

MAESTRÍA EN LITERATURAS COMPARADAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Clitemnestra y la construcción de un discurso en dos obras  
de Marguerite Yourcenar: “Clytemnestre ou le crime” y  
“Électre ou la chute des masques”

---

Las palabras inscriptas en el cuerpo de una mujer con voz propia

**Maestranda**

Adriana Alvarez (primera cohorte)

**Director de tesis**

Dr. Juan Tobías Nápoli

**Coordinadora de la Maestría**

Dra. María Minellono

**Fecha de la presentación**

mayo de 2014

*Agradecimientos:*

*A mi esposo Jorge y a mis hijos, María Florencia y Francisco, por el tiempo que supieron donarme.*

*A mis profesores de la Maestría y, muy especialmente, a Juan T. Nápoli a quien le debo su conducción atinada para no apartarme de los objetivos planteados.*

## Introducción

La atracción que provoca la historia de Clitemnestra puede ser adjudicada a las circunstancias sociales, políticas y personales por las que atravesaron cada uno de los autores que se ocuparon de ella y también, a la fuerza expresiva de un arquetipo mítico que siempre refleja una serie de contradicciones, inherentes a la condición humana, más allá de los contextos históricos que se analicen. Los dos ejes temáticos que han guiado esta investigación son: el *discurso* y el *cuerpo*, motivos que exceden la importancia que se le ha dado a la fama de Clitemnestra como “esposa asesina”. Nos atrevemos a exponer estas ideas, dadas las consecuencias político institucionales que implicaron las decisiones cruciales tomadas por la reina de Micenas: la de matar al padre de sus hijos y la de gobernar junto a otro hombre, perteneciente también a la familia de los Atridas.

La propuesta de este trabajo consiste en profundizar los alcances de los dos ejes temáticos antes mencionados, el del discurso y el del cuerpo, a partir de uno de los legados más actuales: “Clytemnestre ou le crime” de Marguerite Yourcenar, a fin de entender mejor al personaje de Clitemnestra con todos sus matices, puesto que la autora lo ha desplegado sin soslayarlo desde el aporte manifiesto en las diversas caracterizaciones que presenta la literatura griega. Son estas caracterizaciones de Clitemnestra las que han servido de hipotexto a Yourcenar, tanto en *Feux* (serie de prosas líricas a la que pertenece el relato\* antes mencionado), como en “Électre ou la chute des masques” (drama en dos actos al cual nos referiremos oportunamente)<sup>1</sup>, segunda obra en importancia dentro del corpus seleccionado. Transitando este camino inverso al tiempo cronológico, en el que nuestro personaje a su vez será confrontado con la cosmovisión y los argumentos de otras mujeres griegas de la Antigüedad, nos hemos propuesto llegar a la Clitemnestra que aparece en la obra de Esquilo, *Orestíada*<sup>2</sup>, como esposa asesina de Agamenón.

---

<sup>1</sup> Las obras a las que se hace referencia son las siguientes: Yourcenar de l'Académie française (1974) “Clytemnestre ou le crime”, en *Feux*, y Yourcenar (1971) “Électre ou la chute des masques”, en *Théâtre II*, Paris, respectivamente. Las traducciones son siempre nuestras.

<sup>2</sup> La trilogía ha sido leída en: Esquilo. *Tragedias Completas*, Biblioteca La Nación, versión rítmica de Manuel Fernández- Galiano, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid; introducción y notas de Carlos Miralles, catedrático de la Universidad de Barcelona, España, 2000. Todas las citas griegas

Más allá de la traición y del crimen cometido, lo más impactante en el personaje de Clitemnestra es su discurso. Yourcenar destaca en él sus virtudes por el valor persuasivo que esgrime Clitemnestra sin implorar, mientras que Esquilo subraya en sus palabras el estilo propio de un varón, incompatible con el deber ser para una mujer de la época. Éste es uno de los aspectos con mayor peso: el plano dialéctico, en el que la reina alcanza su primera y más importante victoria sobre la impericia y la soberbia de Agamenón<sup>3</sup>.

La literatura clásica se ha ocupado de personajes femeninos como Clitemnestra, mujeres de origen noble, que han sido entregadas en señal de trofeo a sus esposos. Tales son los casos de Yocasta, Fedra o Helena, tres ejemplos a tener en cuenta a la hora de pensar en sentimientos sempiternos como: orgullo, celos, rencor, indignación o venganza. Roland Barthes observa que estos sentimientos no son psicológicos en el sentido moderno del término; es decir, que no deben ser analizados como cuestiones personales cuando de la Antigüedad se trata. El citado ensayista francés considera que muchos personajes fueron rechazados y sancionados en su momento, por haber caído en la desmesura política en contra de la polis<sup>4</sup>.

La interpretación anterior se ajusta a la figura de Clitemnestra y a su contextualización en la Grecia arcaica, al tiempo que sirve de apoyo para dimensionar la recreación que hace Yourcenar y es la misma autora quien lo explica en el prefacio de su obra *Feux*:

*Le monologue de Clytemnestre incorpore à la Mycènes homérique une Grèce rustique du temps du conflit gréco-turc de 1924 ou de l'équipée des Dardanelles.*<sup>5</sup>

---

correspondientes a la “Orestíada” han sido tomadas de la edición de Smyth (1971). Las traducciones son nuestras.

<sup>3</sup> Al detenernos en el personaje de Clitemnestra, buscamos en Genette (1962) y, específicamente en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Una justificación para esta elección: “...La valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más ‘simpático’, en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto...” (p.432).

\*El término relato no es quizá el más preciso puesto que el monólogo de “Clitemnestra o el crimen” excede esta definición, pero lo usaremos provisoriamente hasta que lo incluyamos en algún tipo de género o de especie.

<sup>4</sup> Barthes (1964) “*Comment représenter l’Antique*”, a propósito de L’Orestie de Barrault, en *Essais critiques*, Paris.

<sup>5</sup>Ob. cit., p. 12: *El monólogo de Clitemnestra incorpora la Micenas de Homero a una Grecia rústica del tiempo en el que se produjo el conflicto greco-turco de 1924 o la ocupación de los Dardanelos.*

Este dato que brinda M. Yourcenar es relevante para el presente estudio y para su especial consideración al abordar la lectura del resto de sus obras, en virtud de la diversidad de los géneros en los que ha incursionado la autora. Podríamos pensar en principio que, al trasladar la escena de la Grecia rústica o arcaica a la Grecia del siglo XX, la Clitemnestra de Yourcenar en *Feux* habría sido el fruto de una adaptación del mito a la contemporaneidad, pensando en un lector (o un espectador, para quien haya visto la versión teatral) más cercano a la realidad de la Europa que estaba dejando atrás su pasado imperial. Este argumento puede verse aún más reforzado, asociándolo a las consecuencias acaecidas tras la Primera Guerra Mundial y a las que se sucedieron luego, al enfrentarse griegos y turcos (1919-1925) quienes vieron caer sus sistemas de gobierno y asistieron al afianzamiento de ideologías extremas, dentro de un contexto geopolítico totalmente cambiado.

