adelante.

Su reclusión era tal que incluso a la hora de elegir vestimenta las ropas de la mujer estaban hechas para ocultar sus formas de las miradas de los hombres. Confeccionadas en lana o lino, solo las prostitutas llevaban prendas sugerentes o transparentes, realizadas en gasa o teñidas de color azafrán. A pesar de tener que mostrarse recatadas, las mujeres disfrutaban eligiendo entre los distintos tipos de zapatos que poseían o realizando complicados peinados. Podían llevar el pelo suelto con una banda o corona sobre la frente, trenzarse el cabello o sujetarlo con una redecilla. Podían llevar así mismo bucles postizos y lucir exquisitas joyas.

El baño era algo común. Se bañaban cada pocos días y cuidaban entonces de su higiene personal y se depilaban, eliminando el vello de todo su cuerpo. Como se valoraba la reclusión y, por lo tanto, el poseer una piel blanca, las mujeres griegas evitaban tomar el sol, pero se tiene constancia de que usaban colorete en sus mejillas para mostrar un aspecto saludable. Estas distintas posibilidades no se presentaban para una esclava o para una mujer pobre. En el caso de las esclavas, debían llevar el pelo corto, salían a hacer mandados o a por agua, por lo que se tostaban al sol, y sus vestimentas debían ser discretas.

1.2.8. El papel de la mujer en la religión

En otro orden de cosas, no debemos olvidar el papel que jugó en la religión, una de las pocas prácticas estatales donde las mujeres ostentaban un notorio reconocimiento. De hecho, era la esfera más importante en la vida pública de las mujeres, sobre todo de aquellas de las clases privilegiadas. Aun así, no debemos olvidar que el culto estaba subordinado al Estado y que, en última instancia, la máxima autoridad era siempre un hombre, no una mujer (Pomeroy, 1999: 92-96).

Destacan en Atenas tres cultos realizados por mujeres y dirigidos a divinidades femeninas: el sacerdocio de Atenea Políade, los Misterios de Eleusis y las Tesmoforias (Simon, 1983):

1. El sacerdocio de la diosa Atenea, la deidad más importante de Atenas a la que la ciudad debe su nombre, era ostentado por una mujer; en concreto, era un cargo hereditario de la destacada familia de los Eteobúadas y, por tanto, llevaba aparejado una importancia política de primer orden.

2. Otro culto, este más popular, eran los Misterios de Eleusis, dedicados a las diosas Deméter y Perséfone, dos de las deidades más importantes del panteón griego, a junto a ellas, a Dioniso. Era el culto más venerado por los griegos, y todos, mujeres y hombres, niños y esclavos, todos aquellos no manchados por homicidio, eran elegibles para ser iniciados en los Misterios. En ellos, que tenían lugar durante la primavera, se celebraba la fertilidad de la tierra personificada en estas dos diosas, madre e hija.
3. El último culto, las Tesmoforias, es bastante desconocido en su funcionamiento interno, debido a que era un culto exclusivo de la población femenina de la ciudad donde se reforzaba el vínculo matrilineal mediante el culto de Deméter y Perséfone, madre e hija, como acabamos de ver. Los hombres no tenían permitido el acceso, como sabemos, entre otras fuentes, por *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes. De igual modo, a él sólo podían asistir mujeres de intachable reputación y se conoce que cada año varias mujeres de la aristocracia eran elegidas para realizar los ritos. Esta elección era todo un honor para ella y para toda su familia.

Es posible que estos cultos de deidades femeninas, realizados por mujeres, en un ambiente tan sofocantemente patriarcal como el de la Grecia clásica, nos permita vislumbrar un pasado, una reminiscencia de una religión matriarcal anterior a los dioses olímpicos traídos con la invasión dórica, con una influencia innegable de un culto a diosas de la fertilidad ligadas a la agricultura.

1.3. EL DEBATE HISTORIOGRÁFICO: MUJERES REALES Y MUJERES DRAMÁTICAS

Atendiendo a la situación de la mujer anteriormente expuesta, podríamos considerar que existe una aparente discrepancia entre las mujeres de la sociedad real y las heroínas mostradas en la escena ateniense. En el drama, sobre todo en la tragedia, se representaban mitos de la Edad del Bronce que eran de sobra conocidos por los espectadores. Por ello, el autor no podía, en principio, cambiar el carácter ni el sexo de los personajes sin que el público constatará que el autor intentaba cambiar los mitos y adaptarlos a sus intereses. El teatro muestra de forma evidente una polaridad tensa varón/mujer que refleja el perpetuo conflicto entre la sociedad matriarcal prehelénica y

la sociedad patriarcal invasora, que aún generaba conflicto en la época clásica y que tanto fascinaba a los espectadores.

Esquilo es el primer dramaturgo del que conservamos tragedias completas. En su *Orestea* se resalta el papel de Clitemnestra para elevar, al mismo tiempo, el de su hija Electra, la cual, fiel aliada de su difunto padre, se muestra como modelo digno de imitación en la sociedad patriarcal en la que es representada. Así, considero que solo son aplicables y extrapolables las similitudes de las tragedias con la vida real cuando se basan en una fuente fiable. Heroínas como Clitemnestra, Medea o Antígona son arquetipos femeninos creados por hombres, que podrían ser interpretados, según la teoría de Slater, como representantes de la madre reprimida que educa a sus hijos de forma despótica y está imbuida en su propio rencor hacia los hombres; sus hijos varones –siempre según Slater– rechazan este rencor por ser hombres ellos mismos y generan una sensación de ambigüedad entre el amor filial y la sensación de desazón ante las exigencias emocionales de una progenitora con carácter fuerte y dominante. El poder de las heroínas de la tragedia clásica muestra uno de los más profundos temores de la sociedad patriarcal ateniense: una mujer dominante, fuerte y, sobre todo, poderosa.¹³

Nos parece muy útil el estado la cuestión que sobre la relación entre mujeres atenienses y mujeres trágicas ofreció hace años Bernd Seidensticker, titulado “Women on the tragic stage” (Seidensticker, 1995). El autor nos presenta el debate acerca de la convicción generalizada de la diferencia entre la vida de la mujer común y la de las mujeres del drama. A juicio del autor, uno de los temas más relevantes de la situación de la mujer ateniense no es otro que la ausencia casi total de derechos legales, que permite considerar la situación legal y social de la mujer una perpetua menor de edad y que condiciona de forma ineludible su estatus social,¹⁴ pero que habría que matizar en su similitud con respecto al drama.

¹³ Eso, por supuesto, si nos dejamos seducir por las interpretaciones de corte freudiano de los mitos griegos; cf. las prevenciones de Scodel, 2010: 25-27.

¹⁴ Desde este nulo marco legal, la mujer juega un confuso papel como portadora de ciudadanía pero sin poseerla en una sociedad como la ateniense donde la estratificación social se realiza a partir de la pertenencia o no a una u otra clase social. La ausencia de ciudadanas como tales deja a las mujeres en una burbuja social, perfectamente asumida por esta sociedad, y profundamente compleja. La mujer no es ciudadana per se, pero sí da a luz a los futuros ciudadanos de la polis.

Es de la unión de este deber femenino y de la necesidad masculina de asegurar el linaje de su descendencia de donde surge la idiosincrasia de la vida de la mujer ateniense, de tal modo que se ve

En la tragedia griega, los autores clásicos nos muestran una larga lista de mujeres protagonistas, de poderosas heroínas que nos asombran con un fuerte carácter y una pronunciada personalidad. Esta circunstancia, según Seidensiticker, no tiene por qué estar tan alejada de la realidad social como podría parecer a primera vista. Las fuentes muestran una serie de reglas, una legislación que indica qué tipo de comportamiento se consideraba correcto, una guía para la sociedad; ahora bien, eso no quita para que, a la hora de la verdad, existiesen mujeres con fuerte personalidad como la Clitemnestra esquilea o la Medea de Eurípides, mujeres que fuesen más allá de los roles establecidos y decidiesen no callar, tal como dictaban las reglas del decoro, y tratar de hacerse un hueco en ese mundo de hombres.

Podemos intuir que en la esfera privada, una mujer de éxito era considerada como una igual por su marido y por sus parientes más cercanos. Tomaba parte en algunas decisiones del hogar, como el matrimonio de las hijas, y su opinión era valorada y buscada. En otros hogares podía suceder todo lo contrario y que la mujer viviese en el mayor de los ostracismos. Como en todo a lo relativo a las sociedades, podemos tomar como guía las fuentes legales, pero es más que probable que no se cumpliesen al cien por cien y que a la hora de la verdad las situaciones familiares fuesen diferentes, teniendo siempre en cuenta que las relaciones sociales son complejas y a menudo no concuerdan con la realidad social imperante. Probablemente, la influencia de la vida privada minimizase la diferencia con la realidad poética. Debe recordarse además que si algo hay que legislarlo más de una vez es porque se constatan incumplimientos reiterados.

abocada a la reclusión en el interior del hogar como único método fiable de control de paternidad. En general la vida de la mujer ateniense, según hemos podido comprobar, se reduce al mundo interior del hogar y de la familia, de las necesidades de su *oikos*, por lo que se centra en desarrollar la única faceta que se le permite dentro de la moralidad imperante, la de madre y esposa. Esta situación social es bastante diferente en lo que se refiere al resto de las mujeres de clases sociales inferiores. Como hemos comentado, las familias más pobres no podían permitir a las mujeres una vida de "honorable reclusión" y debían permitir a las mujeres trabajar fuera de casa, siempre realizando cometidos propios de su sexo, como la cocina o el hilado. Así, pues la única esfera pública en la que la mujer podía tener algún protagonismo era la religión, muchas mujeres participaban en el culto a determinadas diosas y en las celebraciones y misterios de su ciudad. La máxima autoridad religiosa siempre era un hombre, que a pesar de su destacado papel cedía el protagonismo a las mujeres con una doble intención. Los mitos femeninos reproducían de manera ceremonial los valores sociales de diferenciación de roles por sexos pues se realizaban ceremonias de ritos de paso, como la llegada a la pubertad, el matrimonio y el embarazo. Uno de los más destacados cultos femeninos eran los de las diosas Deméter y Perséfone, que simbolizaban la importancia de la maternidad y de la fertilidad, femenina y de los campos.

Así, podemos pensar que las mujeres mantenían su esfera de poder dentro del hogar, donde serían tratadas, en mayor o menor grado, como iguales por sus maridos, ostentando así lo que podríamos llamar un poder informal. Aconsejarían y recomendarían a sus parientes masculinos y formarían parte de un poder en la sombra para beneficiar sus intereses y los de sus familias.

Una fricción existente entre el drama y la realidad es la peculiaridad del teatro griego de representarse en el exterior, fuera del espacio doméstico, lo que comportaba que los personajes femeninos interactuaban en el exterior. A mi entender, la fricción no sería tan grande, pues la tragedia reduce la tensión por la forma en que el espacio es manejado, al tiempo que las escenas con personajes femeninos se solían recrear como normal general cerca de las casas o de los espacios interiores, a lo que se unía la capacidad del espectador griego de comprender las exigencias del escenario y la representación. Tampoco sería tan extraño ver a una mujer fuera del hogar, pues probablemente la mayoría de los espectadores estarían más que acostumbrados a interactuar con mujeres que trabajaban fuera de sus casas y no sería algo provocador, sino simplemente algo coyuntural sin mayores inconvenientes, teniendo en cuenta la diferencia de estatus social de las representadas. Incluso el coro que interactúa con estas mujeres trágicas ejemplifica el prototipo de relaciones sociales que una mujer ha de mantener: amigos de la familia, esclavas, familiares, sirvientes, lo cual acerca la escena a la realidad social que representa.

Otra forma de reproducir la realidad social en las tragedias la encontramos en que estas muestran la subordinación de la mujer, tanto a ojos de los hombres como de las propias mujeres, como algo lógico y plenamente aceptado. Ninguna de las protagonistas, ni siquiera las más *masculinas*, pone en duda la superioridad del varón, aunque sí dan pie a ejemplificar los problemas que suponía una inversión de roles, pues el orden público podía verse alterado por la intervención de las mujeres en los asuntos de los hombres. Así, podemos comprobar que el hombre de la tragedia siempre tiene el mando, la última palabra, incluso en las obras con mujeres poderosas. En ellas se reconocen los valores sociales imperantes, como que la mujer deba estar callada, a pesar de que en ocasiones hable e increpe al varón; se le pide que se calle de forma constante, casi recurrente.

Las mujeres se presentan, según hemos visto, como guardianas de los roles sociales, del parentesco y de la religión. El orden social se perpetua gracias a estas que inculcan en sus hijos la división de roles que la sociedad demanda y que ofrecen como únicos cometidos de la mujer el matrimonio, el marido y los hijos. Por eso mismo la mujer puede ser peligrosa, ya que tiene la cualidad de llevar todo al extremo. Puede amar incondicionalmente y al mismo tiempo odiar de tal forma que la lleve a la más cruel de las venganzas. Esta mujer que presentan semisalvaje es redimida por la guía de un marido que focaliza sus esfuerzos en beneficio de su familia. Esta ambivalencia, esta dualidad femenina de extremos benéficos y maléficos, se representa aumentada en la tragedia. Por tanto, podemos distinguir dos tipos de mujeres distintas en el drama:

1. Las mujeres ejemplares, que asumen los deberes propios de las mujeres hasta sus últimas consecuencias. Es el caso de la Penélope homérica, que permanece fiel a su marido durante los largos veinte años de su viaje gracias a un ardid: decide que no puede volver a casarse hasta terminar de tejer la mortaja de su suegro, que tejía durante el día y deshacía durante la noche. Así pues, Penélope ejemplifica la figura de la esposa abnegada, fiel a su marido y a su casa que debe buena parte de su virtud a la dedicación a un trabajo propiamente femenino como es la confección de tejidos. En la Tragedia reconocemos este carácter modélico en la Alceste eurípidea, madre ejemplar y esposa amantísima que se ofrece para morir en lugar de su marido.
2. Las mujeres no ejemplares, que violan drásticamente estos roles e invaden el mundo del varón. Normalmente tienen un carácter muy marcado, casi masculino, e interferir en los asuntos de los hombres normalmente les acarrea un final trágico por no respetar el orden establecido. Es motivo recurrente de las tragedias que finalicen sus vidas de forma trágica o perdiendo su feminidad. Un ejemplo es la Antígona sofoclea, que decide violar las reglas para enterrar a su hermano insepulto y que prácticamente recibe el tratamiento de un hombre (la condena a muerte), aunque ella concibe su trágico destino de forma propiamente femenina, pues en su lecho de muerte lamenta no haber podido formar una familia y tener hijos.

Tanto un tipo de personaje como el otro desarrollan sus actividades y sus vicisitudes dentro del ámbito del hogar. Reaccionan y se rebelan contra las veleidades de su fortuna, pero siempre dentro del hogar, a favor o en contra de un hombre y

siempre ajenas a su propia suerte. Una de las heroínas trágicas más destacadas es la Clitemnestra esquiléa, que reúne en sí misma la mayoría de los rasgos más denostados por los griegos de la época clásica y que, sin embargo, se nos revela como un personaje lleno de cordura, orgullo y carisma que, fiel al catastrofismo propio del drama clásico, sufre un fin trágico a mano de sus hijos, que defienden, ineludiblemente, la honra de la casa paterna.

Para Seidensticker (1995) en las tragedias clásicas siempre aparecían tres escenarios claramente diferenciados que nos muestran un patrón básico dentro de la estructura de la tragedia:

1. Los autores trágicos, como Esquilo o Eurípides, siempre nos muestran los elementos esenciales de los roles femeninos, como la asunción de una inferioridad general frente al hombre y el confinamiento físico y conceptual dentro de los dominios privados. Estas características son usadas por los personajes masculinos cuando creen que su estatus peligra a causa de los personajes femeninos, mucho más que por las propias mujeres. Esta separación espacial se nos presenta a veces modificada, ironizada, criticada o incluso abiertamente repudiada, lo que nos puede dar una idea de que están presentes a diario, aunque fuertemente denostadas, sobre todo por las propias mujeres. A pesar de ello, la idea imperante del comportamiento común de la mujer era que debía estar en casa sin entrometerse en los asuntos masculinos, en silencio y sin causar problemas con su presencia. Se forma un rol totalmente estructurado, sacando de la propia sociedad su esencia, al tiempo que para justificar su rigidez se nos muestra inevitable que los autores trágicos representen siempre en la mujer una parte vulnerable y de peligrosa irracionalidad.
2. Las tragedias presentan a las mujeres conformes con las reglas, normas e ideales característicos de la sociedad, y asimismo como guardianas del parentesco y la religión, lo que supone un refuerzo tanto de su condición como de sus limitados cometidos sociales. Pero donde las tragedias muestran con más claridad los valores propios de las mujeres es en el momento en que las protagonistas los violan de manera evidente. Esto es así por el principio moralizador que tomaron las tragedias, de forma que

educaban a los hombres y mujeres de la polis en qué tipo de comportamientos eran censurables y cuáles no.

3. Así, podemos considerar que esta imposición de las reglas sociales resalta de forma más evidente las excepciones de las tragedias. Llegados a este punto podemos estimar que las mujeres en la tragedia no son tan extraordinarias. Se nos muestra a una mujer que reacciona a una amenaza o violación de su dominio. Pero su reacción se basa a la esfera de su mundo, la zona privada de su casa o en el ámbito del culto. La imagen tradicional de la mujer se confirma a través de la astucia. Esta es su gran arma, simbolizada a través del tejido y la cocina, acciones que pueden ser usadas de forma benigna, protegiendo y cuidando a la familia, o maligna, usando veneno u otras intrigas para hacer daño. A pesar de las opciones de que disponen, si en una tragedia una mujer abandona el ámbito femenino, siempre acaba volviendo, pero paga la transgresión con la muerte o perdiendo su feminidad.

En conclusión, no podemos considerar que la representación de la sociedad en la tragedia sea más o menos verídica en relación con las fuentes legales y arqueológicas, ya que estas últimas nos muestran una situación ideal que probablemente no se cumpliría de forma rigurosa. Visto desde esta perspectiva, el debate sobre si las mujeres trágicas se correspondían o no con mujeres reales resulta ocioso, porque unos y otros vienen a coincidir en lo mismo: por un lado la norma impone unos comportamientos y, por otro, las mujeres constituyen un colectivo suficientemente diversificado como para que sea difícil asignar rasgos específicos a las mujeres atenienses “reales”. Las palabras de Kirk Ormand, contrario a la identificación, evidencian cómo se pueden decir cosas semejantes desde uno y otro lado del debate:

... the “women” in tragedy who speak and act so boldly cannot be taken as real women. Rather, these “women” (who were played by men) represent an idea of femininity created by and for the male citizen-subject; ultimately they demonstrate nothing so much as what men fear and desire, paradoxical as the representation may be. As a result, these “women’s” actions are contained by the male characters in the drama just as the drama itself contains these dangerous or

wrong-headed women within the ritual space of the Athenian dramatic festival (Ormand, 1999: 6).

Pero al mismo tiempo podemos afirmar que tanto los personajes trágicos masculinos como los femeninos se veían atrapados en esa espiral de emociones que crearon los autores trágicos para captar la atención de sus contemporáneos, sin duda alguna creados con una base real que es fácilmente conocible y constatable, aunque no de forma exacta. Y hay que insistir en que, junto a la dimensión adoctrinadora del teatro, la Tragedia también tenía un enorme potencial para cuestionar los límites establecidos por la sociedad y para estimular el debate acerca de ellos (Loraux, 1999).