En pos de no apartarnos tanto del enfoque literario y a propósito de valorar el empeño de M. Yourcenar en hallar o en crear el género más adecuado a sus intenciones comunicacionales, nos remitimos a Daniel- Henry Pageaux<sup>6</sup>, quien sostiene al respecto: “...Vale la pena fijarnos en el trabajo poético del mito en el teatro de M. Yourcenar: ésta se empeña en borrar la distancia, en aproximar el mito a las cuestiones coetáneas (el Minotauro, por ejemplo, comparado con regímenes modernos totalitarios), mientras que la novela se dedica a elaborar el verdadero y real contexto en el cual vive el personaje, borrando la distancia entre pasado y presente, buscando una verdad lo bastante elaborada y sencilla como para suprimir la barrera de los siglos...”

El mismo Pageaux se interroga acerca de si Yourcenar *imita guiones*. Esto nos conduciría a preguntarnos si los poemas en prosa que constituyen *Feux*, son una suerte de composiciones paródicas. Recurrimos entonces al auxilio de Genette quien, al ocuparse de los géneros paródicos, distingue dos tipos de relación estructural entre el hipertexto y su hipotexto: la *transformación* y la *imitación*. Esta distribución fue funcional a los

---

<sup>6</sup> Se ha consultado a través de la web el documento titulado: “*En torno a Marguerite Yourcenar*”. Pageaux, como autor de estudios de literatura comparada, también ha escrito un manual: *La littérature générale et comparée* (Paris, 1994) y un estudio: “*Marguerite Yourcenar dramaturge*”, publicado por el Bulletin de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes, 7 (nov/1994). La versión consultada fue hallada en castellano.

esquemas de Genette a fin de “(re) bautizar” a la *parodia* como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (*Palimpsestos*, 36-37). Y si nos remontamos al origen de la parodia, el propio Genette nos remite a los rapsodas cuando introducían breves poemas similares a los que solían recitar de *Iliada* y *Odisea*, con el fin de mantener la atención del público y hacer más amena la narración de las epopeyas<sup>7</sup>.

Por otra parte, es Homero quien hace uso y abuso de las repeticiones, quien incluso se repite (o se parodia) a sí mismo. Esto también lo observa Genette tanto en fórmulas y epítetos como en los estereotipos móviles, hemistiquios, hexámetros y grupos de versos “que el aedo repite sin recato en situaciones a veces similares, a veces muy diferentes” (*Palimpsestos*, 25). Así lo vemos en los cantos II y IX de *Iliada*, a través de la voz de Agamenón pronunciando en ambas ocasiones el mismo discurso; en el primer caso lo hace para poner a prueba a la moral de su ejército, y en el segundo, para incitar a esos mismos hombres a la huida. A este ejemplo concreto, Genette lo define como “autocita” y reconoce en él “el principio mismo de la parodia” (*Palimpsestos*, 26).

Volviendo nuevamente sobre la obra de Yourcenar, Pageaux describe en ella las tres fases esenciales de su proceso creador: 1º) apropiación del texto como marco y pretexto, 2º) reescritura, 3º) reelaboración y reinterpretación. Este autor considera que la escritora francesa necesita del “texto fuente” (hipotexto) y que, por tanto, no borra sus huellas; contrariamente, ostenta esa recurrencia. Así es como en *Feux*, se vale de retazos poéticos que provienen del mito y la tragedia y de ninguna manera los silencia.

Puesto que Yourcenar define a *Feux*, en el inicio de su Prefacio, como *una serie de de prosas líricas* y puesto que a la luz de las sucesivas interpretaciones realizadas sobre estos textos, la cuestión del género no queda resuelta, consideramos propicio atribuirle por lo menos a “Clytemnestre ou le crime” un lugar estratégico en la obra toda, aunque ocupa el penúltimo lugar en ella (es la octava de la serie), porque es la única que tiene la forma de un alegato y es la que antecede a la última historia: “Sappho ou le suicide”, la más cercana en la línea del tiempo histórico.

No hay por cierto un orden cronológico en la disposición de los títulos pero sí, quizá, un criterio de selección de los sentimientos o de los rasgos de la personalidad que se

---

<sup>7</sup> Cfr. Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. de Celia Fernández Priet, Madrid, 1989.

impusieron en la acción trágica de cada uno de los personajes, masculinos o femeninos, sin distinción de género. Yourcenar habla a través de cada uno de ellos acerca de la naturaleza humana. Sin embargo, el imaginario de la escritora supera los límites de la adaptación al inventarse *un doble yo o un yo desdoblado*, tal como lo denomina Pageaux, y habla de lo que le ha preocupado desde siempre al ser humano, de las decisiones que ha tomado y de cómo ha sido juzgado por sus congéneres. Al mismo tiempo, el lector encuentra la oportunidad de reconstruir una parte de la historia de la literatura y, probablemente, se sienta obligado a volver sobre la lectura de los mitos, de las tragedias, de la Biblia o de los poemas que lo remiten a Fedra, a Aquiles, a Patroclo, a Antígona, a Lena, a María Magdalena, a Fedón, a Clitemnestra y, finalmente, a Safo. Puede comprobarse, además, que cada uno de los títulos de la serie constituye una disyunción que vincula dos opciones: el nombre del personaje protagónico “o” el acontecer que motiva su protagonismo<sup>8</sup>. De esta forma, la actualidad que adquiere cada narración se intensifica debido al estilo intimista que el narrador le imprime, tanto en primera como en tercera persona. Esto último se destaca aún más en el texto original en francés, ante el uso alternado del pronombre impersonal *on*, por lo que implica contar con un deíctico que involucra al lector sin buscar abiertamente su complicidad.

Siendo que *Feux* fue escrita en 1935, publicada un año después y reeditada en 1957, producto de una crisis pasional según los dichos de la escritora, la idea que conecta a todos los relatos entre sí— el de “Clitemnestra o el crimen” con los ocho restantes— es una noción o una concepción acerca del amor, el amor total, el que se impone al mismo tiempo como una enfermedad o como una vocación. Esta alquimia de sentimientos y de circunstancias es la que llevó a Yourcenar a reencontrarse y a rescatar de la memoria a personajes tan extremos y antagónicos, desde el punto de vista moral, como lo son Clitemnestra y Antígona.

En el teatro, Yourcenar enfocó nuevamente su mirada sobre el mundo de Clitemnestra ya desde l’*Avant-propos* y en su pieza “*Électre ou la Chute des Masques*”,

---

<sup>8</sup> Cfr. en Table (Índice) de *Feux*, los títulos que se presentan en el siguiente orden respectivo: Préface, «Phèdre ou le désespoir», « Achille ou le mensonge », « Patrocle ou le destin », « Antigone ou le choix », « Léna ou le secret », « Marie– Madeleine ou le salut », « Phedon ou le vertige », « Clytemnestre ou le crime », « Sappho ou le suicide ».

haciendo alusión a los versos de Homero cuando se refieren a la muerte de Agamenón como un crimen ya célebre, lo cual presupone— sobre este tópico en particular— la existencia de una leyenda sólidamente establecida y probablemente anterior a los mismos poemas homéricos<sup>9</sup>. La autora se vale del prólogo para introducir a los lectores en el significado de lo que ella llama “la aventura de los Átridas” y nos remite a todo lo que se escribió en la Antigüedad después de Odisea: a la *Electra* de Sófocles y la de Eurípides, a la *Orestíada* de Esquilo y a “la influencia perturbadora de los grandes filósofos”, ejercida sobre los autores de tragedia. Yourcenar destaca a Esquilo de entre los otros escritores griegos por la manera en que el dramaturgo manifestó esta influencia filosófica, sumergido quizá en su pasado oscuro y caótico. En Esquilo, “...el hombre ya no duda pero interroga, protesta y critica...”. Tanto es así que, para Yourcenar, la cadena de venganzas y muertes de la tragedia culmina “... a la hora en que todo un mundo inmemorial y bárbaro desciende definitivamente sobre la tierra con Clitemnestra...” (Avant-propos, 11).

La impronta que ha dejado el pensamiento del mundo griego antiguo sobre Yourcenar se hace notar más cuando, de manera contrastante en el prólogo antes comentado, la autora también le dedica un espacio al poeta prototípico del Renacimiento y lo señala como alguien poco preocupado por el concepto de justicia familiar, refiriéndose concretamente a la venganza de Orestes. Ni tan siquiera le concede a Shakespeare la virtud de haber intentado retomar el mismo tema con su *Hamlet*, puesto que al ejecutar a Gertrudis, el héroe (sin dioses y sin Furias) es presentado no como un proscrito sino como un heredero y entonces, el viejo tema de la reivindicación se transforma en el tema moderno de la responsabilidad.

Racine es mencionado especialmente en el prólogo teatral de Yourcenar pero bajo la mote de un “poeta puramente intelectual o puramente sensual, en el que el drama se sitúa dentro del dominio de la elección personal y de las servidumbres voluntarias, en el mundo adulto de la ambición y del amor” (Avant-propos, 16). La visión crítica de Yourcenar sobre la literatura moderna se extiende igualmente a la literatura contemporánea (también menciona a Jean Paul Sartre) y en lo que hace específicamente al mito y a la tragedia que

---

<sup>9</sup> Cfr. Avant- propos (Prólogo), en *Théâtre II*, p. 9.

nos ocupa; sus discrepancias están centradas en el concepto de justicia porque ella considera que estos autores le restan el verdadero valor que le otorgaron los antiguos a la *Justicia* (con mayúsculas), relegando su apreciación al plano subjetivo:

*...ces interpretations contemporaines sont presque toutes d'accord pour ne laisser au concepte de justice qu'une valeur subjective, pour trouver à la fureur d'Électre, à la folie d'Oreste, des motivations sexuelles évidentes ou cachées, pour préférer enfin l'instinctif ou l'inconscient à la conscience, dans les deux significations, intellectuelle et morale de ce mot démodé...<sup>10</sup>.*

Marguerite Yourcenar pretendió, según sus propios dichos, someterse de alguna manera a los *imperativos categóricos*\* que sostenían los ancestros, aquellos frente a los cuales el poeta moderno se mostró inseguro y hostil. Uno de estos imperativos es la justicia, no el perdón ni la compasión que sobrevinieron con el cristianismo; tampoco, la comprensión, el desdén o la indiferencia como soluciones alternativas del laicismo. El odio impreso en la sangre de los Átridas es una de las cuestiones centrales que Yourcenar retoma en su obra y frente a este sentimiento sólo halló una solución: el imperio de la justicia.

La cuestión de la sangre unida a los odios encadenados que motivan la venganza, es abordada desde la primera escena de *Électre o la Chute des Masques*. Aquí, Electra está casada con Teodoro (un jardinero) y permanece alejada de Argos junto con su hermano Orestes. Al despertar, ella ha soñado con un hombre llevando una vasija de sangre, imagen de fuerte simbolismo. La princesa se reencuentra con su madre después de cinco años de estar separadas (en la segunda parte de la obra) pero antes de eso Electra introduce la escena con un soliloquio en el que comienza hablando de las mujeres de

---

<sup>10</sup> Cfr. Avant-propos, p.17: *...estas interpretaciones contemporáneas están casi todas de acuerdo en dejarle al concepto de justicia sólo un valor subjetivo, para así encontrar en la furia de Electra, en la locura de Orestes, motivaciones sexuales evidentes u ocultas, por preferir en fin lo instintivo o lo inconsciente a la conciencia, en medio de las dos significaciones, intelectual y moral, de esta palabra pasada de moda...*

\*Entendemos que debemos razonar este concepto en concordancia con la ética kantiana y, por lo tanto, definirlo como un *mandato inexcusable*.

“este país” como aquellas que esperan y ella está, de hecho, esperando que Clitemnestra se aproxime. Electra dice que no está sola porque cuenta con Orestes, “su amigo”, quien se ha preparado para que la Justicia retorne al mundo.

Si como piensa Pageaux, el teatro ha sido para Yourcenar una especie de laboratorio, un período de maduración para su imaginación y su reflexión poéticas, *Électre ou la Chute des Masques*— que fue escrita en 1944— podría haber desembocado en la creación de una obra de mayor envergadura sobre el mismo tema, pero no fue así. La autora hace su propia interpretación en el prólogo que comentábamos antes, cuando afirma que su Electra cae en los mismos vicios de Clitemnestra al adoptar la máscara equivocada: la de la cómplice de una venganza para calmar el odio que le provocó ser humillada.

La caída de las máscaras mostrará en el final de la citada obra a un Teodoro fortalecido moralmente, antes desdeñado por Electra, lo cual demuestra en Yourcenar la necesidad de reivindicación que sólo puede traer la Justicia de la mano de la Verdad. Esta concepción justifica ampliamente la recreación constante en toda la obra de la escritora francesa, conforme a los dichos de Paul Valéry quien fue uno de los autores más frecuentados por Yourcenar: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera como escritores, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de la literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.”<sup>11</sup>

A todo esto, admitiendo que la obra de Yourcenar se compondría de una serie de préstamos y de múltiples traducciones, en *Memorias de Adriano* la escritora demuestra sus amplias dotes como novelista al combinar el estilo epistolar con el avance sucesivo de los capítulos de la vida del emperador romano, trabajo que contó con la consulta a numerosas fuentes bibliográficas. En los *cuadernos de notas*, que se publican seguidos de una extensa *nota* al final de la novela, la escritora confiesa haber caído en la forma novelada dado que ése es el género que se ha devorado a todas las otras formas en el siglo XX, tanto así como que la historia de Adriano “hubiera sido una tragedia en el siglo XVII y un ensayo en el Renacimiento”. No obstante, más abajo, Yourcenar escribe: “...Este

---

<sup>11</sup> Op.cit. por Borges (1967) “La flor de Coleridge” en *Jorge Luis Borges. Nueva antología personal*, Buenos Aires, 1968.

libro es la condensación de una enorme obra hecha sólo para mí. Me había habituado, todas las noches, a escribir de manera automática el resultado de mis paseos imaginarios por la intimidad de otras épocas...”<sup>12</sup>.

El proceso creador que atravesó a *Memorias de Adriano* es similar en *Feux*, en el sentido de que Yourcenar escribió la obra para ella misma (entendemos que ella no pensó en dirigirse a un público lector determinado). Culminado el prólogo de *Fuegos*, aparece el primer epigrama en el que la autora inscribe que espera que nadie lea este libro. A esta inscripción le siguen cinco epigramas más que hacen uso de la primera persona incluyendo un nosotros bien implícito y declarando que la complicidad es mucho mejor que el amor. Los fantasmas también se dan cita cuando el amor está ausente, luego menciona al sofista *Paul* y aclara que no se refiere al gran predicador. Culmina en las dos últimas inscripciones con la imagen de la soledad que iguala a todos (a los que creen y a los que descreen) y con la del alcohol que embriaga pero que evita pensar en el amor: “...je ne pense plus à toi.” (*Feux*, 30). Aquí se percibe el desdoblamiento de la escritora en la voz narradora que a su vez se desdoblará en la de los personajes protagónicos, cuando éstos hablan por sí mismos como es el caso de Clitemnestra.