2. LENGUAJE Y COMUNICACIÓN DE LAS MUJERES EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

2.1. EL PRIVILEGIO DE LA PALABRA EN LA ATENAS CLÁSICA Y EN EL TEATRO

Las convenciones sociales utilizadas al hablar tienen siempre un significado político y social. Particularmente, procuran el rol del discurso libre en la democracia ateniense, rol que sirve para identificar los géneros verbales asociados a los hombres y a las mujeres de la literatura griega, especialmente la del siglo V a.C. y que nos sirve para explorar sus contextos y considerar como unas pocas obras hacen uso del discurso masculino y femenino en las polis para explorar la función y el estatus del discurso del ciudadano adulto.

A pesar de que el privilegio del discurso es un signo del estatus y de la estructura del discurso no religioso en la Atenas democrática, encontramos en la tragedia la presencia de una compleja selección de personajes femeninos, y una relación dialéctica entre las dos esferas del discurso. Los ciudadanos tenían en exclusiva la posesión del poder político, pues la tragedia era producida por hombres y para hombres. Las representaciones femeninas tienen que ser vistas como construcciones masculinas para hablar de preocupaciones *masculinas*, más que simples reflejos de la realidad social. Nos encontramos así con que la representación dramática alcanza el estatus de una institución social.

El concepto de género es una categoría social cuyo poder es distribuido entre varios miembros de la sociedad y que ilumina aún más el enlace entre la representación literaria y las instituciones sociales. Sin embargo, el drama ático no debe ser entendido simplemente como un discurso hegemónico al servicio de la ideología cívica. Este es un complejo discurso que alternativamente subvierte y refuerza el orden del día. Incluso los

géneros de los tradicionales discursos sociales y legales, considerados menos ambiguos y más fieles a la realidad social que el drama, no describen el conflicto que caracteriza la regulación de las normas sociales.

El discurso es juzgado como un rol crítico en la construcción de una identidad cívica en la polis de Atenas. Ser un ciudadano era un acto discursivo desde el punto y hora que ser un ciudadano significaba participar activamente en el discurso de la ciudad. El derecho a hablar en público es propio y exclusivo de los ciudadanos, ya que mediante el cuerpo cívico se distinguía de todos los demás. La costumbre de realizar discursos delante de espectadores enseña a la audiencia trágica cómo se debe escuchar los discursos, tanto ante los tribunales de Justicia como en la Asamblea.

Precisamente, los autores trágicos tomarán prestada la estructura de los debates retóricos de los contextos discursivos de la Atenas contemporánea. La tragedia y la comedia se internan en la idiosincrasia de la propia ciudad a través de los festivales estatales, como las Dionisias, cuya celebración implicaba la suspensión de los procesos legales. Según parece, era probable que a estas festividades no pudieran acudir los esclavos ni quizá las mujeres (salvo si se opta por pensar en una asistencia restringida por diferentes razones; cf. *infra*), pues estaban diseñadas para el disfrute de los ciudadanos varones. Durante la representación los espectadores se sentaban por tribus, tal como hacían en la Asamblea, por lo que podemos intuir al teatro griego como una réplica de la composición política de la ciudad que incluía los estratos menos favorecidos. Debido a este homología, la poesía dramática puede explorar las ansiedades culturales de la polis, sus valores, sus conflictos policiales, imperfectos, por una ideología política y social. Por ello en las representaciones dramáticas la voz pasa a ser un factor muy importante, y con ellos las máscaras, que no nos permiten conocer al actor que representa a cada personaje. El teatro permite a la cultura mirarse a sí misma y realizar un profundo proceso de autorreflexión. El drama trágico, con el amor a los debates en el escenario y escenas de juicios, incluso hace uso de la relación dialéctica establecida entre los espectadores y la participación en las instituciones cívicas, pero no tan directamente como la comedia. Reconstruye el espacio diario, de forma que la ficción asimila y transforma la vida diaria.

Esta prerrogativa del discurso público llegó a ser el símbolo tangible del estatus ciudadano en la Atenas democrática y, en consecuencia, la carencia de voz pública de

las mujeres es el comienzo de aumentar su exclusión de la vida pública. No deja de ser significativa esta marginación, teniendo en cuenta el papel que ellas jugaban en la ecuación democrática, toda vez que solo a partir de las mujeres se negociaba la identidad masculina y la jerarquía social. En la primera mitad del siglo las obras de Esquilo ilustran sobre los peligros de la intrusión de la mujer en la esfera pública, donde la identidad cívica masculina se consolida a través del discurso, al mismo tiempo que despliegan el discurso problemático de la mujer como el significado de conducir el complejo asunto del discurso y la retórica en la polis democrática. Se trata de un tipo de reflexión autoconsciente y colectiva del discurso político, en parte a través de Clitemnestra y Atenea en su *Orestea*.

Sin embargo, un cambio en la consideración de la mujer se produjo hacia mediados del siglo V a.C. en el momento histórico de las reformas de Pericles (458-392 a.C.), durante el cual se produjo una reestructuración de la estructura política según la cual para ser ciudadano había que nacer de una mujer ateniense y un padre ciudadano. Es patente en cambios como este el influjo de las enseñanzas de los sofistas, quienes además propugnaban el poder del discurso para manipular a la comunidad. Veían las leyes, costumbres y creencias religiosas como un producto de una convención social, y el lenguaje era susceptible de ciertas manipulaciones que contribuían a suscitar convicción. No es de extrañar que en la época hubiera muchos intelectuales hostiles a los sofistas. Por ejemplo, para el comediógrafo Aristófanes la mejor forma de educar a la juventud era que aprendieran las canciones tradicionales, no el arte de la Retórica, ya que en sus tiempos el término *sofista* se había vuelto peyorativo. Aristóteles, en *La Constitución de los Atenienses*, crea la idea de que el sistema imperante durante la democracia radical de pagar al jurado es el responsable de que los hombres se vuelvan ociosos, cobardes, charlatanes y glotones, características que él asocia a las mujeres. La paridad y sus consecuencias llegó a ser la preocupación central de los escritores de los siglos V y IV a.C.

Fruto de este período de cambios es una mayor atención a la condición de la mujeres y a la constitución de la sociedad. Es entonces cuando el drama extiende el ideal democrático de la palabra a todos los individuos, independientemente de su posición en la escala social, de su edad y de su sexo. Aristófanes en *Las Ranas* (vv. 949-952) describe la tragedia como democrática porque en ella se le permite hablar a todo tipo de individuos: varones y mujeres, jóvenes y ancianos, libres y esclavos.

Permiten, según Henderson, dar voz a un grupo social –las mujeres– que hasta ese momento no la había tenido, y ello desde la perspectiva estricta de la autoridad pública, donde la preponderancia de opiniones negativas sobre las mujeres es indiscutible (McClure, 1999: 150). Así, resulta difícil ver las tragedias y las comedias como ejemplo de realismo social o como artísticas tendencias utópicas. Algunas obras representan a la mujer hablando de forma positiva o autoritaria en mitad de la familia o de la ciudad; sirva de ejemplo trágico el personaje de Ifigenia en la eurípidea *Ifigenia en Áulide*, que pronuncia un discurso donde asume la necesidad de su muerte para que los griegos puedan partir de expedición contra Troya, y de ejemplo cómico Lisístrata en la comedia aristofánica homónima, quien explica de qué manera podrían las mujeres poner fin a la Guerra del Peloponeso con su inteligencia.

El drama ático describe el discurso femenino, incluso cuando es ritual, pero también cuando es perjudicial y subversivo para la estabilidad social. El drama ático representa, pues, el discurso de la mujer y busca la forma de entender las funciones sociales y políticas de los géneros desde la perspectiva de los múltiples autores. Muchas veces observamos que los autores trágicos conceden esas licencias verbales femeninas unidas al argumento de la larga ausencia del varón.

2.2. MUJERES ESPECTADORAS Y MUJERES PROTAGONISTAS

El auge del teatro clásico llegó a su punto culminante durante el siglo V a.C., conocido como el Siglo de Oro de Atenas, donde la tragedia primó como género por excelencia, por encima de otro tipo de literatura como la épica, la poesía o, dentro del propio teatro, la comedia y el drama satírico.

A pesar de la importancia de la tragedia, tan sólo se han conservado completos los textos de treinta y una obras, que nos permiten hacernos una idea de numerosas convenciones del género pero que sólo permiten aventurar hipótesis acerca de diversos aspectos de su música, puesta en escena y producción. Lo que parece difícil de negar es el apetito insaciable de locura, desastre y atroz crimen que puebla los relatos trágicos, conflictos que tienen su base en las relaciones sexuales y familiares y confrontan al personaje ante tesituras adversas. Puede ser que enfrenten a un solo individuo con la sociedad por sus acciones reprochables, o bien que el conflicto se eleve a una escala

mayor y enfrente al hombre y a la divinidad, enfrentamiento que el ser humano sabe perdido de antemano, pues en el mundo griego un hombre no puede hacer nada contra los designios de los dioses. Estos intensos conflictos que nos muestra la tragedia nos dan una imagen de una sociedad griega con capacidad de autocrítica, que al tiempo genera una literatura que ahonda en lo más profundo del alma humana y se adentra de forma consciente en los tabúes de la psique colectiva.

Uno de los principales debates historiográficos en torno a la tragedia atañe a la asistencia a las representaciones de las propias mujeres a los festivales teatrales. El debate ha dado lugar a una amplia discusión sobre lo que supondría una de las mayores privaciones sociales –una más– en la vida de las mujeres griegas. Según Eva Keuls (1993: 330-332), las posibilidades de que las mujeres griegas acudieran a las representaciones dramáticas se resumirían en tres opciones:

1. *Admisión sin restricciones.*– Las mujeres tenían permitido ver las tragedias, de las que podían obtener diversas enseñanzas morales y éticas, pero no tenían permitido acudir a las comedias, mucho más satíricas y revolucionarias.
2. *Admisión con restricciones sociales.*– Otra posibilidad radica en la condición social de la mujer. Esto implicaría que las mujeres de condición social alta tendrían prohibido acudir al teatro, al contrario que las heteras, que podrían acudir a las representaciones sin ninguna restricción social.
3. *Admisión, pero segregación espacial.*– Esta última opción depende de la posición que los ciudadanos ocupaban en el graderío del teatro, algo que hacían de forma cuidadosamente estudiada. Por lo que sabemos, los ciudadanos asistentes se colocaban por tribus, distribuidos según su preponderancia social entre las primeras filas y las últimas. Esta información nos permite suponer que la asistencia de las mujeres estaría permitida, pero por su condición social desfavorecida quedarían relegadas a los asientos de las últimas filas.

Ninguna de las teorías propuestas por Keuls (1993) es, de acuerdo con la documentación actual, susceptible de confirmación definitiva, pero sí se han encontrado indicios internos de la asistencia de las mujeres en las propias obras, como en las de Aristófanes. A pesar de estos indicios, la tragedia griega es un asunto completamente masculino. Son los propios hombres los que escriben las obras, los que pueden ser

actores y actúan, dando vida incluso a los papeles femeninos, al igual que los que componen y realizan la música.

Estos mismos hombres que dominan el teatro son los que han llevado a las mujeres a una vida de reclusión y de debilidad, pero muestran en sus obras a las poderosas heroínas del pasado, conducidas por pasiones sobrehumanas. Las representan a través de su visión masculina, pues todas estas heroínas trágicas han sido concebidas por autores varones y están representadas por hombres, por lo cual son vistas a través de una mirada sesgada; imitan a las mujeres a través de su modo de hablar y sus gestos, que son fruto de las convenciones sociales y se vuelven flexibles al ser libremente utilizados por los poetas para lograr un efecto dramático (McClure, 1999: 24-25). No hay que olvidar que estas tragedias tan duras para las mujeres se daban en un momento en el que la separación de sexos era muy fuerte, una de las consecuencias indirectas de los terribles enfrentamientos bélicos de la Guerra del Peloponeso (431–404 a. C). No fue hasta el fin de esta guerra cuando apareció la comedia y se dio una cierta relajación de este tenso conflicto de género.

Otro de los problemas de género que presenta el teatro es lo que se conoce como “antagonismo sexual y lugares de escena”, que se traducen en el problema de la situación de la escena en los teatros, con un escenario donde se representa la acción al aire libre, como era propio de los edificios públicos democráticos pero, que se situaban frente a los palacios pre-democráticos¹⁵. A este antagonismo se suma la representación espacial separada para los sexos: la vida en el exterior (la ciudad, fuera de casa) es propia del hombre, mientras que la interior, de la mujer (dentro del hogar). Se resuelve el problema creando un modo de transportar a los personajes entre el interior y el exterior del edificio a través de un ingenio, el *ekkýklema*, una plataforma con ruedas que permite mostrar en la escena, mediante un ingenioso mecanismo, lo que estaba sucediendo dentro del edificio del espacio retroscénico. Este ingenio lo podemos observar en el *Agamenón* de Esquilo, donde el asesinato de Agamenón y Casandra, en cuanto hecho truculento, no es mostrado a los espectadores; solo se oyen los gritos y, más tarde, el *ekkýklema* muestra sobre la escena los cadáveres, que son transportados sobre ella desde el interior.

¹⁵ Muestra un conflicto entre la etapa histórica que se representa y los valores democráticos que se quieren resaltar.

A esta problemática se suma la relativa al concepto de “espacio femenino”, que ha ido evolucionando desde la idea de la *intrusa femenina* a la idea de la falta de espacio femenino, para llegar finalmente a una larga consideración de la definición cultural de lo femenino. Se produce el análisis de lo que hace la mujer en el espacio trágico, especialmente cuando está fuera de la casa. Para Foley (2001), las mujeres en la tragedia hacen exactamente lo que deberían hacer. Por su parte, Zeitlin (1985) defiende que las mujeres trágicas no pertenecen a ningún espacio, sino que son personajes liminales donde el cruce de límites sobre los roles de género son menos estables. La mujer es la representación del “otro”, reflejo de los personajes masculinos y sus experiencias. Por otra parte, la separación de géneros está integrada en las separaciones clásicas de exterior-interior, hogar-no hogar, y el espacio puede ser tematizado, ya que dependiendo del sexo del personaje puede significar una cosa u otra.

El hecho de que la tragedia represente sobre la escena tramas alejadas del tiempo histórico del espectador no debe llamarnos a engaño: la temática central en muchas de las tragedias clásicas es el eterno conflicto entre los hombres y las mujeres. Desde Homero, la reina que junto con su amante asesina a su heroico esposo, que vuelve triunfante de Troya, quedó plasmada en el imaginario colectivo como ejemplo señero de este conflicto, y en tiempos de Esquilo se eleva a la condición de símbolo del levantamiento femenino contra el poder masculino: la mujer asesina de hombres. Es conocida la imagen de este personaje corriendo con un hacha en la mano, a punto de franquear una puerta cerrada.



Copa ática de figuras rojas; colección de Berlín, Antikensammlung: F2301. Pintor Brygos. Etruria, Tarquinia: 480-470 a.C.

Como ha señalado Froma Zeitlin:

Para Esquilo, la civilización es el producto último del conflicto entre fuerzas opuestas, realizada no a través de una *coincidentia oppositorum* sino a través de una jerarquización de valores. La solución, por consiguiente, coloca lo olímpico sobre lo ctónico en el nivel divino, lo griego sobre lo bárbaro en el nivel cultural y lo masculino sobre lo femenino en el nivel social. Pero el conflicto masculino-femenino subsume los otros dos proveyendo la metáfora central que "sexualiza" las demás disputas y las atrae dentro de un campo magnético, aun cuando mantenga su propia función emotiva en la dramatización de los asuntos humanos" (Zeitlin, 1996: pp. 89.)

La tragedia resulta así un área privilegiada para conocer las representaciones que los atenienses hacían de sí mismos en relación con sus *otros*.

2.3. LAS MUJERES COMO ORADORAS EN EL DRAMA ATENIENSE

La tragedia refuerza la ideología del silencio y asilamiento de la mujer propuesto por otros textos literarios previos. Muchas de las tragedias presentan a personajes femeninos silenciosos, como Casandra en el *Agamenón* de Esquilo. La ortodoxia del silencio femenino presenta problemas, ya que la mayoría de las acciones se representan en la puerta de las casas, reino que está entre lo privado y lo público, donde la presencia femenina es considerada potencialmente negativa y como una peligrosa irrupción en el espacio público (Pomeroy, 1999: 103-125). La tragedia enumera en sus distintas obras la importancia de que la mujer permanezca en el hogar; por ejemplo, es lo que ocurre con el personaje de Macaria en *Heraclidas*, de Eurípides (Zeitlin 1990: 85), quien debe justificar su presencia fuera del hogar ante una audiencia masculina. Al mismo tiempo, el personaje describe las tres virtudes de la mujer en el drama clásico:

1. Silencio.
2. Auto-control sexual
3. Permanecer pasiva dentro del hogar.

El personaje de Macaria no es considerado peligroso por los personajes masculinos porque realiza una defensa de sus padres y hermanos, y se mantiene dentro de un estatus virginal, lo que ayuda a su alegato, pues se asociaba la virginidad femenina con el discurso sincero.

Aristófanes critica a los poetas trágicos el haber creado mujeres heroicas y valientes, muy retóricas o muy filosóficas. Para Eurípides, la mujer podía dominar el arte de la persuasión de los hombres a través del engaño y el ardid. Entre sus personajes, Clitemnestra está unida inevitablemente a su adulterio y este a su discurso. Corrobora así la tradición que une a la mujer con discursos falsos, ya desde el mito de Pandora, quien contribuyó a difundir la maldad por el mundo.

Podemos concluir que lo que define el espacio femenino en la comunicación se produce cuando los personajes femeninos están presentados en conversaciones con otras mujeres, de forma que requiere la ausencia de hombres, un espacio femenino que es creado, a pesar de la naturaleza física o social que ellas ocupan, al igual que su discurso, en el que la mujer, como grupo silenciado, debe aprender el discurso dominante del hombre y al mismo tiempo genera códigos específicos para usar entre ellas. Esto implica, en mayor o menor medida, el uso del poder del lenguaje por parte de la mujer trágica, siempre en su propio beneficio, en aras de su seguridad.

2.4. GÉNEROS DE COMUNICACIÓN FEMENINA EN EL TEATRO

Las convenciones trágicas limitan temáticamente su interés en el género, lo que lleva a autores como Eurípides a reservar mayoritariamente las canciones a sus personajes femeninos, canciones que expresan unos sentimientos que los personajes masculinos (y por ende el público) deben aprender, ya que no pueden experimentarlos por sí mismos. Así, surge una duda comprensible respecto de la representación del género en la tragedia griega a través del discurso, pues es posible tanto que los personajes, que siempre eran varones, hablaran remedando voces femeninas como que mantuvieran timbres de voz masculinos (Chong-Gossard, 2008: 2). Lo que sí sabemos es que los tragediógrafos, en especial Eurípides, reservaron o asociaron con las mujeres modos específicos de comunicación como las conversaciones íntimas, los silencios y las disculpas. Eurípides llegó al punto de emplear ciertas situaciones líricas para caracterizar a los personajes femeninos, en concreto aquellas en las que un varón recita y una mujer le responde cantando. No se trata, como se pensó mucho tiempo, de que las mujeres sean pura emoción frente a la racionalidad masculina y que en estos contextos sean incapaces de contener sus emociones, sino que por medio de esta convención formal el público –mayoritariamente masculino– reconoce que la mujer, al cantar, está

diciendo la verdad. De esta forma la lírica femenina de ciertos pasajes se entiende mejor como una convención formal que transmite una información –la veracidad del discurso– cuando las marcas formales del discurso resultan insuficientes (Chong-Gossard, 2008).