El título, *Feux*, que obedece según la autora “a los incendios que provocan los amores desesperados o desventurados”, no es adjudicado por Yourcenar a un libro de la juventud propiamente dicha ya que ella contaba con treinta y dos años al momento de su publicación. Sí, en cambio, la autora traduce en él su mundo personal y al mismo tiempo inscribe en su redacción, la traducción de textos perdidos u olvidados (hipotextos) con una fuerza renovada. Desde la dedicatoria (a Hermes) hay una alusión al mundo clásico y a la posibilidad de pensarlo desde múltiples aristas: el género biológico de cada uno de los personajes, por ejemplo<sup>13</sup>.

Estilísticamente, la obra se comparece con el de una semblanza para cada uno de los nueve personajes a los que les dedica un título que resalta el nombre respectivo en la primera proposición de la oración disyuntiva (remitirse a la cita 8, a pie de página).

---

<sup>12</sup> Yourcenar (1955) *Memorias de Adriano*, Trad. de Julio Cortázar, Buenos Aire, 1988, p.254.

<sup>13</sup> Siendo que Hermes al unirse a Afrodita, concibe a Hermafroditos (el Andrógino), es dable pensar que Yourcenar pudo haber querido resignificar el valor de las historias de los personajes– fueran éstos hombres o mujeres– sobre todo por el peso de sus argumentos.

Seguidamente, se extiende el cuerpo principal de lo que se cuenta o de lo que el personaje dice de sí mismo y, por último, a modo de conclusión, aparecen los epitafios (separados por hemistiquios relativamente regulares) que el lector bien podría imaginar esculpidos en las lápidas de los protagonistas.

En el caso de Clitemnestra, el crimen es la segunda proposición (“o el crimen”) la que actúa como antesala de lo que será su alegato frente a los jueces del Areópago. Ciertamente, otro hubiera sido el destino de nuestro personaje de no haber tomado semejante determinación (la de matar a su esposo) y por esta razón es que su carácter se encuadra en la clasificación de las denominadas personalidades “atípicas”, según Barthes<sup>14</sup>. Clitemnestra, si bien conoció el desprecio y el odio de quienes la rodeaban (incluso el de sus hijos Electra y Orestes), no vaciló en afianzar su postura, imperturbable y sin arrepentimientos. Frente al proceder de la reina, Yourcenar encuentra una posible respuesta en el “cuerpo”, en ese cuerpo desechado, “invisible”, que esta mujer sólo vio renacer en los brazos de Egisto:

*Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps*<sup>15</sup>

De este aspecto fundamental, el del cuerpo, se han ocupado Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, estudios que continuaron Michel Foucault y, más recientemente, Alain Badiou<sup>16</sup>. Es fundamental el aporte de la Filosofía en este aspecto, a fin de adentrarnos un poco más en la relación marital de las mujeres griegas de la Antigüedad en su calidad de reinas, quienes— como Clitemnestra— quedaron solas en el palacio siendo la cabeza visible y más expuesta de un gobierno. Es su cuerpo asociado al poder, el que la reina le mostró a Agamenón cuando le tendió el tapiz digno de un dios y es también su cuerpo dotado de un lenguaje masculinizado, el que emplea para darle la bienvenida al monarca, el guerrero triunfante.

---

<sup>14</sup> Barthes (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Argentina, 2011, pp.51-53. Barthes deja constancia en el capítulo titulado “Átopos” del significado de este término (*átapos*: calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), el cual equivale a decir “inclasificable”.

<sup>15</sup> Yourcenar, p.191: *Dejar de ser amada significa volverse invisible. Tú ya no te diste más cuenta de que yo tengo un cuerpo.*

<sup>16</sup> Badiou (2006), *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2, Buenos Aires, 2008.

Nuestra introducción se extiende a continuación, a fin de considerar dos subtemas que hacen a la composición del personaje de Clitemnestra según la visión de Yourcenar en franca consonancia con el legado de los autores griegos. Los títulos que comprenden este análisis previo a la tarea de adentrarnos en la narrativa y en el teatro yourcenarianos son: 1-La composición de un personaje femenino arquetípico y 2-La tradición mítica en la construcción del discurso.

### **1-La composición de un personaje femenino arquetípico**

Marguerite Yourcenar (1982) ha dado su parecer respecto del casamiento y de las relaciones entre cuerpo– espíritu– carne, observando que en la civilización griega antigua así como en tantas otras, *la sensualidad ha sido juzgada grosera*<sup>17</sup>. Más aún, si tenemos en cuenta que estas uniones constituían casi una *pederastia*, habiendo entre la muchacha y el marido una generación de por medio– agrega la escritora– el hombre era el factor dominante en el campo sensual y en todos los otros.

La autora francesa, por tanto, sintetizó el problema de la *inferioridad femenina* en una cuestión de edad más que en una cuestión de género. Sin embargo, es lícito pensar también que la sensibilidad de Clitemnestra se vio afectada por una suma de injusticias que componen su historia como *hija*, como *esposa* y como *madre*. Si conviniéramos en que esta mujer optó por creer que era ella la que debía terminar con una de las tantas situaciones de abuso de poder que signaron su vida y la de sus antepasados femeninos, podríamos arriesgarnos a imaginar que la decisión tomada por nuestro personaje se basó en una libre elección, pese a las limitaciones que le imponía el sistema ideológico imperante y a las consecuencias que sus acciones generaron para el futuro del reino. Desde que la reina toma las riendas del gobierno de la ciudad por espacio de diez años, ella se exhibe en uno de sus planos más complejos: el de la mujer *política*.

---

<sup>17</sup> Cfr. Testimonios y reportajes. Marguerite Yourcenar. *Con los ojos abiertos*. Conversaciones con M. Galley, Trad. Elena Berni, 1982, p. 70.

Detengámonos entonces, a analizar los cuatro planos en los que el personaje de Clitemnestra aparece desplegado en la obra de Yourcenar, apoyándonos en algunos de los aportes realizados sobre el lugar que ocupó la mujer griega de la Antigüedad. Los dos autores consultados para este último fin son: Francisco Rodríguez Adrados y Montserrat Jufresa<sup>18</sup>, puesto que ambos han escrito sus obras delineando una genealogía de mujeres de la Grecia Antigua, aquéllas que influyeron con su accionar sobre la evolución del pensamiento humano universal.

Para comenzar por el plano de Clitemnestra como hija, deberíamos centrarnos en los conceptos de matrimonio y de familia que eran válidos no sólo en Grecia sino en otros pueblos de la Antigüedad. En primer término, Rodríguez Adrados señala al respecto que el “matrimonio monogámico constituía una institución social y religiosa al servicio de la familia y de la procreación de hijos legítimos según la fórmula oficial de los *esponsales*”<sup>19</sup>. Se marcaban las diferencias entre hijos legítimos e hijos ilegítimos y sólo aquéllos que eran varones legítimos e inscritos como tales en la *fratría*<sup>20</sup>, tenían derecho a la herencia (*Iliada*, Canto II, v. v 361-363):

οὐ τοὶ ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται ὅτι κεν εἶπω  
 κρῖν' ἀνδρας κατὰ φύλα κατὰ φρήτρας Ἀγάμεμνον,  
 ὡς φρήτη φρήτηφιν ἀρήγη, φύλα δὲ φύλοις.