Así, los tragediógrafos construyen personajes femeninos para que suenen como auténticas mujeres. Otros ejemplos de esta caracterización comunicativa de las mujeres son el silencio y el chismorreó. El primero nos las presenta ocupando un espacio propio, generalmente privado, donde pueden hablar entre ellas con libertad y donde se hace patente la solidaridad femenina. Muchas heroínas trágicas revelan secretos a los coros integrados por mujeres, y estas se comprometen a guardar los secretos. Esta capacidad de guardar secretos comporta una representación de las mujeres como seres que tienen experiencias diferentes a las de los hombres, y esta diferencia es el corazón de buena parte del sufrimiento trágico, pues crea unas pautas de género específicas para la comunicación entre personajes.

En la tragedia encontramos también el uso de palabras específicas para las mujeres, como las expresiones poéticas y los juramentos. Expresiones típicamente femeninas que se nos presentan indispensables para conocer la información necesaria para la reconstrucción del discurso femenino y las pautas de su lenguaje (Chong-Gossard 2008). Así, podemos afirmar que se representa a las mujeres trágicas con un lenguaje diferente al de la mujer del día a día. Por supuesto, también a este respecto existe un animado debate, concretamente a propósito de la capacidad argumentativa de las mujeres en el *agón* o enfrentamiento verbal entre los personajes principales: según Michael Silk (1996), un discurso sin género puede existir en aquellos contextos en los que un hombre y una mujer dan voz a los mismos sentimientos; por su parte, Judith Mossman (2001) ha examinado cómo los personajes femeninos se manejan de forma diferente en un *agón* con un hombre o con una mujer; finalmente, Judith Fletcher (2003) ha estudiado la manipulación que las mujeres hacen de los juramentos de los varones en las tragedias de Eurípides, con lo cual les reconoce unas capacidades exclusivas.

Laura McClure (1999) fue un paso más allá y propuso la existencia de géneros verbales separados: lamentación, canciones rituales, chismorreó y persuasión, los cuales podían ser categorizados como “femeninos” en el drama ateniense y en la vida cotidiana de la Atenas clásica. Procederé a continuación a una somera descripción de cada uno.

2.4.1. El ámbito oficial de las mujeres: la lamentación

Dentro de los géneros verbales propios del universo femenino está el ritual de la lamentación, que se consideraba necesario para el buen funcionamiento de la comunidad. Era un privilegio de las mujeres y un deber en la Antigua Grecia, no solo en Atenas (Foley, 1993; Sultan, 1993). Es una actividad recurrente entre las heroínas trágicas. Un ejemplo paradigmático es la Electra, tanto de Eurípides como de Sófocles, la cual abandona deliberadamente el interior para que su luto pueda recibir atención por parte de sus conciudadanos. Pero no era algo excepcional, pues era lo que los ciudadanos esperaban que hicieran. Esos rituales eran responsabilidades femeninas.

2.4.2. El saber autónomo de las mujeres y las conversaciones íntimas

El lenguaje y la comunicación pueden ser vistas como determinantes del espacio de género en la tragedia griega. A veces las mujeres hablan libre e íntimamente en la escena, y eligen con quién hablan, de qué y en qué términos. De esta forma crean un espacio para ellas mismas, y niveles para el grado de intimidad y éxito en la comunicación entre personajes. Cuando hablamos creamos un espacio en el que estamos ligados y conectados a los demás; en él podemos llegar a sentir que alguien “invade nuestro espacio personal” cuando intenta crear una intimidad que nosotros no deseamos.

Cuando las tragedias construyen relaciones entre espacio y comunicación, el género importa, pues la comunicación puede caracterizarse como “de género” cuando requiere la exclusión del otro sexo. El hombre excluye a la mujer porque no está, o porque no debe estar allí. Respondiendo a esta actitud masculina, la mujer se comunica disculpándose, sabiendo que no debería estar allí. En cambio, si es un hombre el que entra al espacio femenino no se disculpa, pero se siente fuera de lugar y no bienvenido. Para crear espacio de género en la tragedia se juega a menudo con el sexo del coro que acompaña a los personajes (Chong-Gossard, 2008: 8-9).

Cuando las mujeres en la tragedia griega entran en un espacio masculino donde los hombres tienen la exclusiva de la comunicación, las mujeres tienen que luchar para controlar el lenguaje y sus manifestaciones a través de varias estrategias verbales. Por ejemplo, a la hora de realizar disculpas pueden ser fuertes, manifestando un carácter (y un lenguaje) *casi* masculino. La mujer es obligada a actuar como un hombre a la hora de

ejercer su autoridad e incluso entonces su audiencia no necesita creer de primeras lo que tiene que decir, porque está acostumbrado a hacer caso de las mujeres cuando gimen y suplican; en definitiva, cuando practican su modalidad de comunicación más aceptada socialmente, el lamento.

El momento en que un hombre entra en el espacio femenino suele verse como negativamente marcado. Las mujeres temen las acciones del varón. Saben que si están fuera del hogar tienen que asumir que serán agredidas por los hombres, al estar indefensas y fuera de lugar (Eurípides, *Electra*, vv. 220-227). En la tragedia clásica incluso se esconden y cambian de estrategia verbal ante la presencia de intrusos dentro del hogar. De esta forma, geografía y comunicación se refuerzan, haciendo posible que la mujer tenga la obligación de no abandonar las estancias de la casa sin un propósito concreto, como ir a la fuente a traer agua o visitar a alguna vecina cercana. Ejemplo de este comportamiento lo tenemos en el coro de jóvenes casadas de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, que no cree estar haciendo nada que cause problemas por estar fuera de casa, en los muelles; es más, están haciendo algo socialmente aceptable, admirar las flotas griegas y a los soldados. Están cumpliendo con un fin concreto. Tanto es así que en aquellos casos en los que la heroína trágica ha muerto y el hombre se adueña del espacio, el coro reduce al mínimo su participación en la obra. Comprobamos así que el género en el espacio puede cambiar. De esta forma, el espacio en la tragedia es fluido, espacialmente cuando recrea el pasado y se sitúa en una localización ficticia.

La tragedia griega también representa el espacio de género cuando el sexo opuesto no es un intruso. En Eurípides, por ejemplo, el espacio femenino es creado a través de las conversaciones íntimas de las mujeres: hablan de forma diferente a como hablarían con un hombre cerca. Así, en la tragedia las mujeres ayudan a elaborar complots con la complicidad de los coros femeninos. La solidaridad femenina vence.

Para los autores trágicos ¿qué está en juego en la representación de las conversaciones íntimas femeninas? La respuesta es compleja, pues se trata de la estratificación del conocimiento. Según Eurípides, no es el conocimiento de los hombres lo que es protegido por la segregación de sexos. La institución de la física separación de los sexos sirve para inventar un conocimiento femenino que no puede ser conocido de otro modo por los hombres. La gran cantidad de víctimas masculinas nos muestra un balance desigual entre los espacios de género:

- las mujeres no tienen acceso a las zonas masculinas, excepto en emergencias;
- los hombres pueden ser intrusos en espacios femeninos sin disculpa, pero no pueden acceder al conocimiento femenino.

Esta ansiedad masculina de conocer lo femenino y el presunto conocimiento específico de las mujeres está presente de manera reiterada en las tragedias clásicas.¹⁶ La idea que tenían los atenienses de la época clásica es que existía un cuerpo de conocimientos femeninos compartido por las mujeres, sobre el que hablaban entre ellas y que mantenían oculto a los hombres; creían que las mujeres tenían unos temas de discusión concretos, siempre y cuando estuvieran solas y alejadas de las miradas masculinas. El tema principal sería –cómo no– el sexo y las necesidades de las mujeres con respecto a él. Probablemente los hombres creían que las mujeres hablaban de la falta o no de relaciones y de su grado de satisfacción personal, lo que podría incluir relaciones adúlteras, sin obviar la crítica ni escatimar burlas durante estas conversaciones. También hablarían sobre la masturbación femenina y las técnicas de autoplacer.

Otro tema importante de este saber autónomo de las mujeres versaría sobre la concepción de los hijos. Para lograrla, la mujer espera mantener relaciones frecuentes, ya que si no hay concepción la mujer está bajo sospecha de ser defectuosa físicamente y necesitar tratamiento o bien de estar impidiendo voluntariamente el embarazo. Estas mujeres *defectuosas* también caerían bajo el estereotipo de la lujuria femenina, muy presente en la literatura griega y que se repite de forma continuada en la tragedia.

Se puede considerar que las mujeres griegas eran sinceras en sus conversaciones íntimas con otras mujeres, al contrario de la actitud propia de los hombres griegos, que necesitaban mostrar solo lo bueno y ocultar lo malo y, además, consideraban que las mujeres debían comunicarse con ellos y no sincerarse tanto entre ellas contándose sus secretos. Por ejemplo, las mujeres acudían a mujeres especializadas, las matronas, y no se sentían cómodas explicando sus problemas sexuales o de salud a los hombres. De esta forma, entre ellas se creó toda una tradición oral de remedios para los achaques femeninos, que podemos comprobar en la palabra *gynaikeia*, específica para las terapias de enfermedad exclusivamente femeninas. Así, el cuerpo femenino y su funcionamiento

¹⁶ Así, el hombre crea el concepto de un conocimiento femenino específico, después lo proyecta a la sociedad y se obsesiona con él, dándole veracidad.

se convirtieron en completos desconocidos para el hombre, desconocimiento que llegaría a generar una mayor desconfianza, incluso rechazo (Hanson, 1990: 309). Esto se constata en las tragedias donde los personajes femeninos establecen vínculos a través de sus propias experiencias personales. Esta diferencia comunicativa generaba una ansiedad por aquello que la mujer hace en su casa que el hombre no puede saber ni controlar. Así, las mujeres trágicas son a veces conscientes del peligro potencial para el hombre de los deseos femeninos.

En resumen, las mujeres también contaban con lo que se conoce como *conocimiento positivo*, es decir, el conocimiento que se revela útil para los hombres. En las tragedias lo vemos muchas veces cuando las mujeres son representadas conociendo la mejor solución para un acontecimiento, como Etra en *Las Suplicantes* de Eurípides, que aconseja a su hijo Teseo cómo debe actuar en relación con la súplica de las mujeres argivas y ante la arrogancia de los tebanos.

2.4.3. El silencio como instrumento de comunicación

La literatura ateniense se deshace en alabanzas con el silencio femenino y la sumisión verbal, mientras que equipara el habla femenina con la promiscuidad y el adulterio. Solo la mujer silenciosa recibe elogios. El silencio público requerido a la mujer en la literatura quizás fue reforzado por la ley. Ejemplo de esta situación la encontramos en Aspasia, la amante de Pericles, que se hizo representar a sí misma por un hombre al no permitírsele hablar. Para Pericles y Tucídides, las mujeres son ruidosas y perjudiciales, como el populacho, y el silencio puede representar un intento de frenar su excesiva lamentación sobre los soldados asesinados en la guerra.

La idea del legislador era plasmar en la sociedad que lo ideal era que un hombre no tuviera que decir nada sobre las mujeres. Del mismo modo, tampoco podían ser citadas como testigos en un juicio, puesto que su testimonio era poco fidedigno. Se conspira para silenciar a la mujer desde el nacimiento al no inscribirla en los registros de ciudadanos (Madrid, 1999: 101-103). Así, su carencia de representación legal se refleja en su estatus legal. Debía confiar para hablar en su defensa en su guardián legal – su padre o marido–, su *kýrios*, quien podía funcionar como el vehículo para el discurso público y autoritario de la mujer. Pero la mujer no es ciudadana, tiene el estatus de *ática*, y una relación diferente con la polis, a través de la importancia del rol religioso en

la mujer (festividades como las Panateneas, las Tesmofoiras y sus deberes en los rituales funerarios) y la maternidad, que confiere prestigio a la polis, al dar a luz a hijos que irán a luchar por la ciudad, al tiempo que indirectamente concede el estatus de ciudadano a sus hijos.

En esa medida, el silencio puede ser una sorprendente elección dentro de la comunicación en la tragedia, puesto que puede parecer que el discurso no es enrevesado. El silencio dramático nunca es neutral; por el contrario, sirve para ocultar secretos personales y, por tanto, genera tensión en la trama, ya que estos secretos pueden ser revelados o no. Pero también se puede usar el silencio para desinformar, como cuando un coro decide no hablar.

Dentro de la idiosincrasia del silencio trágico, los propios autores reservan tipos de silencio específicos para las mujeres, para los hombres y para los dos sexos. El silencio femenino persigue y consigue diferentes objetivos que los del hombre, en quien la falta de discurso puede ser deliberado para esperar el momento apropiado, puede ser determinado por el estatus del hablante y también por el de su audiencia. Las mujeres no utilizan este tipo de silencio, ya que su silencio era esperado por la sociedad, así, que se necesitan códigos distintos para que una mujer muestre la información *veraz* a los hombres; por ejemplo, ya hemos visto que Eurípides ideó un modo de relacionar el canto de los personajes femeninos con la sinceridad.

En el caso de las mujeres, su silencio, sobre todo en Eurípides, supone guardar secretos: los coros femeninos muestran solidaridad con las protagonistas, así que esconden o mienten sobre aquello que conocen pero que no quieren revelar. Hay una omnipresencia de la solidaridad femenina, incluso cuando revelar secretos comporta provocar chismorreos de mujeres y, por tanto, que se accionen mecanismos de control social (McClure, 1999: 20-21).

El silencio femenino es complicado por las asunciones culturales relativas a los roles sociales femeninos, incluso en el mundo ficticio de los mitos. Cuando se usa el silencio en Eurípides sus dinámicas son específicas: el silencio femenino dramático, que evita revelar secretos personales y refuerza la seguridad de la protección y la solidaridad

femenina, opera, por tanto, contra el idealizado silencio de la mujer y el poder de chismorreos femeninos.

3. EL MITO DE CLITEMNESTRA

Antes de comenzar a disertar sobre el personaje trágico, expondré una versión *moderna* del mito de Clitemnestra, en la que suavizo las enormes divergencias y variantes que conoció a lo largo de la Antigüedad; así podrá comprenderse el sustrato ideológico y moral del personaje que los dramaturgos clásicos tuvieron que respetar, aun a pesar de permitirse la licencia de modificar y alterar el mito de Clitemnestra para adecuarlo a las estructuras sociales de los espectadores y, de paso, corroborarlas.

Este mito entronca con el drama de Atreo y Tiestes, padres de Agamenón y Menelao el primero y de Egisto el segundo. Fruto de las venganzas familiares, Agamenón asesina a su primo Tántalo y a su hijo recién nacido, y se casa con su viuda, Clitemnestra. Ante este hecho, los hermanos de Clitemnestra, los Dioscuros Cástor y Pólux, marchan sobre Micenas, pero Agamenón apela a Tindáreo, rey de Esparta y padre de Clitemnestra, que le había concedido su perdón. A la muerte de los Dioscuros, Menelao, hermano de Agamenón, se casó con Helena, hermana a su vez de Clitemnestra y de los Dioscuros, y Tindáreo abdicó y legó el trono de Esparta a Menelao. Así, los hijos de Atreo obtienen por matrimonio los tronos de dos de las ciudades griegas más relevantes de la Grecia preclásica: Micenas (Agamenón) y Esparta (Menelao), lo que les llevará a liderar a los griegos en la guerra de Troya.

Durante los primeros años de su matrimonio, Agamenón y Clitemnestra tuvieron cuatro hijos: Electra o Laódice (como se la conoce en las fuentes más antiguas), Crisótemis, Ifigenia y Orestes; Ifigenia podría haber sido, según otras versiones, la hija que tuvo Helena con Teseo y que Clitemnestra adoptó. El drama para Clitemnestra comienza con la fuga de su hermana Helena con el troyano Paris. De resultas de ello, los griegos hubieron de marchar a Troya para recuperarla. Pero antes de partir surgió un contratiempo: Agamenón había asesinado a una de las ciervas sagradas de Ártemis, y la diosa, ofendida, impidió que las naves griegas abandonasen el puerto. La solución llegó

de la mano del adivino Calcante, que profetizó que para que la diosa los dejara partir, Agamenón había de sacrificarle a su hija más hermosa. El rey al principio se negó pero, presionado por su hermano Menelao, tuvo que enviar un mensaje a Clitemnestra para que hiciera enviar a su hija Ifigenia desde Micenas hasta Áulide con el pretexto de casarla con Aquiles. Agamenón trató de impedir el sacrificio enviando secretamente otra carta a Clitemnestra en la que le decía que no enviara a su hija, pero esta carta fue interceptada y no llegó a su destino. Al no haber otra solución, Agamenón consintió en hacer el sacrificio. En algunas versiones, Clitemnestra acompañó a su hija en ese viaje. Según la versión más conocida, la de Eurípides en *Ifigenia entre los Tauros*, cuando Ifigenia llegó y el sacrificio se iba a realizar, la diosa se apiadó de la joven y puso en su lugar una cierva llevándose a Ifigenia a Táuride, donde la convirtió en su sacerdotisa.¹⁷ Pero existen variaciones sobre el tema: según la versión de Sófocles, y la del propio Eurípides en *Ifigenia en Aúlida*, el sacrificio sí ocurre y esto se convierte en una justificación del crimen que Clitemnestra comete contra su marido Agamenón cuando él regresa, pues ella debía vengar la muerte de su hija.¹⁸

Agamenón y Menelao se ausentan durante el período simbólico de diez años que dura la Guerra de Troya. Sólo Egisto, el hijo de Tiestes, permanece en Grecia, pues su único deseo es vengarse de la casa de Atreo (*Odisea* 3.263). Sabiendo que Agamenón había dejado a un aedo encargado de la vigilancia de Clitemnestra, se deshace de él: lo secuestra y lo envía a una isla desierta, donde lo deja sin alimento. Así, sin que nadie pueda impedirlo, Egisto entra en la casa de Agamenón y seduce a Clitemnestra, quien tenía sobradas razones para conspirar contra Agamenón, pues este había asesinado a su primer marido, Tántalo, y a su hijo recién nacido y se había casado con ella a la fuerza. Había abandonado el hogar tras sacrificar a la hija de ambos, Ifigenia, y al cabo de diez años volvía a casa con la joven princesa Casandra como segunda esposa. Así, Egisto y Clitemnestra conspiran para matar a Agamenón y Casandra.

Clitemnestra había pedido a Agamenón que encendiera una señal luminosa en el monte Ida en el momento que cayese Troya, para que la cadena de fuegos que había dispuesto le transmitieran la señal hasta la Argólida (Esquilo, *Agamenón*, vv. 280-315). Esto es ya un primer indicio de las cualidades estratégicas y la astucia de Clitemnestra,

¹⁷ Apolodoro, *Epítome* 3, 21-22; Higino, *Fábulas*, 98; Eurípides, *Ifigenia en Aúlida*.

¹⁸ Sófocles, *Electra*

quien gobierna la ciudad con la ayuda de Egisto. Sabedora de que aún existían fieles servidores de Agamenón, apostó a uno de ellos durante un año para que la avisara cuando el fuego comenzase a arder. Una vez avisada, mantuvo la compostura y celebró sacrificios en acción de gracias por la victoria sobre Troya. Al mismo tiempo que Clitemnestra disponía estas celebraciones, Egisto apostó a sus hombres en una atalaya para ser avisado inmediatamente del desembarco de Agamenón. Manda veinte soldados al palacio, donde se prepara el banquete para recibir a Agamenón.

Clitemnestra recibe a Agamenón con una alfombra púrpura, como una esposa solícita, y le ofrece un baño que ha preparado (Esquilo, *Agamenón*, vv. 855-950). El rey, ignorante del complot contra su vida, acepta, pero Casandra se niega a entrar en palacio, pues sabe que un funesto destino le espera (lo sabe porque Apolo le había concedido el don de la profecía acompañada de la maldición de que nadie la llegase a creer). Agamenón es asesinado en la casa de baños anexa al palacio al intentar ponerse una túnica sin oberturas cosida por la propia Clitemnestra; hace así verdadera la profecía que había sancionado: “Ni vestido ni desnudo, ni en el agua ni en tierra seca, ni en su palacio ni fuera de él”. Indefenso, no puede evitar las dos puñaladas de Egisto ni el golpe final a manos de su esposa, que le corta el cuello con un hacha. No contenta con la muerte de Agamenón, Clitemnestra asesina de igual modo a Casandra. No cierra ni los ojos ni la boca de Agamenón en señal de desprecio, pero sí limpia en el cabello de Agamenón la sangre salpicada tras los hachazos, para dar a entender que el causante de su muerte había sido él mismo con sus acciones. Tras los asesinatos, se produce un enfrentamiento entre la guardia de Agamenón y la guardia de Egisto; vence este último, que, como colofón, asesina a los hijos de Casandra. Menelao recibe la noticia del crimen y ofrece hecatombes al ánimo de su hermano y un cenotafio en su honor en Egipto, donde se encuentra junto a Helena. A su vuelta a Esparta, crea un templo en honor a Zeus Agamenón.¹⁹ El asesinato de Agamenón, pues, combina el mito con una disputa entre dinastías rivales del Peloponeso.

Pero el drama de Clitemnestra no finaliza con el asesinato de su marido. Electra, otra de las hijas de Clitemnestra y Agamenón, conocedora de los planes de su madre,

¹⁹ La estancia egipcia de Menelao y Helena forma parte de una tradición ajena a la Guerra de Troya, según la cual Helena nunca llegó a estar en Troya, sino que fue reemplazada por un simulacro suyo, y que después de la caída de Troya Menelao, en su regreso a Esparta, se detuvo en Egipto, donde lo esperaba Helena, esposa fiel a su marido.

envía a Fócide a su hermano Orestes poco antes de la vuelta de su padre (en otras versiones Orestes es salvado por su nodriza, Arsínoe, quien dejó que Egisto matara a su propio hijo en lugar de Orestes). Así Electra, ayudada por su preceptor, envolvió a Orestes en una tela decorada con animales salvajes y lo sacó de la ciudad. Marcharon a Crisia, donde gobernaba un aliado de la casa de Atreo. Allí Orestes trabó amistad con Pílates. Años después, el preceptor se entera de que Agamenón había sido enterrado sin libaciones y recibe de Electra recordatorios sobre su deber para con su padre.

El miedo a la venganza de Agamenón explica que los siete años²⁰ durante los que Egisto reina en Micenas sea Clitemnestra quien gobierna *de facto* la ciudad. Por su parte, Electra, que había estado comprometida con su primo Cástor de Esparta, no se casa, pues Egisto temía que diera a luz a un heredero que vengara a Agamenón. Su primera intención fue asesinarla (según la versión de Sófocles), pero Clitemnestra no lo permitió, pues temía caer en desagrado de los dioses. Aun así, permitió (según la versión de Eurípides) que Egisto la casara con un campesino de Micenas que, por temor a Orestes y de naturaleza casta, no consumó la unión y respetó la doncellez de su esposa. Desatendida por Clitemnestra, que tendría con Egisto tres hijos llamados Erígona, Aletes y Helena, Electra vivía en una pobreza deshonrosa y sometida a constante vigilancia por parte de Egisto. Se la amenazó con el destierro si no callaba como su hermana Crisótemis, a la que Electra despreciaba por su subordinación y su deslealtad al padre difunto.

Por ello envía a Orestes recordatorios de su venganza aún por cumplir. Una vez que este conoce la localización de la tumba de su padre, decide hacer lo que será una constante en los mitos griegos, consultar a un oráculo. Orestes elige el más prestigioso de todos, el délfico²¹, regido por el dios Apolo, al que preguntó si debía vengar a Agamenón o si al hacerlo se convertiría en un paria. La Pitia le dio las siguientes instrucciones: debía ir a hacer libaciones a la tumba de su padre y dejar allí un mechón de su cabello, pero también debía tener en cuenta que las Erinias no perdonarían un matricidio, por lo que dio a Orestes un arco de asta para controlarlas. Una vez finalizara

²⁰ Medida de tiempo estándar en la Grecia clásica que podían ser siete, ocho, diez o veinte años, y hacían referencia a periodos de tiempo en el que los héroes míticos llevaban a cabo ciertas actuaciones o aventuras.

²¹ Situado en Grecia, en el emplazamiento de la antigua ciudad de Delfos, al pie del monte Parnaso, consagrado al propio dios y a las Musas, en medio de las montañas de la Fócida.

su venganza, debería volver a Delfos. Según este relato Orestes, acompañado de su camarada Pílates, vuelve a Micenas entre ocho y veinte años después del regicidio con la intención de asesinar a Egisto y a Clitemnestra. Como le había indicado la Pitia, lleva un mechón de su cabello a la tumba de Agamenón. Sus libaciones son interrumpidas por un grupo de esclavas y plañideras que, acompañadas por Electra, se dirigen a la tumba del difunto rey. La causa es que Clitemnestra ha soñado con una serpiente que le hace pensar que ha incurrido en la ira de los muertos y ofrece libaciones para aplacar el ánimo de Agamenón²². Electra ofreció las ofrendas en su nombre, no en el de su madre, e invocó el favor de la venganza. Mientras realizaba las ofrendas, se percató de la presencia del mechón de pelo, que dedujo debía de pertenecer a Orestes. Así, ante la tumba de su padre se produce el reencuentro entre Orestes y Electra. Juntos invocan al padre Zeus, y conscientes de que su venganza está cerca, Electra vuelve a palacio con la idea de no informar de la llegada de su hermano.

En las versiones de Esquilo y Sófocles, Orestes y Pílates traman un ardid para llevar a cabo la venganza. Se dirigen al palacio y piden hospitalidad como extranjeros y suplicantes, sabiendo que no se les podía negar la hospitalidad. Orestes llama y a recibirlo sale la propia Clitemnestra, a la que comunica que lleva noticias de Estrofilo. Orestes la engaña: le asegura que su hijo ha muerto y le pide órdenes para saber qué debe hacer con las cenizas. Las noticias de la muerte de Orestes llegan a Egisto, quien, confiado en ellas, acude sin escolta a palacio, donde es asesinado. Será en ese momento cuando Clitemnestra reconozca a su hijo y le pida clemencia, descubriendo su pecho para así recordarle su deber filial. Pero Orestes no se apiada y la asesina cortándole la cabeza. Una vez muerta, Orestes se arrepiente y pide perdón por la muerte de su madre.

En otra versión del mito, la de Eurípides en su *Electra*, Egisto es asesinado el tercer día del festival de la diosa Hera, cuando prepara un banquete para las ninfas antes de sacrificar un toro a Hera, reuniendo ramas de mirto. Obedeciendo a Electra, que no había reconocido a su hermano hasta que una cicatriz la convenció, Orestes fue hasta el altar del sacrificio del toro y allí cortó la cabeza de Egisto con un hacha. Tras este asesinato, Electra llama a Clitemnestra haciéndole creer que diez días atrás había tenido

²² En casi toda la literatura griega antigua resulta evidente el convencimiento de que los sueños eran mensajes de los dioses. Para los griegos, el alma liberada del cuerpo podía conversar fácilmente con aquellos, idea que aparece sostenida también por los pitagóricos y que se pueden encontrar igualmente en las obras de Esquilo y Eurípides, así como también en Píndaro y Jenofonte.

un hijo. Clitemnestra acude, ansiosa por conocer a su primer nieto, y, una vez en la casa de Electra, Orestes la asesina sin misericordia.²³

El mito de Clitemnestra no termina con su muerte, sino que continúa tras ella. En el momento de su muerte, la reina maldice a su hijo Orestes, quien debe ser desterrado para expiar su crimen. Durante el año que dura el destierro, debido a la maldición de su madre, sufre de accesos de locura, que le hacen ver a la Erinias, las Furias infernales, acosándolo incansablemente. Un episodio del destierro lo conocemos por el *Orestes* de Eurípides. Tras la muerte de su madre, Orestes y Pílates hacen guardia en la tumba de Clitemnestra cuando aparecen las temidas Erinias. Orestes cae postrado durante seis días, con la cabeza cubierta por un manto, negándose a comer ni a lavarse. Tindáreo acusa a su nieto de matricida y lo juzga, con el resultado de que nadie puede hablar con Orestes ni Electra ni darles albergue, fuego o agua. En este discurrir de los acontecimientos, Menelao llega a Micenas y manda a Helena a confirmar la noticia. Helena, por seguridad, no puede ir a realizar las libaciones y se lo pide a Electra, que se niega, y acto seguido se lo pide a Hermíone²⁴, su hija, que la reconoce y obedece. Tindáreo, vestido de luto riguroso, quiere castigar a Orestes y Electra por matricidas y lapidarlos, sentencia que consigue con la ayuda de Menelao pero que, tras la defensa de Orestes, se conmuta por suicidio. Pílates, amigo de Orestes y prometido de Electra, acompaña a los hermanos y propone como castigo de Menelao incendiar el palacio y matar a Helena, la causante de todas sus desgracias. Cuando Orestes está a punto de incendiar el palacio, matar a Helena y suicidarse, interviene el dios Apolo, que evita la catástrofe y convierte a Helena en una de los inmortales, guardiana de los marineros en peligro.

²³ Existen otras versiones divergentes. En unas, de época preclásica, en las que Orestes no mata a Clitemnestra, sino que la somete a juicio, del que sale condenada a muerte por no haber intercedido en favor de su hijo. Según otra versión arcaica, un príncipe focense mató a Egisto durante el festival de Hera y se convirtió en rey casándose con Crisótemis. Por lo tanto, es improbable la actuación de las Erinias en el mito, así como que Orestes matara a su madre, ya que Homero escribe sólo que Orestes mató a Egisto. Lo más lógico es que Orestes se limitara a someter a su madre a un jurado popular, ya que ofender a una madre y no defender su causa si pudo hacer que le persiguieran las Erinias.

²⁴ En el mito, Hermíone es la única hija de Menelao y Helena que, a pesar de estar prometida a su primo Orestes, se casa primero con Neptólemo hijo de Aquiles. Al cabo de los años, Neptólemo y Orestes se enfrentan en el santuario de Apolo en Delfos y Neptólemo muere, con lo que Hermíone se casa con Orestes uniendo las dos ramas de la casa de Atreo. O bien, encontramos otra variante del mito según la cual, en la versión de la obra *Andrómaca* de Eurípides Orestes consigue que los delfios maten a Neptólemos.

Tal como le había pedido la Pitia, Orestes marcha nuevamente a Delfos (según la versión de *Las Euménides* de Esquilo) perseguido por las Erinias. Al llegar allí, Apolo le ordena marchar a Atenas a ser juzgado por última vez. Para el juicio Atenea convoca el tribunal del Areópago; Apolo será el defensor y las Erinias actuarán de fiscales –según Esquilo, ellas solas; según otras versiones, también lo serán Tindáreo y Erígone, hija de Egisto y Clitemnestra–. Durante el juicio, Apolo defiende a Orestes negando la importancia de la maternidad en contraste con la paternidad y defendiendo el nuevo orden social de la religión olímpica. La votación de los miembros del jurado arroja un empate, que Atenea rompe apoyando la figura del varón y, por tanto, la venganza de Agamenón perpetrada por Orestes en la persona de Clitemnestra, su madre. Así, Orestes es absuelto. Tras el veredicto, las Erinias lamentan la abolición de la antigua ley que han llevado a cabo unos dioses advenedizos, y Erígone se ahorca.²⁵ Ya solo queda aplacar a las antiguas divinidades: Atenea las agasaja ofreciéndoles una gruta, un culto obligatorio para toda la ciudadanía y un sitio en el santuario del Erecteion en la Acrópolis. Para ello deberán poner fin a su persecución de Orestes. Finalmente las Erinias, ahora llamadas las *Solemnes*, se encaminan a su nueva residencia en una profunda gruta, donde se crea un templete oracular.

* * *

Hasta aquí la historia de Clitemnestra. En el resumen he ido destacando aquellos elementos que considero decisivos para comprender el papel de la mujer en la sociedad ateniense. El debate entre las Erinias y Apolo revela las tensiones entre las divinidades primigenias y los Olímpicos, más jóvenes. Los vencedores de la guerra del cielo habían puesto fin al principio matriarcal e instaurado el patriarcado. Un resto de la herencia antigua se detecta en el hecho de que los reyes varones (Agamenón y Menelao) sean extranjeros que se casan con las princesas del lugar y así obtienen el trono; así pues, la madre es el principal soporte del reino, y el matricidio, un crimen inimaginable. El cambio de régimen y del fin del matriarcado se trasluce en la decisión de los Olímpicos

²⁵ Este final no invalida la tradición de que las Erinias de Clitemnestra habían enloquecido a Orestes, pues su crimen, aunque pasa a una falta de segundo grado, sigue siendo grave pues ha faltado a su deber filial (De Paco Serrano, 2005: 8-9). Así, las Erinias son caracterizadas como la personificación de los remordimientos de conciencia. En el mito se explican algunos métodos para librarse de ellas: sacrificar un cerdo para que las ánimas beban su sangre, raparse la cabeza, lavarse en un río y marchar al exilio un año. Si la culpa era por matar a una madre, el culpable se podía valer del suicidio o de arrancarse un dedo de un mordisco. También las libaciones y el corte de mechones eran enmiendas clásicas de esos rituales de apaciguamientos.

Apolo y Atenea de ordenar a Orestes matar a su madre y de conseguir la absolución del reo, respectivamente. La absolución de Orestes es testimonio del triunfo final del patriarcado, escenificado en Atenas, donde Atenea tolera el matricidio en primer grado. En la discusión con las Erinias, Apolo invalida el axioma religioso de que la maternidad es más divina que la paternidad y, al mismo tiempo, revisa la institución del matrimonio en favor de la línea patrilocal y la descendencia patrilineal. Esta crisis queda también ejemplificada en la actitud de las dos princesas: Electra, completamente a favor de Agamenón, y Crisótemis, subordinada a Clitemnestra, algo que en los términos preolímpicos podría considerarse una acción piadosa y noble. La conversión de las Erinias en divinidades protectoras revela las concesiones que en el ámbito religioso los nuevos dioses conceden a los antiguos y, en concreto, a las mujeres. El culto más antiguo queda así integrado en el culto y orden social nuevo, cerrando el círculo.

3.1. LA CLITEMNESTRA PREDRAMÁTICA

A continuación examinaré las etapas de construcción del mito anteriores a las versiones dramáticas. Comenzaré por los poemas homéricos, debido a su papel básico en la educación griega (Marrou, 1998: 25 ss.).

El mito que envuelve a Clitemnestra aparece mencionado por primera vez en la *Ilíada*, pero será en la *Odisea* (3.48) donde se plasme la función del sangriento destino de Agamenón como contrapunto del retorno de Odiseo al hogar. Hay que recordar que en las obras homéricas las mujeres no ostentan ningún poder político, pues la consecuencia de hacerlo sería la precipitación en un mal final para ellas mismas y sus allegados. Pueden ser valerosas pero no realmente independientes, ofrecer resistencia pasiva a la autoridad pero no tienen permiso para tomarse la justicia por su mano. Solo asumen el liderazgo durante situaciones excepcionales y como forma de volver a la situación anterior, y siempre considerando que su inteligencia lo ha aprendido observando a los hombres. (cf. Aristófanes, *Lisístrata*, 525-530).

Las mujeres forman una importantísima fuerza moral, a pesar de que la división espacial por sexos ya aparece preestablecida entre el *oikos* como ámbito de la mujer y polis como espacio del hombre. Incluso durante los conflictos bélicos esa división se

mantiene, pero ampliándose por las condiciones de la guerra: fuera de las murallas, los hombres, y dentro de ellas, las mujeres (Lefkowitz, 2007: 144-145).

Pues bien, mientras que en las versiones de la época clásica esta división de roles y papeles sociales es flagrantemente transgredida por Clitemnestra, quien asesina a su marido y a la concubina de este, Casandra, en las de la época arcaica actúa bajo la tutela de su amante, Egisto. En la versión homérica²⁶ Egisto es el verdadero artífice del crimen de Agamenón, y Clitemnestra, por el contrario, se nos muestra como seducida y engañada (*Odisea*, 3.265-266) y por tanto, a partir del mito “original” se va a producir de forma paulatina una inversión de la responsabilidad criminal.

A pesar de que la reacción de resentimiento de Clitemnestra parece natural, por razones que explicaré en el siguiente apartado, ya desde Homero ella da mal nombre a todas las mujeres, incluso a aquellas que realizan buenas acciones (*Odisea*, 24.196-202). La *Odisea* nos la presenta como una mujer inteligente, pero que usa su inteligencia de forma incorrecta, no para esperar a Agamenón, como Penélope espera a Odiseo, sino para matarlo, castigándolo por sus acciones.

En Homero el matricidio de Orestes no tiene ninguna función (y por tanto no se menciona), pero sí aparece en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo (frs. 23a y 28.30 Merkelbach-West). Y para encontrar a Clitemnestra como una heroína más decidida, quizá como artífice principal del asesinato y no como mera comparsa (Bañuls Oller, 2002: 28 ss.), hay que esperar a Estesícoro (s. VII-VI a.C.)²⁷, autor del que debió de ser el primer desarrollo completo de la historia.

Más tarde, ya en el V, el lírico Píndaro volverá a tratar el mito en la *Pítica* 11 (vv. 17-22), datada hacia el año 474 a.C. y contemporánea de la plenitud de Esquilo, donde presenta a una Clitemnestra ejecutora y protagonista del crimen, de modo que con seguridad en ese momento Egisto ha perdido su papel dominante y ha pasado a un segundo plano. Esto es, justamente, lo que encontraremos en el teatro.

²⁶ *Odisea*. 4.304-310; 4.515 ss.; 21.404 ss. Agamenón será asesinado por Egisto y sus hombres en un banquete de bienvenida al regresar de la guerra de Troya. *Vid.* Defradas, 1972: 170; Aricó, 1990: 29-41; Moreau, 1990: 30-53.

²⁷ Estesícoro, Frs. 210-219 PMG..

3.2. LA CLITEMNESTRA DRAMÁTICA

Pero será sobre todo en las tragedias clásicas donde se desarrolle de forma más extensa. A lo largo de este apartado abordaremos las diferencias en la caracterización del personaje de Clitemnestra desde la época de Esquilo, en el 458 a.C., hasta las de Sófocles y Eurípides, en la segunda mitad del siglo V a.C. y concebidas en competencia con la versión esquilea.

Esquilo utilizará de forma conmovedora no solo el asesinato de Agamenón, sino también la venganza de Orestes, con la locura que aquella llevó aparejada y con la absolución del castigo por matricidio. Lo hizo en la *Orestea* u *Orestíada*, única trilogía clásica griega conservada, que estuvo integrada por las tragedias *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*. Allí el problema central es la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra (*Agamenón*) y la venganza del regicidio por Orestes, quien debe matar a su madre Clitemnestra por orden del oráculo de Apolo y sufrir el castigo con una estricta expiación: la locura. Otros autores, como Eurípides, Sófocles y Séneca, partirán de Esquilo al escenificar el drama de Clitemnestra y de su familia.²⁸

En el *Agamenón* de Esquilo, Clitemnestra asume los roles propios de los hombres, aunque finge lo contrario, primero ante el heraldo real y, posteriormente, con el marido que regresa. Finge ser una esposa ideal que respeta su hogar, pero en realidad mantiene relaciones con su amante y planea el asesinato de su marido; puesto que Agamenón ha abandonado sus responsabilidades como esposo y padre, ella puede hacer lo mismo con sus obligaciones como esposa. Además, se ve capaz de seguir gobernando el reino y mantener su libertad y su poder, adquiridos durante esos largos años de gobierno en compañía de su amante, Egisto.