<sup>18</sup> Ob. cit. Rodríguez Adrados (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid y Jufresa, M. “Clitemnestra y la justicia” en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Rosa M. Rodríguez, Magda (Ed.), Barcelona, 1997, respectivamente.

<sup>19</sup> Cfr. cap. 2, p. 70. La palabra griega *spondé*, de la que deriva *esponsales* y definida como “libación que acompaña a la conclusión de un contrato”, es testimonio de un ritual jurídico– religioso que sella un pacto con libaciones solemnes.

<sup>20</sup> Homero da cuenta de la conformación de este nivel de organización social en el que quedaban incluidos no sólo los miembros de los *genos* (*familias*) sino también los vecinos y la servidumbre (los esclavos eran los únicos excluidos de estas *fratrías*). La *fratría* –que admite la denominación de tribu o confederación de tribus– constituía también una unidad militar y esto se manifiesta en *Iliada*, cuando Néstor aconseja a Agamenón para continuar la guerra contra los troyanos, manteniendo su liderazgo sobre las tropas. Nuestra traducción a la cita dada en griego, es la siguiente: *No debe ser dejada de lado la advertencia que te voy a hacer: distribuye, Agamenón, a los hombres por tribus y clanes, para que el clan defienda al clan y la tribu a la tribu.*

Ésta es una de las razones por las que el matrimonio era tan importante: la de salvaguardar a la familia como institución o como unidad orgánica. Por eso los padres preferían que sus hijas mujeres se casaran con hombres que pertenecieran a la misma fratría y, como puede apreciarse, no es el amor el sentimiento que primaba en estas elecciones de vida. Más aún, el adulterio de la mujer estaba terminantemente prohibido y el castigo que le correspondía a la que lo cometiese era el repudio junto con la devolución de su dote. El hombre, en cambio, tenía más libertades en el terreno sexual por fuera del matrimonio, aunque era pasible de severas penas si le era infiel a su esposa con una mujer casada. En última instancia, las dos acusaciones más graves que podían recibir una mujer y un hombre griegos eran las de ser “puta” y “maricón”, respectivamente; en el primer caso implicaba que la mujer no aseguraba la legitimidad de los hijos y en el segundo, que el hombre no era capaz de engendrar (Rodríguez Adrados: 70).

La cuestión política y la económica fueron tan determinantes en la constitución de alianzas matrimoniales como la de Clitemnestra con Agamenón, que al pasar de la condición de hijos herederos a la de esposos y padres que además son reyes, los argumentos que Yourcenar hace aflorar de los personajes amplían en el lector su capacidad de comprensión global acerca del conflicto familiar. La autora explicita estas dos cuestiones en “Électre ou la chute des masques”, durante el diálogo que mantienen Clitemnestra y Electra en un cruce de reclamos sí, pero entre dos mujeres más cercanas a la vulnerabilidad humana, signo expresivo y efectista del que se ha apropiado el teatro actual:

*Clytemnestre: Va parler au peuple de ses devoirs de chef! Nous savons, nous, que ses rêves d'ambitieux et ses proets d'homme d'affaires ont seuls prolongés de dix ans une guerre inutile. Personne n'ingnorait ici que jacque défaite l'inrichaissait autant qu'une victoire.*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ob .Cit. Deuxième partie, scène I, p.59: Clitemnestra: *¡Habla al pueblo de sus deberes de jefe! Nosotros sabemos, nosotros, de sus sueños de ambición y de que sus proezas de hombre de negocios sirvieron sólo para prolongar por diez años una guerra inútil. Ninguna persona ignora aquí que cada defecto lo enriquecía tanto como cada una de sus victorias.*

Esta Clitemnestra, que Yourcenar imagina con cuarenta años, es la *esposa* adúltera que conocía los defectos de Agamenón, sus costados más perversos y sus ambigüedades. Ella estuvo a su servicio, guardándole fidelidad hasta que él decidió por ella, de manera inconsulta, sobre el destino de su primogénita. Sin embargo, ni ella ni su hija Electra se refieren a Ifigenia o a su inmolación y ninguna de las dos tampoco elude el tema de Orestes. El hijo que se cría lejos del modelo que pudiera haber sido su padre, es un tema que enfrenta a la madre con la hija porque la tragedia se centra en el puesto del varón heredero. En la “Electra” de Eurípides, en cambio, Clitemnestra acusa sin tapujos a Agamenón de traidor no sólo por el engaño del que se valió para entregar a Ifigenia, sino por no haber sido capaz de castigar a la “lasciva” Helena<sup>22</sup>. Este acto (de cobardía) y el siguiente (de abierta humillación), tras el regreso de Agamenón en compañía de una esclava, terminaron por convertir a Clitemnestra en lo que hoy podríamos denominar “una *mujer fálica*”, es decir, en aquélla que adopta el estilo masculino del gobernante omnipotente y cruel.

Clitemnestra, como *madre*, no quiso que su único hijo varón creciera a imagen y semejanza de un hombre embrutecido, que atemorizaba a los niños y a los sirvientes (“Électre ou la chute des masques”, 59). Ella no lo odia desde siempre; odia a este hombre que regresó de la guerra y que con total desparpajo, recibe honores que no se merece. Electra también ha sido desplazada en su rol natural de hija: ella extraña a Orestes como si fuera su madre y piensa en él como el vengador futuro.

Yourcenar coloca a estos dos personajes femeninos frente a frente, a los ojos de un espectador que no podrá permanecer indiferente y mucho menos aún al escuchar el discurso de Clitemnestra, el de la mujer *política*. Ella se anima a juzgar que la guerra con Troya ha sido totalmente inútil y que la victoria de Agamenón sólo le ha servido a él para envilecerlo aún más: ha aumentado sus ganancias con más botines pero ha deshonrado su título de señor de señores o de *basileus*<sup>23</sup>. Por todo esto, Clitemnestra consideró que su

---

<sup>22</sup> Cfr. con versos 1010 a 1050. La versión consultada es Eurípides, *Tragedias II*, Biblioteca Gredos, Madrid 1982, pp.325-326.

<sup>23</sup> El término *basileus* no se corresponde con la acepción de rey que se le dio luego en la Edad Media. El *basileus* fue concebido por Homero como el conductor de la polis. Cada polis tenía su *basileus* y en esta figura se concentraba la defensa de los valores helénicos: políticos, éticos, militares y sociales. A su vez, el *basileus* como líder elegido, gobernaba a través de una asamblea aristocrática y militar, espacio éste en el

esposo ya no era digno del lugar que ocupaba, que había perdido su autoridad como esposo, como padre y como gobernante de la ciudad.

Rodríguez Adrados nos ilustra sobre el tema del poder en las mujeres quienes, en algunos casos, lo ejercieron en un plano de casi total igualdad con el marido y esto puede comprobarse tanto en la tragedia como en la comedia. Asimismo, en la vida real, el autor habla de la influencia política que tuvieron Elpinice (esposa y hermanastra de Cimón) o Aspacia (la segunda mujer de Pericles) aunque son dos ejemplos particulares dentro de la sociedad ateniense porque— como ya se explicó— el mundo de la mujer era la casa mientras el hombre matizaba su vida en el ágora, en la palestra, en la Asamblea o en los tribunales, entre amigos o gozando del servicio de las heteras.

Si bien, a través de la comicidad de Aristófanes, podríamos pensar que era algo exagerado el lugar de recato y de silencio de esa mujer griega que era juzgada hasta por asomarse a la ventana, Eurípides y Sófocles se alinearon a estos principios y a prevenirse de los peligros que podía acarrear una conducta exacerbada en la mujer. De ahí el miedo al *eros* femenino, sobre el cual nos hablan los vasos del siglo VI, probablemente como una de las consecuencias encarnadas desde el anterior *período oscuro* (s. XII–s. VIII a. C) y sobre el cual los griegos arcaicos eran conscientes de que sabían tan poco. Aún así, todos estos registros nos confirman el temor en el hombre antiguo de que la mujer saliera de la casa porque podrían haberse visto afectados los valores constitutivos de la familia y la transmisión de esos mismos valores a la prole.

Montserrat Jufresa, dentro del encuadre que analiza la influencia de personajes femeninos y de autoras que han influenciado en la evolución del pensamiento humano, se ocupa de Clitemnestra como un caso paradigmático en el que confluyen “diversas líneas de comportamiento que podríamos llamar peligrosas”. Ya desde el momento en que urde su venganza contra Agamenón confeccionando una tela tejida por ella misma, profana una tradición que es propia de la mujer griega abnegada, como lo veremos después con

---

que tenían lugar todo tipo de rivalidades. Agamenón, como *el primero entre pares* o *señor de señores*, no tenía por tanto una autoridad final ni máxima; mandaba a través de consensos o de consentimientos y hacía uso de su persuasión para mantener su autoridad y su dignidad como jefe reconocido.

más detalle en Penélope. En Clitemnestra, “la acción de tejer se transforma en la acción de tramar, como un sistema de contrapoder masculino”<sup>24</sup>.

A través de las imágenes visuales que aporta la literatura, Clitemnestra es presentada como “...Una mujer alta, de largos cabellos negros, de brazos perfumados, cubierta de ricas joyas, una mujer de cincuenta años, cansada, que implora piedad a su hijo, una mujer que es astuta, mentirosa, una perra lasciva, una leona, una mujer valiente que empuña el hacha y la espada, una mujer tierna, de memoria apasionada y fiel, una enamorada bella e inquieta. Pero, sobre todo, una mujer fuerte, vengadora implacable, de voluntad inflexible...” (Jufresa: 67). En esta descripción hemos citado aquellos datos que nos permiten abordar a nuestro personaje desde dos costados aparentemente irreconciliables en un mismo ser (real o ficticio): el de la feminidad y el de la masculinidad<sup>25</sup>. Jufresa resuelve este conflicto poniendo énfasis en el linaje de Clitemnestra que ella define con el término “matrilineal”, precisamente en atención a la conservación del derecho materno en el que prevalece el “matrimonio matrilocal” y la transmisión del poder a través de las hijas. Según esta misma autora, siguiendo la línea de pensamiento que adhiere al estudio de la destrucción del poder matriarcal, el sacrificio de Ifigenia habría servido para romper la línea sucesoria del poder en manos femeninas. Según M. Jufresa, todos los actos que lleva a cabo Clitemnestra desde que se entera del filicidio de su primogénita, son equiparados tanto en Homero como en Esquilo a los que realiza un hombre, como parte de una conducta intolerable en ambos tiempos históricos, para la Justicia de la polis y para la democracia ateniense.

Conforme a todo lo antedicho y entendiendo que a la mujer griega— especialmente en Atenas— se le negaban los derechos políticos (junto a los niños y a todos aquéllos que no fueran hombres libres, de linaje ateniense reconocido), Clitemnestra resulta ser el tipo de mujer que puede ser una amenaza para el orden institucional de la familia y del estado con consecuencias serias para su propia existencia. Yourcenar calará hondo en esta desproporción social sin necesidad de victimizar a nuestro personaje pero sí valiéndose de los conquistas alcanzadas por la mujer moderna, que se atreve a posicionarse frente

---

<sup>24</sup> Cfr. en p. 67 y en el presente trabajo, el capítulo 1 de la Sección 2: Clitemnestra y las otras mujeres.

<sup>25</sup> Jufresa señala en este sentido a la amazona como figura representativa del *andrógino*, que conserva su feminidad como Clitemnestra, pero que a la vez asume el rol varonil violento (p.73).

quienes pretenden juzgarla sin tener en cuenta su pasado como hija, como esposa, como madre y como gobernante.

Además del desempeño político, a las mujeres les estaba vedado el terreno militar y esto es evidente ya que la participación femenina en hechos aislados de defensa de la ciudad, fue sólo circunstancial y mientras duró el sitio. Una vez restablecido el orden, las mujeres fueron dadas en matrimonio a los esclavos o los aristócratas de otras ciudades. Plutarco y Heródoto son dos autores que han escrito sobre el valor de las mujeres al asumir este rol ‘militar’ y a propósito de ello, M. Jufresa hace un paralelo con la situación de las mujeres argelinas quienes, tras integrar las filas del Frente de Liberación Nacional (1954–1962), fueron relegadas nuevamente al desarrollo de sus actividades tradicionales<sup>26</sup>.

Sí quedaba bajo el dominio femenino, el culto religioso cuyas prácticas o exteriorizaciones resultaban ser contradictorias con la naturaleza antierótica del matrimonio. Esta misma valoración no impedía a mujeres y a hombres, sin distinción, dirigir sus ofrendas a la diosa Afrodita o a los dioses Eros y Dioniso, a quienes también se les hacían pedidos o reclamos relacionados con el poder del amor. Rodríguez Agrados observa al respecto que no todo era tan controlado, lo cual no impedía que se cometiera adulterio o que se mantuvieran relaciones homosexuales, aunque siempre guardando una conducta de puertas adentro y otra, de puertas afuera del hogar. La mujer no debía manifestar su deseo de conquista por eso éste es otro de los errores inadmisibles en Clitemnestra, cuando se lanza a buscar a Egisto en ausencia de su marido y a renglón seguido hace pública su relación con él.

Las fiestas en honor de los dioses eran una oportunidad para la salida de las mujeres y algunas de estas festividades—como las de primavera— tenían significado sexual. La poesía estaba muy asociada a los ritos de los que participaban las mujeres ya que había celebraciones exclusivamente femeninas. De hecho, los cantos fúnebres eran entonados por las mujeres pero también eran los temas relacionados con la fecundidad y el sexo los

---

<sup>26</sup> Cfr. en p.73. En la Sección 3 y en las conclusiones de nuestra investigación consideraremos otros casos similares en Latinoamérica y en el mundo oriental.

que atraían a la concurrencia femenina que se expresaba con un lenguaje obsceno (Rodríguez Adrados: 115–117).