Para conseguirlo, la reina opta por asesinar a Agamenón, a quien arrebató la gloria guerrera al perpetrar el homicidio en el interior del hogar, a solas, en contrapartida a la forma en la que él había asesinado a su hija Ifigenia, inmolada en un altar sacrificial delante del contingente de soldados griegos. Para cumplir su venganza, Clitemnestra idea un magnífico plan. Lo invita a darse un baño y, en la soledad de las salas interiores, le ofrece una túnica. Para desgracia del rey, la túnica está cosida por las

²⁸ Eurípides (480-406 a.C.): *Ifigenia entre los Tauros*, *Orestes* y *Ifigenia en Áulide*; Sófocles (496- 406 a.C.): *Electra*; Séneca (4 a.C. -65): *Agamenón*.

oberturas de la cabeza y los brazos, de forma que al intentar vestirla quede indefenso; una vez atrapado, Agamenón es asesinado por su esposa, que le corta la cabeza con un hacha. Clitemnestra emplea, pues, en su venganza una de las actividades más características de las mujeres: la confección y el tejido, lo que simboliza la perversión de sus deberes femeninos. Según B. Levett,

Tejer tenía connotaciones negativas también. Dado que los griegos vinculaban el tejer con el uso del lenguaje, y en particular podía representar la acción de tramar engaños y estratagemas verbales, acabó por representar la percepción de la naturaleza engañosa de las mujeres, un juicio predominante en el pensamiento griego (masculino) [Levett, 2004: 20].

Es la propia Clitemnestra quien expone sus razones en un apasionado monólogo tras el asesinato de Agamenón, perpetrado en las dependencias privadas de palacio. En él explica que su razón principal para cometer el crimen es su deber como madre de vengar la muerte de su hija Ifigenia, injustamente sacrificada como ofrenda para propiciar una guerra creada por los hombres, la de Troya. Clitemnestra lo acusa de asesinar a su propia hija, afrenta y deshonor que, como madre, no podía dejar impune. Los propios ancianos del coro achacan a Agamenón toda la culpa por el sacrificio de su propia hija: el rey se equivocó al violar las normas paternas de la vida familiar.²⁹ Un segundo motivo que aduce es la afrenta conyugal a la que la somete Agamenón, que trae como concubina a la hija del rey Príamo, Casandra. Los celos y la necesidad del marido al volver con una amante empujan a Clitemnestra a terminar de trazar su fatídico plan.

Vemos que en el *Agamenón* Clitemnestra es la protagonista absoluta de la acción; en ella Egisto apenas participa.³⁰ Su abandono y rechazo de sus deberes y obligaciones conyugales le traen la desgracia, pues son el inicio de su propia destrucción y, asimismo, de la de su propia familia. El *oikos* se pierde y se deshonor por

²⁹ Con todo, junto a la culpa del individuo están los designios divinos: por un lado, es la diosa Ártemis la que exige el sacrificio; por otra, la familia de Agamenón aparece marcada por la sangre en las sucesivas generaciones y, sobre todo, con los hermanos Atreo y Tiestes, que primero asesinan a un tercer hermano por ambición y luego se convierten en modelos de adulterio y antropofagia (Buxton: 2005, 152-153). Como Pelópida, Agamenón arrastra una herencia de muerte y venganza de la que no podrá escapar y que influirá en él y en sus propios descendientes.

³⁰ La intervención de Egisto, en general, es siempre breve. En *Coéforos* su aparición tiene lugar sólo a partir del verso 838; en la obra de Sófocles lo hace en el v. 442 y en la *Electra* de Eurípides Egisto muere sin haber pronunciado un solo verso en escena. No obstante, algunos autores consideran que Egisto en la trilogía resulta un auténtico personaje con entidad propia y no sólo un cobarde. Así, Albini (1999: 213) afirma que está dotado de una perversa sabiduría estratégica que no llegan a captar muchos estudiosos.

culpa de sus acciones, pues el asesinato del padre exige una reparación en la persona de la madre. Será su único hijo varón, Orestes, quien se vea obligado a ajusticiarla y, según la antigua ley griega, a penar sus culpas por el delito de sangre: enloquecerá al ser perseguido por las Erinias, divinidades infernales vengadoras del derramamiento de la sangre materna. Así pues, Clitemnestra asesina a su marido y destruye su familia por venganza, trágico final con el que Esquilo –y, tras él, los tragediógrafos posteriores– pretende aleccionar a las mujeres y prevenir a los hombres de todo lo malo que ocurre cuando una mujer asume un rol que no le corresponde.

Al comienzo de la obra hay un vigía apostado, que con su monólogo nos muestra la singularidad de este personaje renovado por Esquilo, muy distinto de la esposa homérica que el público conocía. Esquilo propone así una nueva consideración de la heroína que alcanzará el máximo de su grandeza trágica,³¹ en lo que logra que su caracterización provoque que sus razones sean comprensibles para el lector, haciéndolo incapaz de tomar una postura a favor o en contra de Clitemnestra (De Paco Serrano, 2003: 2-3). Este nuevo personaje tiene dos características muy marcadas. En primer lugar, tiene una asombrosa capacidad para mentir: primero la vemos mintiendo al coro de ancianos y más tarde al propio Agamenón. Esta actitud le da la posibilidad de crear una *acción alternativa* que le permite mantenerse ajena a la realidad. Clitemnestra solo dará rienda suelta a sus sentimientos tras el regicidio, que se permite un momento de “debilidad”. En segundo lugar, la reina es especialmente astuta. Esta característica no se hace patente en ella durante el primer encuentro con Agamenón, al que adula excesivamente y a quien hace entrar al hogar por una alfombra púrpura cargada de simbolismo. Clitemnestra sufre así una completa evolución al pasar de este inicial comportamiento, “ejemplar”, propio de una esposa épica, hasta asumir la imagen de una figura terriblemente grandiosa. Clitemnestra asume su responsabilidad del crimen, del que hace partícipe al *daimon* de la casa de Atreo y explica sus razones con una contundencia que, cuanto menos, hace que el espectador se solidarice con ella. Enlaza sus razones (asesinato de Ifigenia, aparición de Casandra, cf. *supra*) dando consistencia a su razonamiento, pues no puede hacer nada contra la herencia genética de la culpa, elemento importante en la obra de Esquilo, y se considera víctima de la ley inevitable

³¹ Frente a ello, se destaca en repetidas ocasiones la calidad cobarde de Egisto (Cf. Ag. 351, 1224-1225, 1625-1627).

que llama a la sangre con la sangre. Funde sus razones personales con una fuerza externa, incontrolable, que no deja paso al arrepentimiento.

Su abandono y rechazo de sus deberes y obligaciones conyugales le traen la desgracia, pues son el inicio de su propia destrucción y, asimismo, de la de su propia familia. El *oikos* se pierde y se deshonor por culpa de sus acciones, pues el asesinato del padre exige una reparación en la persona de la madre. Será su único hijo varón, Orestes, quien se vea obligado a ajusticiarla y, según la antigua ley griega, a penar sus culpas por el delito de sangre: enloquecerá al ser perseguido por las Erinias, divinidades infernales vengadoras del derramamiento de la sangre materna. Así pues, Clitemnestra asesina a su marido y destruye su familia por venganza, trágico final con el que Esquilo –y, tras él, los tragediógrafos posteriores– pretende aleccionar a las mujeres y prevenir a los hombres de todo lo malo que ocurre cuando una mujer asume un rol que no le corresponde.

En *Coéforos*, Clitemnestra se nos muestra desconcertante al presentarse en escena para ser ejecutada por haberse apartado del camino de la piedad. Si bien es cierto que no sale a escena hasta ese momento, su situación nos es conocida a través de otros personajes como Electra, que explican que Clitemnestra, que ha sido capaz de matar sin remordimientos, está aterrorizada por un sueño amenazador y que, incapaz de soportar presagios funestos, realiza libaciones sobre la tumba de Agamenón para aplacar a los dioses. La reina sorprende por la reacción ante la muerte de Orestes, pues ni se alegra ni se entristece, de modo que muestra una ambigüedad que puede significar un lado más humano del personaje o bien que finge hábilmente (como opina la propia nodriza):

CORIFEO–. Parece que el varón extranjero está produciendo alguna desgracia. Ahí veo a la nodriza de Orestes anegada en llanto. ¿Por qué pisas, esclava cilicia, la puerta del palacio? Tienes por compañera una pena que no es pena a sueldo.

NODRIZA–. Me ha mandado el ama llamar a Egisto con toda urgencia adonde están los extranjeros, para que, luego que haya venido, de hombre a hombre, se informe con más claridad de esta noticia recién anunciada. Ante la gente que vive en palacio, simuló sufrimiento, poniendo cara de tristeza, mientras oculta su risa por lo bien que le han ido las cosas –¡un completo desastre para esta casa!– según la noticia que claramente han dado los extranjeros (*Coéforos*, vv. 730-740)

Su astucia se muestra una vez más en su reacción ante los gritos de Egisto. Instintivamente se pone en guardia y coge una espada, bien para defenderse o para atacar. Este comportamiento se aleja mucho de la reacción esperada para una mujer y nos muestra que Clitemnestra está hecha para la acción, para afrontar el peligro cara a cara sin dejarse llevar por el miedo ni la histeria (De Paco Serrano, 2003: 5-7). Es una mujer excepcional, una heroína sin fisuras. Pero, conociendo sus limitaciones, Clitemnestra sabe que no puede luchar físicamente contra su hijo Orestes, así que entabla un combate psicológico que habría ganado si este hubiese estado solo y no acompañado de Pílates, quien recuerda a su camarada la necesidad de obedecer el oráculo divino (*Coéforos* 935-975).

La grandeza del personaje de Clitemnestra continúa incluso después de su muerte. Cuando parece que se ha frenado la cadena de crímenes, esta se pone en marcha otra vez, la reina azuza a las Erinas a perseguir y asesinar a Orestes, el único capaz de verlas, porque considera que ha sido ultrajada.; es, según García López (1992), el único personaje que influye en el resto de los personajes tras su muerte.

El personaje de la Clitemnestra esquilea es considerado por Diego Lanza (1997: 198-199) como la proyección de una turbadora feminidad y maternidad de desconocido e inquietante poder. No se trata simplemente de caracterizarla como una mujer infiel, celosa, vengativa, cruel y amedrentada, pues esta descripción no consigue describir en su totalidad su destacada composición dramática. Al convertirse Clitemnestra en el símbolo recordatorio del crimen de Atreo al matar a los hijos de su hermano Tiestes, Egisto pierde importancia y queda alejado de todo valor trágico, de modo que su asesinato ni se cuestiona.

En la *Electra* de Sófocles, Clitemnestra se muestra menos violenta y terrible, pues ha perdido algunos de sus rasgos más arcaicos. Sófocles es el primero que la enfrenta con su hija –que queda relegada al papel de coprotagonista–, pues en Esquilo Clitemnestra no se había enfrentado directamente con ella. Desconcierta que reconozca ahora que es Egisto el que lleva las riendas de su casa, para explicar así las razones del trato que da a su hija. Estas afirmaciones le hacen perder parte de la grandeza esquilea, pero no deja de ser coherente con la obra anterior, pues utiliza los mismos argumentos para defenderse. Sigue reconociendo el asesinato y reivindica la cooperación de la justicia divina. Clitemnestra acusa a Agamenón de haber inmolado a Ifigenia y le

reprocha que no tuvo que soportar los dolores del parto. Subraya así (533-534) la mayor unión de la madre a los hijos por este hecho fisiológico. Esta argumentación biológica de Clitemnestra es una posible respuesta a las argumentaciones de Apolo y Atenea en *las Euménides* de Esquilo. En la desesperación de una madre por perder a su hija recupera Clitemnestra su grandeza humana para concluir recompuesta y llena de dignidad sin arrepentirse de su actuación.

Pero no es solo el personaje de Clitemnestra el que alcanza la grandeza en el discurso. En esta obra, Electra la alcanza con sus reproches y rechaza llamarla madre, porque su comportamiento es el de una tirana. Así, Sófocles consigue enfrentar en escena por primera vez a una madre y a una hija. Presenta dos caras antagónicas de una misma persona, dos visiones contrapuestas que se justifican a sí mismas pero que no justifican sus propias consecuencias. A partir de este enfrentamiento se definirá la personalidad de Clitemnestra con la contradicción entre lo soportado a causa de Agamenón y la reacción que ha provocado.

Así, la Clitemnestra de Sófocles es un personaje con altibajos, pues pierde su grandeza otra vez ante la amenaza de un castigo que tendrá que perpetrar Egisto y que demuestra su incapacidad para actuar sola. Ante la muerte de Orestes Clitemnestra no muestra ningún lamento, pero tampoco alegría. En su diálogo se puede llegar a entrever una lucha personal entre los sentimientos maternales que le despierta la muerte de su propio hijo y la razón práctica de sentir alivio ante el fin de una de las mayores amenazas para su felicidad futura (*Coéforos*, 766-768).

Otro autor trágico que trata en mito de Clitemnestra en sus obras es Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, que escenifica los acontecimientos previos al sacrificio de la princesa. En ella Clitemnestra aparece como una esposa sumisa y medianamente complaciente que todavía no ha sido azotada por el dolor. Aún muestra una actitud natural, que no apasionada, hacia Agamenón. No se inmiscuye en los asuntos de su marido, al que aún no guarda rencor a pesar de haber atentado contra su anterior marido y haberla forzado a casarse con él a la fuerza. Posteriormente, sabemos que Clitemnestra sufre ante la necesidad del sacrificio de su hija, y todo lo que lucha para salvarla, hasta que su actitud acaba en resignación. La muerte de su hija será el inicio de su rencor, cada vez más poderoso, hacia Agamenón (Alsina, 1958: 87-131)

En la *Electra* de Eurípides, Clitemnestra recupera su humanidad en detrimento de Egisto, pues es ella quien salva a Electra de la ira de Egisto; a pesar de dejar que Electra se consuma en un hogar pobre alejado de la condición social que le corresponde por derecho, acude con alegría a la llamada de su hija para realizar el sacrificio natalicio por el nacimiento de un varón. Una vez en casa de Electra, Clitemnestra, al ser acusada por su hija, aduce como justificación la muerte de Ifigenia y culpa a Helena, a quien acusa de libertina e infiel, descalificación que extiende a Casandra, por lo que podemos colegir del contexto. De igual modo justifica su infidelidad con la debilidad de las mujeres, que no pueden responder a sus maridos con la misma moneda, aunque después, a los ojos de la sociedad, son ellas las que parecen culpables y no ellos. Clitemnestra es ambigua a la hora de hablar de su hermana Helena, a la que ataca y después defiende. No puede evitar afecto por su parentesco, pero la rechaza al mismo tiempo por ser la causa última de la muerte de su hija. Así, acusa implícitamente también a Agamenón y Menelao y se excusa a sí misma.

En esta obra, Eurípides añade al personaje de Clitemnestra un motivo nuevo para su razonamiento, sistematizando informaciones lingüísticas, pues en su discurso la propia Clitemnestra alude la diferencia de trato ante las mismas acciones que realizan los hombres y las mujeres (1036-1040). Clitemnestra se queja de esta doble moral que critica su adulterio, pero no condena el de Agamenón, pues ella lo considera igual. En esta obra Clitemnestra es razonable y escucha la crítica de Electra, aunque concluye su defensa con una apelación a la justicia.

Eurípides es el más innovador de todos los tragediógrafos. Nos presenta una Clitemnestra completamente renovada que odia la violencia, ama a los suyos, comprende a Electra y, lo más importante de todo, la perdona, pues es una madre que presenta miedos, sobre todo miedo al retorno y a la venganza de su propio hijo, Orestes. Conmovida por la situación de su hija, a la que cree madre, se deja llevar por sus sentimientos maternos.

Eurípides opera la humanización de Clitemnestra, que descarga su culpa al reconocer sus errores y confesar su arrepentimiento. A pesar de las palabras de su madre, Electra no duda en continuar el engaño sin decaer en ningún momento hasta que muere, momento en el que los dos hermanos, Orestes y Electra se derrumban. Clitemnestra suplicará a sus hijos y provocará la compasión del coro (v. 1168) y pide que la culpa se

apodere de sus hijos, pues han ejecutado a una Clitemnestra diferente de las anteriores que consigue despertar sentimientos contradictorios en las conciencias de sus dos hijos (vv. 1230-1231).

4. EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA

4.1. LA CLITEMNESTRA DE ESQUILO

El personaje de Clitemnestra, el que hemos elegido para nuestro estudio del lenguaje femenino en la tragedia, es un personaje paradigmático de una idiosincrasia compleja y cambiante, pues su carácter evoluciona según los diferentes tratamientos de que fue objeto a través de los siglos. Como vimos en el punto anterior, su consideración como símbolo de la rebeldía femenina nos llega de la mano de Esquilo con su trilogía de la *Orestea* (integrada por *Agamenón*, *Las Coéforos* y *Euménides*); es sobre todo en *Agamenón* donde la presenta como protagonista indiscutible, revestida de un carácter fuerte y decidido, rebelde y, además, dotada de grandes dotes dialécticas. En *Las Coéforos*, la segunda obra, aparece poco, tan solo en el momento de la representación de su muerte, mientras que en la tercera, *Euménides*, que cierra la trilogía, aparece como fantasma que instiga a las Furias infernales, las Erinias, a perseguir a Orestes para vengar el matricidio.

Comenzaré a analizar el lenguaje de Clitemnestra a través de estas obras de Esquilo, quien nos ofrece un marco incomparable desde el punto de vista de las relaciones afectivo-familiares, dentro de una familia atípica destruida por el drama de la venganza de sangre. La propia Clitemnestra no podrá impedir la serie de conflictos continuos en los que simultáneamente se van desarrollando aspectos relativos al género y a la dominación entre sexos. La Clitemnestra de Esquilo es una mujer varonil, que gobierna no solo su casa, sino también la ciudad de Micenas, e impone su voluntad a los ancianos de la ciudad. Esquilo nos presenta a una Clitemnestra política, persuasiva, mentirosa, vengativa, pero nunca madre. Sabemos por el mito que, además de la asesinada Ifigenia, Clitemnestra había tenido al menos tres hijos más con Agamenón:

Electra, Orestes y Crisótemis, pero ninguno de ellos tiene la más mínima relevancia, quitando alguna excepcional mención del exiliado Orestes o de Ifigenia.

4.1.1. AGAMENÓN

4.1.1.1. La Clitemnestra política

“Así lo manda un corazón de mujer previsor y tan decidida como un varón” (Ag. 10-11). Estas son las primeras palabras de la tragedia que, por supuesto, hacen referencia a Clitemnestra. Son palabras pronunciadas por el vigía, personaje silenciado, pues no tiene nombre, pero que, como ya hemos avanzado, nos presenta la situación de la ciudad y nos introduce en la historia. No es un personaje importante, pero ya nos predispone en relación con Clitemnestra. Apenas ha empezado a decir nada cuando ya sabemos que la reina tiene un carácter fuerte y que se comporta como un hombre, acto impropio de su sexo y muestra de su rebeldía. Pero su exhortación no termina con esta somera definición de Clitemnestra, sino que continúa, después de lamentarse de su suerte, pues crítica –de forma explícita– el gobierno de la reina: “Lamento el infortunio de esta morada que ya no se rige del mismo modo que tiempo atrás” (18-19). Esta crítica nada velada hace referencia a la situación doméstica del palacio atrida, pues Clitemnestra lleva años compartiendo su lecho con Egisto, primo de Agamenón y uno de sus mayores enemigos. Al ser la reina, el crimen de Clitemnestra³² no ha sido castigado por la ley y permanece oculto, aun a pesar de que es bien conocido por su pueblo: “Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua” (36-37).