A esta altura de nuestra introducción, nos permitiremos hacer una primera salvedad a modo de síntesis sobre el comportamiento de Clitemnestra. Todos los autores consultados y citados hasta el momento, coinciden en que dos son las inconductas más censurables en la personalidad del personaje: hacer justicia por mano propia y usar su inteligencia en perjuicio de la seguridad de su familia y de la ciudad. Direccionar su voluntad y su mente hacia el mal como lo hicieron también Medea y Circe, ha traído siempre el infortunio propio y ajeno. Esto último lo han dejado bien claro los griegos de la Antigüedad; no lo han establecido tan marcadamente así las escritoras contemporáneas como Yourcenar o los filósofos como Foucault. El hecho es que ya desde los tiempos de Diderot, quien se expresó en defensa de la restitución de los derechos vulnerados a la mujer, sigue habiendo un debate abierto acerca de la definición del rol femenino, de los distintos tipos de mujer y de lo que en realidad es una mujer. Asociadas convenientemente a los ámbitos de menor exposición pública<sup>27</sup>, las mujeres de todos los tiempos han tenido una preocupación en común: la protección de su cuerpo y la consecuente necesidad de defenderlo de cualquier agresión. Esto explicaría, en parte, los efectos de la reclusión obligada o elegida por algunas mujeres o, por el contrario, la asunción a un nivel de poder que desnaturaliza la condición moral y la función social esperadas (o exigidas) para el género femenino.

## **2-La tradición mítica en la construcción del discurso**

Como ya hemos visto, en Marguerite Yourcenar, la cuestión del cuerpo es fundamental a la hora de recrear la exposición de Clitemnestra frente al Areópago en *Feux*. Al mismo tiempo, se observa que la presencia de las divinidades o la vinculación de lo religioso con el personaje, no es abordada en este discurso más que desde el punto

---

<sup>27</sup> Se recomienda consultar el artículo “¿Qué es una mujer? O la condición sentimental de la mujer” por Isabel Morante Deusa, en la obra antes citada: *Mujeres en la historia del pensamiento*.

de vista de la ‘Eternidad’ o de aquello que habrá de sobrevenir después de la muerte. Sí se menciona a la “bruja turca” pero sin aludir explícitamente a los poderes adivinatorios de la sacerdotisa Casandra; el Monte Olimpo forma parte de una enumeración geográfica sin connotaciones religiosas, tal que edificaciones de una cultura en llamas. Sin embargo, la belleza del texto— que bien podría haber sido escrito en verso— demuestra la influencia de Racine<sup>28</sup>, tanto por su mirada conciliadora con las antiguas creencias griegas sobre el destino (*moira*), tanto por el valor poético que adquiere cada palabra. Es que la tradición literaria francesa reconoce sus orígenes en las letras griegas, aquellas que se darán cita en el estudio comparado que nos hemos propuesto hacer, junto a los versos de Homero, Esquilo, Eurípides y Sófocles.

Esquilo, en particular, ha sido un autor del cual se ha ocupado Barthes, quien elaboró sus propias conclusiones acerca de la vigencia de la *Orestíada*. El mencionado ensayista calificó de “progresista” a la obra de Esquilo, puesto que testimonia el pasaje de la sociedad matriarcal, representada por las Erinis (con sus hábitos y cánones primitivos), a la sociedad patriarcal, en las personas de Apolo y Atenea (como dioses que restituyen el orden civilizado). El mismo autor ha advertido que se trata de una obra *profundamente política* y que se inscribe como un ejemplo de relación entre una estructura histórica y un mito singular: *el mito acerca del mal* (Essais critiques: 77)<sup>29</sup>.

La composición del personaje de Clitemnestra halla en la obra de Esquilo, el ámbito más propicio para demarcar el cambio de una situación social y política en la Grecia Antigua. El autor de la tragedia, habiéndose desempeñado como guerrero, no dudó en defender a su ciudad (Eleusis) del sitio persa. Por la misma razón— y así lo señalan Vernant y Naquet— existe en Esquilo una exaltación del ideal cívico<sup>30</sup>. La esperanza de ingresar en la etapa democrática, dejando atrás los peligros que encarnó la tiranía, se traducirá finalmente en la integración de las Erinias dentro del nuevo orden, como corolario de la trilogía.

---

<sup>28</sup> Se abordará oportunamente el estudio de *Iphigène* de Jean Racine, limitándonos al plano político y a la caracterización del personaje protagónico femenino.

<sup>29</sup> Los términos resaltados han sido traducidos literalmente y son algunos de los que servirán como palabras claves en el desarrollo de este trabajo.

<sup>30</sup> Vernant, Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, série dirigée par Pierre Vidal-Naquet, Paris V°, 1989, p. 25.

Inaugurada así, una etapa en la que prima *la formación del hombre interior o del sujeto responsable*, en el siglo V a. C, la tragedia se ve favorecida frente a los ojos de los ciudadanos por ser uno de los géneros predilectos en los concursos y en las fiestas públicas. Bajo el dominio de estas condiciones psicológicas favorables, se da la bienvenida al teatro de Esquilo quien sitúa a sus héroes frente a la necesidad de decidir y de elegir ‘libremente’<sup>31</sup>, afrontando las consecuencias de sus acciones.

Se da cita junto con estas transformaciones culturales, el concierto de las fuerzas religiosas del pasado en pugna aún con la necesidad de recomponer el sistema jurídico. Jacqueline de Romilly, en referencia al miedo y a la angustia que manifiestan los personajes de Esquilo, destaca la expresión de las voces que se lamentan, maldicen, se enardecen y retoman la calma haciendo las veces del oráculo. El autor– subraya Romilly<sup>32</sup>– no se remite a describir el terror sino a ponerlo en palabras, en gestos, en movimientos y en gemidos. Es el temor frente a lo que vendrá, por lo que la cadena de muertes ha venido horadando las paredes del palacio desde que Atreo, luego de sacrificar a dos de sus sobrinos; se los da a comer a su propio hermano y padre de los sacrificados (Tiestes) en un banquete. Es la creencia en la justicia retributiva, por un lado, y en la corrección de los errores del pasado con más sacrificios, por el otro, lo que provoca el espanto en el Coro, en Casandra, en Agamenón y en Clitemnestra. Al espanto se suman la revancha y la desmesura que perjudican a los hombres como Agamenón y a las mujeres como Clitemnestra. Resultan ser ambos, dentro de este contexto, los arquetipos del pavor que socava el alma de los pueblos que se sienten y se saben culpables.

La voluntad divina se materializa por supuesto en las profecías anunciadas por el Coro y por Casandra; también, en las sentencias de los ancianos. Sin embargo, con el paso del tiempo, cuando Clitemnestra ya ha cometido su crimen y los ancianos han ido pereciendo– en “Las Coéforas”–, el mensaje oscuro de la adivinación se encontrará en los sueños; concretamente, será el sueño de Clitemnestra el que melle en ella su confianza

---

<sup>31</sup> Aunque el concepto de *libre albedrío* no corresponde a este período histórico, nos permitimos introducir el término de ‘elegir libremente’ para oponerlo a la tradición anterior al surgimiento de la tragedia, en la que los mandatos ancestrales no admitían cuestionamientos.

<sup>32</sup> Ob. cit. Romilly. *La crainte et l’angoisse dans le théâtre d’Eschyle*, Paris, 1958, p. 66.

de poder controlarlo todo. A esta altura de la tragedia, los dioses pierden parte de su preponderancia e influencia.