Encendida la luz de las hogueras que alertan de la victoria del rey en Troya, sale el Coro, compuesto por los ancianos de la ciudad. Anteriormente hemos observado cómo el género del coro supone una información adicional que nos introduce de lleno en la dinámica social. En este caso el coro es masculino –en realidad, todos los personajes del drama lo son, a excepción de Clitemnestra–, lo cual nos indica que la reina es una intrusa en un mundo de hombres; puede presentar rasgos masculinos, pero aun así es una intrusa que no se disculpa por su presencia y su modo de actuar.³³

³² El adulterio como delito ha sido tratado *supra*, en el apartado “La condición social de la mujer en la Grecia clásica”, pág. 14.

³³ La mujer en la Grecia clásica no debía inmiscuirse por su propia voluntad en los asuntos masculinos, y si lo hacía, debía siempre disculparse y mostrar sumisión.

El Coro marcha a palacio en busca de una explicación por parte de Clitemnestra de los sacrificios que está realizando: “Vengo, Clitemnestra, a rendir homenaje a tu poderío, pues es de justicia honrar a la esposa del soberano, cuando está ausente del trono el varón” (258-260). El coro rinde honores a Clitemnestra como custodia del poder real, que recae en ella durante la ausencia de Agamenón.³⁴ Acto seguido, el coro le pregunta la razón de los numerosos sacrificios. La reina le contesta, exultante, las buenas nuevas, pero el coro no la cree y ella responde con arrogancia impropia de una mujer: “Como portadora de buenas noticias, conforme al proverbio, nazca la aurora de su madre la noche. Vas a enterarte de una alegría que sobrepasa cuanto tú esperas oírme: sí, los argivos ya han conquistado la ciudad de Príamo” (264-267) y, ante la incredulidad del Coro, insiste con vehemencia: “¡Que Troya es ya de los aqueos! ¿Hablo ya con claridad?” (269). Demuestra así que está acostumbrada a dar órdenes sin que se cuestionen sus palabras. A pesar de ello, el Coro insiste en saber las razones por las que Clitemnestra cree que existen esas buenas nuevas:

CORIFE0-. ¿Y qué es lo que te hace creerlo?, ¿tienes garantías de la verdad?

CLITEMNESTRA-. La tengo –¿por qué no?–, a menos que un dios me haya engañado.

CORIFE0-. ¿Acaso estás concediendo importancia a persuasivas visiones de sueños?

CLITEMNESTRA-. No aceptaría la ilusión de una mente que está soñolienta.

CORIFE0-. ¿Cebó, entonces, tu seguridad una noticia carente de alas?

CLITEMNESTRA-. Te has mofado de mi inteligencia como si yo fuera una niña chica.

CORIFE0-.¿Y en qué momento ha quedado arrasada esa ciudad?

CLITEMNESTRA-. Te contesto: la noche pasada, la que ha dado lugar a este día.

CORIFE0-.¿Y quién podría llegar a anunciarlo tan pronto?

CLITEMNESTRA-. Hefesto, enviando un brillante fulgor desde el Ida. Desde el fuego que fue el primero en dar la noticia, cada hoguera fue enviando otra hoguera hasta aquí (272- 283).

³⁴ Debe recordarse que en el mito homérico Agamenón se convirtió en rey de Micenas tras asesinar al anterior marido de Clitemnestra (y a su hijo varón recién nacido) y casarse con ella.

Este fragmento de diálogo está repleto de simbolismo de rol, pues el coro achaca a Clitemnestra muchas de las faltas que considera que tienen las mujeres, como el ser poco juiciosas. Al nombrar –piadosamente³⁵– la posibilidad de que su juicio haya sido engañado por los dioses, el Coro supone inmediatamente que la reina, en su deseo por ver la vuelta de Agamenón, ha soñado el regreso de los argivos. Al negarlo esta, el Coro supone de inmediato que ha dado veracidad a un rumor o cotilleo sin fundamento³⁶. Ante esta falta a su inteligencia, Clitemnestra responde mordaz, pues no acepta que la menosprecien, así que a la pregunta directa del Coro Clitemnestra responde dando muestras de su brillante inteligencia al relatar cómo ha dispuesto una serie de fuegos desde el monte Ida hasta la propia Argos, preparados para ser prendidos por los respectivos vigías, que tenían la orden de ir encendiéndolos uno tras otro para informar de la suerte definitiva de la guerra. De esta forma, Clitemnestra demuestra una mente política de primer orden, alejada de estereotipos femeninos como el cotilleo o la alegría anticipada: “Y tal garantía y señal te digo que desde Troya mi esposo me dio la noticia” (315-316).

Una vez convencido el Coro, Clitemnestra realiza un relato sobre lo que *verosímilmente* estará ocurriendo en Troya; considera que mientras los troyanos se dedicarán a lamentarse sobre sus muertos y heridos, los griegos se apoderarán de los víveres y los hogares troyanos, arrasando todo a su paso. Clitemnestra, con trágica ironía (pues el público sabe que lo que ella teme que haya ocurrido), espera que los soldados griegos no incurran en desagravios a los dioses troyanos: “Si con piedad veneran a los dioses del país conquistado, no se tornarán en el futuro los conquistadores en conquistados” (338-340). Con esta aseveración, Clitemnestra demuestra una gran piedad con respecto a los dioses y una clara percepción de cómo se comporta un ejército al adueñarse de una ciudad enemiga.³⁷ Ante sus palabras –firmes por el ardid de los fuegos y reforzadas por las pruebas verosímiles de lo que estará sucediendo en Troya–, el Coro no puede sino considerarlas tan veraces como las de un varón: “Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón” (351).

³⁵ Era común la creencia de que los dioses podían interferir el entendimiento humano (Padel, 1997).

³⁶ Laura MacClure (1999) pp 8.

³⁷ La piedad no pasa de ser formal, con vistas a ganarse el respeto del Coro, porque más tarde no mostrará ningún impedimento para asesinar a su marido sin miedo a incurrir contra los dioses, pues considera que su venganza es moral.

Sin embargo, pese a las precauciones de Clitemnestra y a la aceptación de las palabras por parte del Coro como veraces, recorre toda la ciudad un rumor que pone en tela de juicio las palabras de la reina:

Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes de que el suceso se manifieste en realidad. Crédulo en exceso el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también con vida corta, perece el rumor propagado por una mujer (483-487).

Así, a pesar de la autoridad de Clitemnestra, de sus pruebas y su disposición, pueden más los prejuicios de género en los ciudadanos –varones–, quienes no dan crédito a la noticia de la reina y esperan una prueba más tangible para creerlo. Gracias a su dureza de carácter y a sus habilidades retóricas, Clitemnestra no se enfada ante las dudas de los ciudadanos, sino que con calma da cumplida contestación a las ofensas planteadas:

Pronto sabremos si dicen la verdad esos relevos de teas portadoras de luz y las luminosas señales del fuego o si, a modo de un sueño, este grato fulgor que ha venido engañó nuestra mente. Porque estoy viendo que, de la parte de la costa, viene un heraldo coronado con ramos de olivo (489-494).

La narración del heraldo corrobora plenamente las palabras de Clitemnestra, de forma que la fuerza de su intervención queda incrementada. Una vez que sabe que Agamenón está de vuelta, Clitemnestra ofrece en su discurso una serie de circunstancias y de ideas propias de su difícil situación ante la vuelta de Agamenón:

Hace rato grité de alegría, cuando vino el primer mensajero nocturno del fuego a comunicarnos la conquista y destrucción de Troya. Pero hubo quien, zahiriéndome, dijo: “¿Crees tú que Troya ya está destruida y has dado crédito a una simple señal luminosa? ¡Cuán cierto es que lo que puede esperarse de una mujer es que se excite su corazón!” Con tales razones se me presentaba como un ser inestable. A pesar de todo, ofrecí sacrificios, a la vez que los hombres, con rito al parecer mujeril; unos desde un lado y otros desde otro, por toda la ciudad, lanzaban gritos de victoria entre clamores de buen augurio y, luego, en los templos de las deidades consumían la llama olorosa que devora las víctimas

ofrecidas. ¿Qué falta hace que tú me digas más ahora? ¡Del propio Rey conseguiré saberlo todo! (587-599).

En este pasaje Clitemnestra rebate con maestría las acusaciones que la ciudad le achaca solo por ser mujer, y se revela juiciosa ante sus propios actos y decisiones.

4.1.1.2. Clitemnestra y el matrimonio. El uso del lenguaje persuasivo

El diálogo continúa, pero ahora Clitemnestra habla sobre su marido, por lo que adopta un acento más cariñoso y comedido, imitando a la perfección la idea de esposa entregada que tenían sus conciudadanos:

Voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que esa de abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó? Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama, que, cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejó, un perro guardián de su casa, leal con él y hostil con los que mal lo quieren, y del mismo modo en todo lo demás, y que ningún sello ha roto a lo largo de un tiempo de ausencia tan prolongado, que ni el placer de otro hombre ni habladurías sobre mi honra conozco más que el oficio de dar brillo al bronce. Esta jactancia llena de verdad no constituye ningún deshonor decirlo en voz alta para una mujer que tiene nobleza (600-614).

Clitemnestra enumera las virtudes que como esposa debería tener y que quiere que el pueblo y Agamenón crean que tiene, para así poder llevar a cabo su venganza a través de engaños, que empiezan por su propia persona y comportamiento en la ausencia del marido. Pero sus argucias dialécticas no consiguen engañar al corifeo, que refuta sus palabras –veladamente– ante el heraldo (Chong-Gossard, 2008: 10), al que le dice que entienda lo que le convenga: “Así ha hablado ella para ti, conforme lo entiendes, discurso especioso para agudos intérpretes” (615-616). Obviamente, el corifeo ya conoce la situación de palacio, y las endulzadas palabras de Clitemnestra solo le demuestran el carácter persuasivo de la reina. Es posible que el Coro esté al tanto de las

ideas de venganza de Clitemnestra, pero aún no nos ha hecho participe de sus conjeturas, al igual que esta tampoco de sus intenciones.

La siguiente aparición de Clitemnestra en escena no será hasta la llegada de Agamenón y las tropas argivas. La reina sale a recibir a su marido a las puertas del palacio ejerciendo de anfitriona y cuidándose mucho de parecer dichosa ante su regreso, para evitar que alguien pueda siquiera imaginar su inminente asesinato. Sabe que tiene que ocultar la verdadera razón del exilio de su hijo Orestes, y lo hace de forma que parezca que lo ha enviado lejos por miedo a lo que pudiese ocurrir en la ciudad si Agamenón moría en Troya:

Ésa es la causa de que nuestro hijo no esté aquí a mi lado, como debiera, Orestes, prenda de nuestra mutua fidelidad. No extrañes eso. Lo está criando un huésped aliado que hacia nosotros está bien dispuesto, Estrofo el foceo, que me hizo comprender la posibilidad de un doble dolor: tu riesgo al pie de los muros de Ilio y si una clamorosa revuelta del pueblo derribara al Consejo, según lo que es connatural a los mortales: pisotear al que ya está caído (877-885).

Clitemnestra se escuda aquí en el miedo y el desamparo que tradicionalmente siente una mujer sola, sin el apoyo de ningún varón, confiando en que así Agamenón no sospeche de la realidad. En su conversación con Agamenón recurre a continuación, para dar veracidad a sus palabras, a una modalidad comunicativa propia de su género, la lamentación (Chong-Gossard: 2008) “Ahora ya, después de haber soportado todos esos dolores, con el corazón libre de angustia, puedo llamarle a este hombre perro guardián de los establos, cable salvador de la nave, firme columna de un alto techo” (895-898). Pero desde el momento en el que ha vuelto a ver a Agamenón, sus intenciones parecen haberse hecho más fuertes. Tiene su venganza perfectamente preparada, paso por paso, y nada impedirá que la lleve a cabo:

Ahora, mi esposo querido, desciende ya de este carro sin poner en el suelo tu pie, soberano destructor de Ilio. Esclavas, ¿por qué demoráis dar cumplimiento a la orden que se os ha dado de alfombrar el suelo por donde ha de pisar? ¡Que quede al momento el camino cubierto de púrpura, para que Justicia lo lleve a una mansión inesperada! Lo demás que el destino tiene ya decretado, lo hará, como

es justo, con la ayuda de las deidades mi pensamiento, que nunca fue vencido del sueño (905-913).

Gracias a estas palabras, aprendemos de la propia Clitemnestra que considera que la diosa Justicia³⁸ está de su parte, que la acompaña por la validez de su deseo. Sus palabras abren el camino a la pronta –y deshonrosa– muerte del caudillo vencedor a manos de una esposa doblemente ultrajada: por una parte, debido a la muerte de Ifigenia a manos del propio padre, y, por otra, a causa del rechazo del lecho por parte de su marido, que trae consigo como concubina a la princesa Casandra.

A pesar del intento de parecer comedida y respetuosa, Clitemnestra no puede evitar extenderse en su discurso³⁹; le gusta que le presten la atención que considera que merece y a la que no está dispuesta a renunciar. Agamenón le critica su largo parlamento, pues se valoraba en grado sumo el silencio por parte de las mujeres: “... has hablado de modo semejante a mi ausencia, pues largamente te has extendido” (915-916). Una mujer que habla delante de los hombres sin medida era considerada licenciosa e infiel. Igualmente, Agamenón le pide prudencia en sus celebraciones y fastos, pues teme incurrir por sus excesos en la ira o envidia de los dioses:

Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. Sin necesidad de alfombras ni bordados, mi fama grita, y el tener sentimientos sensatos es el máximo don de la deidad (925-928).

Ante la duda de Agamenón de si la ostentación y el murmullo de la ciudadanía serán buenos o malos, surge un pequeño conflicto entre Clitemnestra y él. Agamenón le critica que esté deseosa de discutir, a lo que la reina le contesta: “También le está bien al dichoso dejarse vencer.” (941). Es significativo que el debate verbal entre los esposos sea concebido por Clitemnestra como una guerra en la que debe haber vencedores y vencidos: una vez más, el lenguaje de Clitemnestra la sitúa más en la esfera masculina que en la femenina. Finalmente, Clitemnestra no da su brazo a torcer y de esta manera consigue que Agamenón acepte sus imposiciones y se deje vencer; la balanza de poder

³⁸ La diosa Justicia es una de las hijas de Gea y Urano, cuyo nombre "Temis" significa "hija de la naturaleza"

³⁹ Laura McClure (1999): pp 7. Según esta autora el incontrolado discurso de la mujer perturba el gobierno masculino de la casa, y supone una licencia verbal femenina que va unida a la ausencia del varón. Pero Clitemnestra trastoca esa práctica con un largo discurso frente a Agamenón.

se desequilibra del lado de Clitemnestra. Agamenón entra en palacio ajeno a lo que le espera, pues la reina continúa con su discurso ininterrumpido de intentar parecer una *buena esposa*.

4.1.1.3. La Venganza de Clitemnestra y su masculinización

Pero todo cambia una vez Agamenón desaparece de la escena. Por primera vez en toda la obra, la máscara de Clitemnestra desaparece. Sabe que el fin de Agamenón depende de la sentencia de Zeus, garante eterno de la justicia universal, que tiene que capacitarla para llevar a cabo su venganza. Conocemos de primera mano sus terribles intenciones:

Zeus, Zeus, deidad sin quien nada se cumple, haz que se cumplan mis plegarias!
¡Ojalá te preocupes realmente de eso a que vas a dar fin! (973-974).

Agamenón no volvió solo de la expedición troyana, sino que como botín de guerra traía una concubina, que habría de despertar los celos de la propia Clitemnestra: “Entra también tú –me refiero a Casandra–. Puesto que Zeus, con benevolencia, te ha hecho partícipe de las abluciones en nuestra morada...” (1035-1037). De esta manera, Clitemnestra sella el trágico destino de Casandra junto al de Agamenón. Pero antes de franquear el umbral del palacio, acto que significará su muerte, Casandra profetiza su propia muerte ante el Corifeo:

¡Esta leona de dos pies (*sc.* Clitemnestra), que con un lobo (*sc.* Egisto) se acuesta en ausencia del noble león (*sc.* Agamenón), me va a matar! ¡Desgraciada de mí! ¡Como si preparara un veneno, en la vasija de su rencor pondrá también lo que él debe por mí! ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído... (1258-1263).

También vaticina que su muerte, como la de Agamenón, no quedará impune, pues anuncia la venganza incluso antes de que se cometa el crimen: un día llegará “un vástago matricida, que tomará por su padre venganza.” (1281).

La escena en la que se contempla el cadáver de Agamenón es, cuanto menos, impresionante. El reino del interior del hogar ahora es observado por los espectadores, que, atónitos, descubren la horrible escena del doble asesinato. Tirados en el suelo del

palacio, Agamenón y Casandra yacen cubiertos de sangre. Tras el regicidio, el Coro inicia un intenso debate sobre qué hacer ante los culpables: “Os digo mi opinión: hacer correr la voz entre los ciudadanos, para que acudan aquí, a palacio [...]. Está visible, pues su prelude es como si dieran indicios de tiranía para la ciudad” (1348-1349 y 1354-1355). Aquí observamos cómo Esquilo juega con los valores democráticos de los espectadores atenienses. Opone el valor de las ideas consensuadas del Coro frente a las acciones violentas y de sangre realizadas por unos tiranos en potencia. Ahora es cuando tenemos la ocasión de ver a la grandiosa Clitemnestra, terrible en sus acciones y discurso:

No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno (1372-1373).

Clitemnestra no se muestra en ningún momento culpable por haber mentido con sus palabras para preparar su venganza. La mentira ha formado parte de su discurso desde el principio. Así pues, Clitemnestra es metódica, fría y calculadora, sin miedo a las posibles consecuencias de sus terribles actos. Se siente justificada en todo momento, y, a causa de esto, amparada por los dioses.

Impasible, explica que ella lo tramó todo tiempo atrás. Preparó una túnica con el cuello y los puños cosidos, que formaría una trampa perfecta en la que Agamenón se hallara atrapado, para poder atacarlo sin que tuviese la imposibilidad de defenderse. La túnica es el símbolo de la trama verbal que Clitemnestra ha urdido ante el Coro y ante Agamenón: es capaz de urdir tramas y engaños y, al mismo tiempo, de desea dar a su marido una muerte poco honrosa, indigna de un guerrero victorioso en la batalla como el vencedor de Troya.

Pero Clitemnestra va más allá, y en su discurso no faltan las referencias sexuales morbosas: “... exhalando (*sc.* Agamenón) en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede” (1390-1392).

Sus insinuaciones sexuales referidas al propio asesinato debieron de escandalizar sobremanera a los espectadores. La imagen agrícola es tradicional en el siglo V a.C. para referirse a la fecundación de la mujer y el proceso de engendrar hijos, pero aquí Clitemnestra la emplea para todo lo contrario, la aniquilación del varón y le negación de

una futura descendencia. Así pues, es probable que el público de Esquilo captara la idea de que una mujer lasciva corre el riesgo de ser adúltera y, dando un paso más allá, incluso asesina. El ejemplo de Clitemnestra es excesivo, pero no deja de imprimir la idea de que una mujer que se interesa por el sexo es capaz de cometer los actos más atroces.

Pero Clitemnestra no deja la situación estar, sino que culpa a Agamenón de su propia suerte, puesto que son los actos del rey los que lo han conducido a ser asesinado:

Así están las cosas, venerable asamblea de argivos aquí presente. Podéis alegraros, si esto os causa alegría, que yo me glorío. Si estuviera bien y se pudieran hacer libaciones por un cadáver, aquí sería justo, más que justo, en verdad. ¡Tan graves son los malditos crímenes de que éste en casa llenó la cratera que él personalmente ha apurado al volver!" (1393-1398).

Estas afirmaciones de Clitemnestra enfurecen al Coro, que no reprocha sus acciones, sino sus palabras: “Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!” (1399-1400). De esta exclamación del Coro podemos deducir la importancia extremada que tenía el uso del lenguaje, de las palabras, pues estas ofenden incluso más que sus actos y son lo primero que censura.⁴⁰ Pero ella no se amedrenta. Ha demostrado que es una mujer fuerte y segura, y las acusaciones de los ancianos que componen el coro no van a arrebatarle la alegría de la venganza consumada:

Intentáis sorprenderme, como si yo fuera una mujer irreflexiva. Pero yo os hablo con intrépido corazón –lo sabéis muy bien–, me da igual que quieras elogiarme o censurarme (1401-1404).

Las acciones de Clitemnestra, por muchas razones que pudiera tener, el Coro sabe que no pueden quedar sin castigo. Ella también lo sabe: es consciente de su situación y conoce la posible sentencia: “... pero serás –sentencia el Coro– un ser sin ciudad, objeto de odio implacable para los ciudadanos” (1410-1411). Así, se le aplica el

⁴⁰ Laura MacClure (1999) pp 8-9. La importancia del discurso y de la elección de las palabras era de vital importancia y además, marcaba el género de forma concisa. Aquí Clitemnestra se salta las reglas dialécticas hablando sin pudor frente al cadáver de Agamenón.

peor castigo que podía sufrir una mujer de elevada clase social: que se conocieran sus crímenes y, como consecuencia de ello, perder su estatus y verse alejada y repudiada de la ciudad que le brinda hogar y protección. De nuevo, y a pesar de las amenazas del coro, Clitemnestra no siente temor ante un futuro castigo:

Pero te digo que así me amenes, porque de igual modo estoy preparada para que impongas sobre mí tu poder, si llegas a vencer con tu brazo. Pero si la deidad decide lo contrario, vas a aprender, aunque tarde, a ser prudente, porque voy a enseñártelo (1421-1425).

Clitemnestra da muestras así de su intención de no perder el poder, de luchar si hace falta. Al mismo tiempo, da la primera justificación de su crimen: “(Agamenón) sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, como remedio contra los vientos de Tracia” (1417-1418). Ante la posibilidad de un castigo, pues el Coro insiste en esta cuestión, Clitemnestra sube el nivel dramático del diálogo, engrandece su espíritu y se defiende ella sola con gran valor y vehemencia:

También vas a oír el veredicto de mi juramento: ¡Por Justicia –la vengadora de mi hija–, por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ese, no abrigues la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio, mientras encienda el fuego en mi hogar Egisto bien dispuesto hacia mí como antes, pues es para mí un no pequeño escudo de valor ¡Ahí yace el ofensor de esta esposa, el deleite de las Criseidas al pie de Ilio, y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho...! (1431-1441).

Aquí la masculinización de Clitemnestra ha sido completada. De ser la imagen de esposa fiel e inteligente que mira por la vuelta de su marido, ha evolucionado hasta convertirse en una sangrienta asesina, totalmente masculina, que gobierna tanto el reino como su casa gracias a que Egisto, su amante, mantiene el fuego de su hogar –espacio característicamente femenino–. Ahora es una mujer a la que no le tiembla el pulso para cometer un delito de sangre con un arma de guerra y que, para temor del Coro, pretende instaurar una tiranía en Micenas.

Pero Clitemnestra se da cuenta de que con sus razonamientos no va a convencer a los ciudadanos, por lo cual se transforma en el adalid de la venganza de la casa de Atreo, juguete de este destino de sangre:

... bajo la forma de la mujer de este muerto, el antiguo, amargo genio, para tomar venganza de Atreo –aquel execrable anfitrión– ha hecho pagar a este y ha inmolado a un adulto en compensación de unos niños (1500-1504).

Ante esta revelación de Clitemnestra el coro duda, cede ante la imponente lógica de la reina y va concediéndole poco a poco mayor ventaja dialéctica. Aun así, insiste en su justificación, que el coro ya no cuestiona:

Ni creo que indigna haya sido su muerte [...]. ¿No causó ese a esta casa una desgracia mediante un engaño? Pero, como trató indignamente a la flor que me había brotado de él, a mi Ifigenia muy llorada, y ha sufrido su merecido, ¡que él no se jacte en el reino de Hades!, porque ha pagado lo mismo que hizo con la muerte que ha recibido mediante un puñal (1521-1529).

Clitemnestra parece aplacarse un poco y entrar en razón. Como enviada de la venganza, asimilada a Las Furias infernales que años más tarde tratarán de vengarla, pretende, sin embargo, que con su crimen se cierre el círculo de asesinatos ininterrumpidos que manchan de sangre las manos de todos los miembros de la familia: “¡... si consigo arrancar del palacio esas locuras de asesinarse unos a otros!” (1575-1576).

4.1.1.4. La calma de Clitemnestra. Aparición de Egisto y fin de la violencia

Hasta este momento, no habíamos sabido de la existencia de Egisto más que por las insinuaciones veladas de Clitemnestra sobre su adulterio, pero no había hecho acto de presencia ni en la obra ni en la propia trama de la venganza. Tampoco tenemos constancia de cómo se relaciona con Clitemnestra en esta versión esquilea. Tan solo podemos intuir –a causa de su ausencia– que su importancia es relativamente poca y que el peso del gobierno lo sostiene Clitemnestra⁴¹. Aun así, cuando aparece en escena

asume la autoría de la venganza y de urdir el asesinato. Es decir, exime a Clitemnestra de su responsabilidad, a pesar de que ha sido ella la autora material de los hechos. Se destapa finalmente el adulterio de Clitemnestra y se procede a la lucha entre los partidarios de Agamenón y de Egisto. Pero Clitemnestra ya no quiere más luchas, y para la contienda:

Esto era preciso, conforme lo hicimos. Aceptaríamos que hubiera bastante con estas penas, heridos como estamos, desgraciadamente, por la pesada garra de una deidad. Así es la opinión de una mujer, por si alguno se dignara aprenderla (1658-1661).

Clitemnestra vuelve a comportarse como es debido⁴²: conforme a su condición de mujer, transformación que se opera tras la aparición de Egisto, quien de esta forma pasa a gobernar el hogar con la sumisión de Clitemnestra. La venganza ya ha sido cumplida y no hay razón para derramar más sangre. Pero el Coro sigue increpando a Egisto, que se ofende ante sus comentarios. Termina la obra con Clitemnestra consolando a Egisto, demostrando, una vez más, que es ella la dueña de la situación, a pesar de la nueva inversión de roles que ha experimentado, y la que gobierna *de facto* la ciudad.

4.1.2. LAS COÉFOROS. EL LENGUAJE MATERNAL

En la segunda obra de la trilogía, el personaje de Clitemnestra pierde la importancia que ha recibido en *Agamenón* y pasa a ser un personaje secundario, pero sin perder su posición principal en la trama. Ahora será Orestes, el hijo exiliado de Clitemnestra, el que lleve el peso de la venganza, en este caso de tintes matricidas. También aparece por primera vez la suerte de Electra, aunque sin la importancia que le concederán autores posteriores como Sófocles o Eurípides. Esquilo muestra ahora a una Clitemnestra calmada por los años, que da crédito a los sueños proféticos y siente el temor a despertar la ira de los dioses. Sigue sin sentir remordimientos por el asesinato

⁴¹ Vivo ejemplo de la masculinización del personaje, el poder lo ostenta ella sola.

⁴² Cambio brusco de comportamiento que entraña una preparación del personaje para la pérdida de protagonismo que sufrirá en las obras siguientes.

de Agamenón, ni tampoco por la vida de privaciones que sufren los hijos que tuvo con él, pero se presenta más temerosa y, por tanto, un poco más humanizada.

Clitemnestra está dentro del palacio cuando Orestes y su inseparable amigo Pílates se dirigen hacia allí portando un ánfora de bronce con los supuestos restos mortales del propio Orestes. Como los toma por extranjeros, los recibe con amabilidad y buena disposición:

Extranjeros, podéis hablar, si necesitáis alguna cosa. Hay en palacio lo que es conveniente en tales ocasiones: baños calientes, lechos que calman la fatiga y compañía de miradas justas (668-671).

Orestes le comunica a Clitemnestra que su hijo ha muerto y esta reacciona de una manera confusa, pues hace creer al espectador que realmente está sufriendo por la muerte de su hijo:

¡Ay de mí! ¡Cómo me siento destruida absolutamente de arriba abajo! ¡Oh, insuperable maldición de este palacio! ¡Cuán lejos alcanza tu vista!; ¡incluso lo que estaba fuera, puesto a buen recaudo! ¡Desde lejos matas con tus flechas certeras y me privas de seres queridos! ¡Desgraciada de mí! Y ahora Orestes, que con sensatez estaba fuera, alejando su pie de este fango de muerte [...]! Y ahora la esperanza que había en la familia de que él la curara de su locura de maldad, anótalo: nos ha abandonado! (691-699).

Clitemnestra no vuelve a aparecer en escena hasta el momento culminante del asesinato de Egisto, el primero en caer a manos de Orestes. Un esclavo, testigo de todo lo sucedido, va a avisar a Clitemnestra, quien comprende rápidamente lo que ha sucedido:

Mediante engaños perecemos igual que nosotros matamos. ¡Si alguien me diera al punto un hacha homicida! ¡Veamos si vencemos o nos vencen! ¡A tal punto de riesgo hemos llegado! (888-891).

De nuevo observamos aquí a la Clitemnestra fuerte y decidida que se comporta como un varón, al empuñar el hacha con afán de defensa o incluso de atacar a su propio hijo.

Clitemnestra y Orestes mantienen una única conversación como madre e hijo, las últimas palabras antes del asesinato. Esta situación es ilustrativa del abandono materno de Clitemnestra, que no reconoce a su hijo hasta que este aparece ante su puerta clamando venganza para su padre asesinado. Lo exhorta de este modo: “¡Detente, hijo mío! Respeta, niño mío, este pecho en el que, apoyado, te adormecías durante el tiempo que tú mamaste mi leche nutricia” (896-898). La asunción del papel tradicional de madre se pone de manifiesto en estas palabras de Clitemnestra y hace dudar al propio Orestes de sus deseos de venganza. Solo se decide a actuar cuando pide consejo a Pílates, que con su intervención hace las veces de conciencia y recordatorio del deber contraído con Apolo. A partir de ese momento Orestes no vuelve a dudar y los ruegos y lamentaciones de Clitemnestra no sirven para aplacar su ira. Le ordena:

ORESTES-. Sígueme. Quiero degollarte al lado de ese que, cuando vivía, preferiste a mi padre. ¡Duerme con él, cuando hayas muerto, ya que amas a ese hombre y odias al que debías amar!

CLITEMNESTRA-. Yo te crié y quiero hacerme vieja a tu lado.

ORESTES-. ¿Qué vas a vivir tú conmigo? ¿Tú? ¿La asesina de mi padre?” (906-909)

Así, Clitemnestra descubre que sus recursos como madre, que el uso de su persuasión maternal, no convencen a Orestes de desistir del matricidio. Al comprobar que sus lamentos⁴³ no surten efecto, Clitemnestra apela a las Erinias, deidades ctónicas que enloquecían a todos aquellos que incurrían en el flagrante delito de asesinar a una madre, pues el matricidio era un crimen terrible en la Grecia preclásica: “¡Míralo bien! ¡Guárdate de las rencorosas perras, de las vengadoras de tu madre!” (924). La amenaza surte momentáneamente efecto, pero Orestes se topa con el dilema de la otra venganza: “¿Y cómo voy a evitar las (Erinias) de mi padre, si esto lo abandono?” (925). Con estas dudas, Esquilo pone en discusión las dudas acerca de qué es más importante en el vínculo familiar, si la madre o el padre. Espoleado por Apolo, deidad olímpica patriarcal, Orestes se decanta por la importancia del deber para con el padre antes que para con la madre.

⁴³ Ahora Clitemnestra actúa tal y como haría una mujer, haciendo uso del lamento.

En *Las Coéforas* Esquilo nos muestra a una Clitemnestra ya madura, asentada en el poder que, a pesar de mostrar momentos de gran fiereza dramática –sobre todo el momento en que busca el hacha para defenderse, o cuando muestra el pecho a su hijo para aplacar su ira–, no es tan fuerte ni tiene una carga dramática tan importante como en *Agamenón*. El peso de la acción pasa a su hijo Orestes, al que esta intenta persuadir de que no lo asesine. Clitemnestra pierde su ferocidad masculina, pero no su uso de la persuasión ni su afilada lógica.

4.1.3. *Euménides*

A pesar de que el personaje de Clitemnestra ha sido ya asesinado, la importancia de la maldición materna será el eje central de esta obra de Esquilo que cierra la trilogía. Orestes es perseguido por las Erinias que Clitemnestra ha convocado para atormentarlo, por considerar que su asesinato a manos de este ha sido un ultraje. Así, Clitemnestra sigue manteniendo su estatus de figura central en el drama, a pesar de que ya no vive y toda la acción se centra en Orestes.

4.2. LA CLITEMNESTRA DE SÓFOCLES. EL LENGUAJE MATERNAL

En la *Electra* de Sófocles, Clitemnestra no tiene el papel protagonista que ha tenido en la obra de Esquilo, pues el episodio representado se corresponde no con *Agamenón* y la muerte del rey, sino con *Coéforas* y la venganza de Orestes. La obra se inicia con la vuelta de Orestes a la ciudad de Argos acompañado de su anciano pedagogo, y la carga dramática recae en este caso en Electra y Orestes, los dos hermanos que tramarán juntos la muerte de su madre. Electra supondrá un contrapunto dramático, en calidad de mujer que se enfrenta a su madre –algo inconcebible hasta ese momento–, a su hermana Crisótemis, que permanece sumisamente al lado de su madre, tal como mandaba la tradición. Si en *Euménides* Esquilo había sancionado dramáticamente el inicio del fin de la importancia de la madre en beneficio de la semilla del padre por boca de Apolo y con el voto favorable de Atenea, con Sófocles la transición es mucho más clara, pues Electra defiende a ultranza los derechos del padre hasta la última de sus consecuencias: asesinar a la madre.

Una de las primeras alusiones a Clitemnestra se hace cuando esta, a causa de un terror nocturno provocado por un sueño. Ha soñado que daba de mamar a una serpiente

y esta la picaba, lo cual podía interpretarse como la vuelta de Orestes. La reina lo atribuye a la ira de los dioses y, para aplacarlos, envía a su hija Crisótemis a realizar una serie de libaciones sobre la tumba de Agamenón. Electra impide que su hermana realice tales actos, que considera un acto de piedad para con su madre que esta no se merece.

El personaje de Clitemnestra aparecerá ahora para entablar con su hija Electra un diálogo –en principio, para reprenderla por salir de casa sin su permiso– que derivará en una nueva exposición de la razón que la impulsó a matar a Agamenón: la muerte de Ifigenia. Es en este pasaje donde vemos por primera vez un atisbo de comportamiento maternal en Clitemnestra al hablar de Ifigenia, más allá de su empleo como arma arrojada contra Agamenón:

Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses. ¡No tuvo él el mismo dolor cuando la engendró que yo al darla a luz! Anda, muéstrame por qué causa la sacrificó (525-535).

Pero Electra no acepta sus excusas y la acusa de confabular con Egisto para asesinar a su padre:

Ten cuidado, no establezcas un pretexto inexistente. Dinos, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal. ¿Cómo podría yo alabar estas cosas? ¿Acaso también dirás que estás vengando a tu hija? Sería vergonzoso si lo alegaras. No está bien casarse con un enemigo por causa de una hija (584-594).

Aquí Clitemnestra ya no se muestra con esa fuerza de carácter propia de la Clitemnestra esquilea, sino que permite a su hija Electra expresar su enfado y, una vez que las acusaciones de esta la encolerizan, apela a Egisto para que castigue a su hija: “Pero, ¡por la diosa Artemis!, ¡no escaparás por esta osadía cuando venga Egisto!” (626-627). Sófocles muestra de esta forma a una Clitemnestra más humana y menos

varonil. En este punto aparece el pedagogo y, fingiendo traer noticias de un amigo, les relata la muerte de Orestes:

¡Te saludo, reina! Llego trayendo gratas noticias de parte de una persona amiga para ti y también para Egisto. [...] Orestes está muerto. Resumiendo, brevemente lo anuncio. (666-667 y 673).

Ante esta noticia Electra se siente perdida, pero Clitemnestra muestra un doble sentimiento, una ambivalencia moral: de pesar, por un lado, pues ha perdido a su hijo, pero también de alivio, por otro, pues ya no tiene que temer su venganza:

¡Oh, Zeus!, ¿qué es esto? ¿Acaso debo decir que son acontecimientos afortunados o terribles aunque provechosos? Es doloroso que tenga que salvar la vida con mi propia desgracia. [...] Extraño dar a luz. No se consigue odiar a los que has engendrado, ni aun sufriendo males por ellos (766-771).

Clitemnestra cree la mentira que le cuenta el pedagogo de su hijo, pero él ya ha trazado un ardid para consumir su muerte. Le ha revelado a Electra su verdadera identidad –a través del sello de Agamenón–, y esta ayuda a su hermano a llegar hasta Clitemnestra. Esta, al contrario que en la obra de Esquilo, muere primero. La importancia del matricidio cometido por Orestes cobra importancia en el seno del ciclo de venganzas de sangre de la familia de los Atridas que había plasmado Esquilo.

Electra y Orestes entran en palacio apremiados por el pedagogo, pues ahora Clitemnestra está sola y vulnerable y la venganza parece al alcance de la mano. Con rapidez, Orestes da muerte a Clitemnestra, quien pide la ayuda de Egisto y reprocha a su hijo su venganza: “¡Ay de mí, desgraciada! Egisto, ¿dónde te encuentras?” (1409), “¡Oh, hijo, hijo! Ten compasión de la que te dio a luz” (1410-1411). Clitemnestra muere sola y de forma rápida, inesperada, tal como muriera Agamenón. Ahora Egisto muere después de Clitemnestra, puesto que es más importante la venganza por la muerte de su padre que el castigo por usurpar el trono del rey. Fiel a la costumbre trágica, Sófocles no nos muestra ninguna de las muertes sobre la escena, sino que son objeto de narración.

Esta vez Orestes no siente dudas a la hora de asesinar a su madre. No hay diálogo entre ellos que le haga cuestionarse la situación; apenas escuchamos unos

cuantos gritos de Clitemnestra, y la duda del héroe temeroso no llega a tener lugar. La persuasión de Clitemnestra parece haber desaparecido y nos encontramos únicamente con la aceptación del inevitable castigo que le van a infligir sus propios hijos.

4.3. LA CLITEMNESTRA DE EURÍPIDES

En la *Electra* de Eurípides vuelve a ocurrir que el personaje de Clitemnestra apenas tiene representación escénica y sólo aparece al final de la obra, justo antes del momento de su asesinato, puesto que, como en Sófocles, el episodio representado es el de la venganza de Orestes y Electra. Eurípides es el autor que más cambios introduce en relación al mito recibido: nos traslada al mundo que viven los hijos de la reina, fuera de los muros de palacio, y nos muestra las penalidades de los dos hermanos.

Es destacable que a lo largo de toda la obra *Electra* haga un reiterado uso del lamento para referirse a su situación social. Su queja es respaldada por todos, desde su marido campesino hasta el coro de mujeres argivas. Todos comprenden el derecho que tiene Electra como mujer a lamentarse de su suerte, daño que es infligido por aquella que más debería velar por su bienestar, su madre. Pero la reina está tan ocupada con su esposo y nuevos hijos que no atiende las necesidades de los hijos habidos con Agamenón. Esta injusta situación reitera la importancia que tiene el padre como dueño de sus hijos, pues en él recaía el deber de procurar a sus hijas un buen matrimonio⁴⁴. La ausencia de este padre que procure su bienestar hace para Electra, más amargo si cabe, el asesinato de Agamenón por parte de Clitemnestra.

Clitemnestra hace aparición en escena montada en un lujoso carro, rodeada de esclavas. Este derroche de ostentación nos hace dudar de la verdadera intención de Clitemnestra a la hora de visitar a su hija. Su piedad materna la impulsa a acudir a casa de su hija, pues Electra no duda que su madre acudirá en su ayuda cuando reciba la noticia de que ha dado a luz y la reina ha tenido un nieto. Aunque su relación es tensa, Clitemnestra no duda en dialogar con Electra sin pudor ninguno y contestar a los reproches de esta:

ELECTRA—. Madre, ¿tomaré tu mano afortunada yo que he sido arrojada del palacio de mi padre y habito una infeliz morada?

⁴⁴El matrimonio era un contrato legal que se acordaba entre los parientes varones de los novios, que al mismo tiempo acordaban la dote que aportaría la novia para su manutención.

CLITEMNESTRA—. Aquí están las esclavas, no te molestes tú.

ELECTRA—. ¿Pues qué? También a mí me expulsaste del palacio como a una prisionera. Destruído el palacio, destruidas fuimos –como estas–, quedando huérfanas de padre.

CLITEMNESTRA—. Con todo, pareja decisión tomó tu padre contra quienes entre los suyos en modo alguno debía haber tomado (1006-1012).

El resto de la escena lo constituyen dos largos discursos en que Clitemnestra justifica la muerte de Agamenón a causa del sacrificio de Ifigenia y critica duramente la decisión de Agamenón tachándola de absurda e ilógica. Imaginando una nueva inversión de roles masculino y femenino, se pregunta qué habría pasado si, en vez de Helena, el raptado hubiese sido el marido de esta, Menelao:

¿Es que si Menelao hubiera sido raptado a ocultar de su palacio, habría tenido yo que matar a Orestes para salvar al esposo de mi hermana? Entonces, ¿cómo habría llevado esto tu padre?” (1041-1044).

Como siempre, la lógica de Clitemnestra es agudísima y consigue ganarse, si no las simpatías, la comprensión del público que escucha su diálogo. Electra no acepta el razonamiento de su madre y refuta sus argumentos, tras pedirle permiso para hacerlo. La reina contesta: “No puedo, a tu opinión opondré mi dulzura” (1059). Es realmente sorprendente escuchar a Clitemnestra hablar de dulzura en relación a sus hijos. Ahora sí podemos decir que existe algo parecido a un sentimiento maternal en Clitemnestra. Está ejerciendo de madre con Electra, pues le permite hablar y promete responderle con dulzura, ya que esta no deja de ser su hija.

Electra le contesta sin piedad. Ataca su ligereza y su lascivia; la acusa del exilio de Orestes y del suyo propio, que califica de “muerte en vida”, y lleva hasta el final la lógica de Clitemnestra:

Si un crimen se sienta como juez para exigir otro crimen a cambio, yo te mataré –con tu hijo Orestes– por vengar a mi padre. Que si aquello fue justo, también hay justicia en esto (1093-1096).

Así, Clitemnestra, que se ablanda ante las palabras de Electra y sus precarias circunstancias, reconoce que no ha obrado bien:

Hija, tú has nacido para amar a tu padre por siempre. También sucede que unos están de parte del padre, mientras que otros aman a su madre más que al padre. Te perdono, pues en verdad no me alegro en exceso de mis acciones. ¿Así de sucia y mal vestida has salido de tus labores del parto? ¡Ay, pobre de mí, por mis decisiones, por haber empujado a mi marido a la ira más de lo debido!" (1102-1110)

Así pues, a pesar de las duras palabras de Electra, Clitemnestra se preocupa por el aspecto desaliñado de su hija y por su salud. Siente que no está bien la situación en la que la ha dejado y de sus malas decisiones:

CLITEMNESTRA—. Pon fin a esas palabras. Bien. ¿Por qué me has llamado, hija?

ELECTRA—. Creo que has oído sobre mi parto. Ofrece en mi lugar –pues yo no sé– un sacrificio en la décima luna de mi hijo, como es costumbre. Que yo no estoy avezada por no haber parido en el pasado.

CLITEMNESTRA—. Eso es trabajo de otra, de la que te ayudó en las labores de parto.

ELECTRA—. Yo misma me asistí, yo sola parí a mi hijo.

CLITEMNESTRA—. ¿Tan aislada de vecinos se encuentra esta casa? (1123-1130).

Este fragmento de diálogo no solo es ilustrativo de la relación entre Clitemnestra y su hija, sino que además nos introduce en el *mundo femenino* y nos habla de los ritos religiosos que se realizaban tras el nacimiento de un varón. El lenguaje de las dos mujeres solas –aunque tenso, por los deseos de venganza de Electra– es cercano y familiar, y se permiten decir cosas que delante de una tercera persona –sobre todo, de un varón– no lo harían. La solidaridad femenina –en este caso por parte de Clitemnestra– está presente en su discurso, y aunque las respuestas de Electra son falsas, sus respuestas no debían hacer sospechar a Clitemnestra, para que esta no recelase y se fuese antes de poder realizar esta su venganza. Clitemnestra, engañada, finalmente entra en la humilde casa de Electra para realizar un sacrificio natalicio por su primer nieto:

Entra en casa de un pobre. Cuidado no vaya a quemar tu túnica este techo ahumado, pues vas a realizar el sacrificio que los dioses te exigen (1139-1141).

El crimen no se contempla, sino que solo se oyen los gritos de muerte de Clitemnestra: “¡Hijos, por los dioses, no matéis a vuestra madre! [...] ¡Ay, ay de mí!” (1165-1167). En esta ocasión Clitemnestra tampoco puede entablar un diálogo con sus hijos que le permita siquiera sembrar la duda en sus corazones. La venganza se lleva a cabo sin la posibilidad de la persuasión materna que impidiera ese horrible crimen.

CONCLUSIÓN

Gracias a su variada representación, el mito de Clitemnestra ha perdurado a lo largo de la historia, fascinando a cuantos lo han leído o visto representado. Y es así porque Clitemnestra, en especial en su versión esquilea, simboliza el salto hacia la destrucción de todo lo que es considerado propio del comportamiento verbal y no verbal femenino. Ella *se vuelve* un hombre de forma tal que incluso pierde el sentido maternal que en el mundo griego, como en tantos otros, se atribuía a la mujer.

Clitemnestra presenta una evolución en su lenguaje que se adapta de forma precisa a los estereotipos que el drama necesita en cada momento. Pasa con una gran facilidad de un papel de política y gobernadora de la ciudad al de una abnegada esposa. Pero de igual forma se apropia de formas de hablar propias del varón y se vuelve cruel y vengativa, para volver después a su rol femenino dependiente del varón. Estos cambios drásticos, imprevisibles, nos dan idea de lo irrefrenable que se vuelve el carácter de un personaje que va más allá de las convenciones sociales y se hace dueño de su propio destino dentro de una sociedad que limita sus opciones vitales.

Para comprender las razones del miedo irracional que la figura provocaba a los varones atenienses, de esta dicotomía entre géneros, hay que ir más allá y llegar hasta el borde mismo de la concepción de la sociedad griega, cuya importancia es directamente proporcional a su papel como simiente básica de la formación de nuestra propia realidad social.

Europa se ha creado a partir de un innegable sustrato social clásico –griego y romano–. La división social entre géneros, transformada y evolucionada, fue hasta hace no mucho similar a la de la Grecia clásica, y en esta división el hombre podía hablar en público y la mujer no. Ahí radica mi fascinación por estos hechos y circunstancias. Durante el transcurso de mi investigación para la realización de este Trabajo de Fin de Máster, mi comprensión del mundo clásico ha aumentado considerablemente al enfocarlo desde una perspectiva de género y al comprender la importancia que tuvo el

género teatral al dar a las mujeres una voz y unos modos de relacionarse distintos. Es cierto que esa caracterización comunicativa de las mujeres fue diseñada por escritores varones para ser representada por actores varones y sirviendo a los intereses de la comunidad patriarcal, pero pese a todo, esos personajes femeninos fascinan por su actualidad.

El concepto de la misoginia en Grecia, su formación y, sobre todo, su expresión social a través de un medio lúdico como el teatro me eran ajenas. No desconocía su existencia, pero la visión histórica que había recibido hasta ese momento no me permitían conocer el alcance de estos conceptos en su totalidad. Y he de decir que me ha sorprendido que conceptos tan arraigados actualmente como la identificación de la acción de coser, cocinar u ocuparse del hogar como algo típicamente femenino, o, incluso, la división de que todo lo femenino –incluido el lenguaje– es suave, sexual y pasivo, mientras que lo masculino es duro, fuerte y activo, ya habían arraigado profundamente en la psique colectiva griega en siglos anteriores al V a.C.

Estos hechos me llevan a reflexionar sobre la lenta evolución social que a lo largo de los siglos ha sufrido la humanidad (me refiero, en general, a la zona de Europa occidental y países de su área cultural). No es algo exclusivo de una religión u otra, o de un país u otro o de una zona geográfica u otra. El sometimiento –o intento– de la mujer por parte del varón se inicia prácticamente desde la formación misma de la sociedad jerarquizada y estructurada, y comporta la negación del privilegio de la palabra a las mujeres. Y eso fue lo que el teatro griego llevo sobre los escenarios y analizó de forma magistral. El poeta trágico que se sentaba a escribir una obra dramática tenía en mente que la Tragedia suponía un medio efectivo de inculcar conceptos y modos de comportamiento a la población. Hemos visto que estas obras eran escritas por hombres y para hombres, para que estos conocieran las consecuencias de ciertos comportamientos femeninos sobre su gobierno y su casa. No hay que olvidar que el discurso del dominador siempre supone que tiene la razón y parte de esa base para afirmar sus ideas.

Pero muchas heroínas trágicas tienen un contrapunto a favor de estos autores: están concebidas para romper todos los esquemas mentales. O al menos lo intentan. Estas, por lo general, aceptan sin dudar el discurso oficial imperante –supremacía masculina, pasividad, silencio, tareas del hogar–, no lo juzgan ni lo critican, sino que lo

sortean en determinadas circunstancias y siempre para volver al hogar, sufriendo las consecuencias de haberse inmiscuido en asuntos ajenos a su restringido espacio. Así, los autores trágicos calman a sus espectadores los miedos que ellos mismos crean, haciéndoles creer que todo acaba siempre, de un modo u otro, volviendo a la normalidad.

Pero hay otras heroínas trágicas que no vuelven a sus ocupaciones en el hogar. Las hay que transgreden las convenciones sociales para ayudar a su familia y siempre tienen justificación de un modo u otro. Están aquellas a las que nada las detiene, que planean sus venganzas con frialdad, sin miedo al castigo o al qué dirán, y que se sobreponen a su propio destino y lo cambian. Ellas deciden. Es la capacidad de decisión la que genera que las rechacen y las censuren.

Y este es el ejemplo de Clitemnestra. Es la hija del rey de Micenas, cuyo primer marido e hijo son asesinados por Agamenón, que ambiciona el trono. Pero su venganza no viene de esa primera sangre que vierte Agamenón para hacerse con el poder en Micenas. Su venganza la trae el nuevo esposo a través de su propia sangre y el crimen de su padre Atreo. Ella no reprocha la pérdida de su primera familia y acepta a su segundo marido. Pero él se atreve a desafiarla a ella: como ya sabemos, sacrifica a su hija Ifigenia y se marcha por el espacio de diez años a Troya. Es tras la marcha de su marido y con la muerte de una hija a manos de este, cuando Clitemnestra sufre una transformación y se convierte en la poderosa heroína trágica que Esquilo nos muestra. Es importante conocer esa evolución, pues Clitemnestra tiene sobradas razones para odiar y tramar venganza sobre aquel que ha condicionado su vida de esa forma tan trágica. En el mito homérico no se le da tanta relevancia a su crimen, que tiene justificación, y además se le atribuye a Egisto. Pero ahora, Esquilo nos la muestra como la más malévola de las mujeres, capaz de perpetrar un crimen de sangre. En un mundo de hombres, la fuerza de la justicia para la mujer ha perdido su lugar; ahora, para la sociedad, la justicia está de parte del padre, y los tragediógrafos dan buena cuenta de ello en sus obras para aleccionar al espectador.

La fuerza de la venganza de Clitemnestra no radica solo en que planeara la muerte de su marido, o de que fuese adúltera y viviese con su amante –hechos en sí sumamente graves–, sino de que ella misma se había hecho con las riendas del poder de la ciudad de Micenas y gobernaba con mano de hierro sobre los ciudadanos. Ella se sabe

dueña de la legitimidad suficiente para gobernar y no permite que nada ni nadie se interponga en su camino, y mucho menos un marido infiel y asesino de sus hijos.

Estas características hacen único al personaje de Clitemnestra y –lo que más nos interesa aquí– a su riqueza lingüística, pues no dudan en masculinizarla, de tal forma que se puede llegar a dudar de si es un hombre o una mujer, para luego, de forma sorprendente, someterse a Egisto y retomar su discurso femenino de forma natural. A pesar de su retorno, tardío y confuso, a sus deberes en el hogar, sus crímenes son demasiados para quedar impunes y sufre el peor de los castigos que podría sufrir una mujer griega: morir a manos de sus hijos.

De esta evolución lingüística que sufre el personaje de Clitemnestra apenas si he realizado un mero acercamiento y resumen que, de forma muy escueta, nos introduce en el mundo del lenguaje en la tragedia griega. Clitemnestra se comunica de forma directa, tratando de parecer reflexiva e inteligente, pero es engañosa. Usa la mentira y el ardid de forma magistral, engañando tanto al espectador como al resto de los personajes de la obra. Solo hay un momento en el que Clitemnestra se permite ser ella misma y dejar entrever los enredados hilos que teje su ansia vengadora. Clitemnestra se relaja cuando está sola, cuando cree que nadie la escucha; ahí es cuando nos permite acceder a una porción de su alma, que vuelve a ocultar tras una máscara de dureza y crueldad.

Mucho queda por decir de Clitemnestra para poder hacerle verdadera justicia a la grandeza de su personaje, pero, retomando las palabras de Hegel, “Las verdaderas tragedias no resultan del enfrentamiento entre un derecho y una injusticia. Surgen del choque entre dos derechos.”

El que Clitemnestra tenga que *masculinizar* su actitud, su forma de pensar y su lenguaje, es el producto de una dominación masculina *de facto*, pero también es muy probable que esa fuese la única manera en la que un griego del siglo V a.C. podía asimilar la fiereza del propio personaje. El estereotipo “del otro” totalmente contrario se rompe, y hay que buscar una razón a su comportamiento. La culpa no puede ser de Agamenón, así que el lenguaje de Clitemnestra ha de transformarse para dar pie a que el espectador pueda comprender lo que está pasando.

El lenguaje juega un importante papel en la formación de la psique colectiva, crea géneros, formas de hablar, estrategias de comunicación que muy hábilmente

utilizan los tragediografos para crear *idea* de género cuando todos los actores eran varones con voces masculinas. Lo que en un principio era un recurso para distinguir el género, se acabó convirtiendo en una verdad social que perdura hasta el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ESQUILO, *Tragedias*, Introducción general de M. Fernández-Galiano, traducción y notas de B. Perea Morales, (col. «Biblioteca Clásica Gredos» 97), Madrid: Gredos, 1986, pp. 367-538.
- EURÍPIDES, *Electra*, en *Tragedias*, tomo 2, Introducción, traducción y notas de J.L. Calvo Martínez (col. «Biblioteca Clásica Gredos»), Madrid: Gredos, 1978, pp. 273-338.
- ESTESÍCORO, en Rodríguez Tobal, Juan Manuel. *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 2005.
- JENOFONTE, *Económico*. Edición, traducción y notas de Juan Gil, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967.
- PÍNDARO: (1995). *Odas y fragmentos: Olímpicas; Píticas; Nemeas; Ístmicas; Fragmentos*. Introducción, traducción y notas de A. Ortega (col. «Biblioteca Clásica Gredos» 68), Madrid, Gredos.
- SÓFOCLES, *Electra*, en *Tragedias*, Introducción de J. S. Lasso de la Vega, traducción y notas de A. Alamillo (col. «Biblioteca Clásica Gredos» 40), Madrid: Gredos, 1981, pp. 369-432.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALBINI, U. *Nel nome di Dioniso*, Milano, 1999.
- ALSINA, J. (1958) «Studia Euripidea III: El problema de la mujer en Eurípides», *Helmantica* 9, pp. 87-131.
- (1989), *De Homero a Elitis*, Barcelona.
- ARICÓ, G. (1990), «Le morti di Agamennone (da Omero a Seneca)», *Aevum Antiquum* n.s. 3, pp. 29-41.

- BAÑULS OLLER, J.V. (2002), «Clitemnestra y la acción trágica», en *El perfil de les ombres*, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 19-57.
- BUXTON, R (2004), *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, Editorial Oberon.
- CHONG-GOSSARD, J.H.K.O. (2008), *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden, Brill.
- CRESPO ALCALÁ, P. (2001), «Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión», en *El fil d'Ariadna*, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 83-105.
- DE PACO SERRANO, D (2003) *Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca*. Myrtia, Revista de Filología Clásica.
- DEFRADAS, J. (1972), *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, Klincksieck.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. y otros (1999), *Historia del mundo clásico a través de sus textos*, vol. 15: *Solón y Atenas*, Madrid, Alianza Editorial.
- DUBOIS, P. (1988), *Sowing the Body*, Chicago, University of Chicago Press.
- FOLEY, H.P. (2001), «Tragic Wives: Clytemnestras», *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, pp. 201-243.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1992), «Tragedia griega y religión», *Minerva* 6, pp. 37-60.
- HANSON, A. E. (1990): *The medical writer's women*, Princeton University Press.
- KEULS, E.C. (1993), *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, 2ª ed., Berkeley, University of California Press..
- LANZA, D. (1997), *La disciplina dell'emozione*, Milano.
- LEFKOWITZ, Mary R. (2007), *Women In Greek Myth*, London, Duckworth.
- LORAUX, Nicole (1999), *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, París, Gallimard.
- (2008), *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*, Madrid, Katz Editores (ed. or. París, 1997).
- LUCE, John Victor (1984), *Homero y la edad heroica*, Barcelona, Ediciones Destino (ed. or., Londres, 1975)
- LEVETT, B. (2004), *Sophocles: Women of Trachis*, London, Duckworth, p. 20
- MARCH, Jenny, *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Editorial Critica.

- MADRID, Mercedes (1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid: Cátedra/Valencia: Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, pp. 177-248.
- (2001), «La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada», en *El fil d'Ariadna*, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 235-253.
- MARROU, Henri-Irénée (1998), *Historia de la educación en la Antigüedad*, México, F.C.E. (1ª ed, París, Éditions du Seuil, 1948 reimpre.1981).
- MCCLURE, Laura (1999), «*Logos Gunaikos: Speech and Gender in Aeschylus' Oresteia*», *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 70-111.
- MOREAU, A.M. (1990), «Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovations", *REG* 103, pp. 30-53
- ORMAND, K. (1999), *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin, University of Texas Press.
- PADEL, R. (1997), *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial (ed. or., Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995).
- POMEROY, Sarah B. (1999), *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, 3ª ed., Madrid: Akal (1ª ed., 1987), pp. 113-140.
- SCHMITT PANTEL, P. (ed.) (1991), *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo 1: *La Antigüedad*, Madrid, Taurus.
- SEIDENSTICKER, Bernd (1995), «Women on the Tragic Stage», en *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, B. Goff (ed.), Austin: University of Texas Press, pp. 151-173.
- SCODEL, Ruth (2010), *An Introduction to Greek Tragedy*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press
- SIMON, Erika (1983), *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- ZEITLIN, Froma (1996), «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' *Oresteia*», *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 87-119.