Cuando se hace la presentación de *Orestíada*, tras ganar el primer premio en la primavera de 458 a.C.<sup>33</sup>, el pensamiento de Solón es uno de los que más se hace escuchar. Siendo legislador y en su propia obra *Elegía a las Musas*, él ya había formulado la teoría de que una generación no es suficiente, aún en una misma familia, para saber si ha acabado un mal o si no afectará a los descendientes. La idea concluyente es que siempre, al final, llega *dike* (v.8). Por lo tanto, si en Esquilo hubo pesado esta influencia, Clitemnestra excedería la valoración simplista de mujer despechada y malvada como lo fuera también Procne y tantas otras, dentro de una nutrida galería imaginaria de féminas que destruyen a sus maridos e hijos, contradiciendo su deber fundamental de ser esposas obedientes y madres protectoras. Si a la reina espartana le aguardaba el destino de compensar el daño provocado por Atreo en la persona de uno de sus hijos, Agamenón, ¿habría habido otra alternativa para nuestro personaje? En “Electra” de Eurípides, hallamos una pregunta retórica por parte de Clitemnestra quien interroga a su hija sobre otra posibilidad para compararla con la conducta de Agamenón cuando ofrendó a Ifigenia: “... ¿Es que si Menelao hubiera sido raptado a ocultas de su palacio, tenía yo que matar a Orestes para salvar al esposo de mi hermana?...” ( v. v.1040-1045).

La confianza en la Justicia (*Dike*) que ponderaba Solón, implicaba una total adhesión a la Máxima Apolínea que dice “*nada en exceso*” y el fundamento que la sustentaba es el que todavía rige en toda sociedad civilizada: se apelaba a la toma de conciencia sobre los errores propios y ajenos, del pasado y del presente. Así se formuló también dentro de un marco de prevención que encontramos antes en *Odisea* (1, 32), cuando Zeus se lamenta por la ceguera irracional (*ate*) que se apodera de Agamenón al quedarse con el trofeo de Aquiles (su esclava Briseida), durante el noveno año de la guerra de Troya. Del mismo modo, a propósito del crimen de Egisto en manos de Orestes, el hado asegura que no son

---

<sup>33</sup> *Orestía* u *Orestíada* es la única trilogía de la dramaturgia griega clásica que ha sobrevivido completa. Si bien los festivales exigían la presentación de obras en trilogía más un drama satírico final, la producción de Esquilo se destacó por la composición de tetralogías en torno a una historia mítica singular. El caso que nos ocupa, el de Clitemnestra, será analizado fundamentalmente en la primera obra de esta trilogía: “Agamenón”, sin abandonar las conexiones del destino de este personaje en “Las Coéforas” y en “Las Euménides”, el segundo y el tercero de los dramas, respectivamente.

los dioses sino los hombres, los causantes del mal. Por ende, es la razón la que actúa como previsor en medio de este conflicto entre la inteligencia y la voluntad humanas o entre el conocimiento sobre lo ilícito y las acciones humanas que pueden malograrlo todo.

En la obra de Yourcenar subyace, como ya dijimos, una preocupación central por la justicia. Por eso es que en la voz atronadora de la reina juzgada en “Clytemnestre ou le crime”, se habla sobre el valor de la verdad que es el que debe prevalecer a la hora de escuchar a la acusada, a fin de que los jueces estén capacitados para decidir sobre su condena. Sin embargo, Clitemnestra también pierde allí su centro. En sus extensos monólogos, ella parece naufragar en sus pensamientos: ¿le habla a su esposo muerto o a la patria que ya no es su patria?

La escritora francesa imagina a Clitemnestra frente a un tribunal, derecho al que—sabemos— no pudo acceder. El pueblo ya estaba enterado de los sucesos acontecidos en Troya y de lo que ocurrió en el camino de regreso. Conocer la verdad supone al mismo tiempo ponerse en el lugar del otro pero, aquí, ‘el otro’ es una mujer despreciada, no sólo por haber matado a su esposo sino por haber mancillado el lecho nupcial, aunque lo hiciera después de saber que Agamenón había sacrificado a la primogénita de ambos.

A partir de la lectura de los textos clásicos, hasta llegar a la recreación que de esta tragedia hicieron los escritores de nuestra era, se hace presente el tema del destino fijado junto a la posibilidad de cambiarlo. Por esta razón, es que este trabajo intenta comprender hasta qué punto en estas obras se plantea que el encadenamiento de actos crueles e ilegítimos, cometidos por seres envilecidos y desgraciados, puede acarrear consigo la extinción de una estirpe (o de un tipo de sociedad) y el desprestigio de las instituciones. No se trata, pues— según el pensamiento contemporáneo—, de poner en tela de juicio los efectos de un crimen pasional más y por el mismo camino van, quizá, algunas de las corrientes que se interesan en las cuestiones de género las cuales serán consideradas a su debido tiempo.

Sobre la sexualidad y su complejidad, ha operado en el siglo XX la línea de pensamiento de Michel Foucault señalando que la verdad acerca del sexo está seriamente ligada a la de lógica del poder. Destacamos especialmente esta afirmación del reconocido filósofo: “La lógica de la monarquía y el recubrimiento de los hechos y procedimientos

del poder por el discurso jurídico– político, fueron cosas que marcharon al unísono ”<sup>34</sup>. Surge en estas instancias, una nueva pregunta sobre nuestro tema de estudio: ¿Hubieran sido otras las sentencias de los integrantes del Coro, de los ancianos y del Areópago, respecto de las faltas del rey, si Clitemnestra lo hubiera perdonado? Y sobre el sacrificio de Ifigenia, en sintonía con las ideas de Foucault, cabe interrogarse: ¿Hubiera entregado Agamenón a su único hijo varón, para ganarse el agrado de los dioses?

Los que definitivamente no perdonaron a su madre fueron Electra y Orestes. Sobre este punto, es interesante lo que también observa Foucault sobre “la histerización del cuerpo de la mujer”, al definir a la *mujer nerviosa*<sup>35</sup>. Éste es uno de los rasgos del carácter de Clitemnestra que discrepa con los mandatos de la Grecia arcaica y con una estructura mental rígida frente a los deberes atribuidos a toda mujer (el hilado, la cocina y la educación de los hijos). Al cometer adulterio, empiezan a regir sobre ella las leyes olímpicas aún vigentes, las mismas que al final de la trilogía de Esquilo justifican, de algún modo, la venganza de los hijos.

Clitemnestra, empero, no muestra arrepentimiento y éste es otro gesto a destacar. Ella es una mujer que no se reprime y ya el hecho de que Esquilo desnude este signo de su carácter constituye una transgresión. Además, ella parece confiar en la inhibición del pueblo y en su incapacidad para reaccionar en rebelión; la reina confirma su osadía confesando que ha asestado con tres puñaladas a su esposo y les dice a los ancianos que se retiren a sus casas para no lamentarse de nuevos males (Ag., v. v. 1375-1660). En términos de Foucault, el autor griego se habría permitido hablar de la relación sexo–poder, la cual estuvo prohibida hasta muy iniciado el siglo XX, al menos en el discurso político<sup>36</sup>. Por esto mismo, es que resulta indispensable profundizar en el análisis de los mecanismos lingüísticos con los que se expresa nuestro personaje frente a los distintos interlocutores con los que discurre en la obra Esquilo como así también en la de

---

<sup>34</sup> Foucault (1976) *Historia de la sexualidad, I. La voluntad del saber*, Buenos Aires, 2008, p.15.

<sup>35</sup> Ibid. Foucault, p.100.

<sup>36</sup> Oportunamente, nos referiremos a la lectura de algunas de las cerámicas del período arcaico a fin de contraponer los prejuicios de la modernidad, cada vez que se ha propuesto interpretar estas imágenes que corresponderían al “*ars erótica*”.

Marguerite Yourcenar. Cada uno de sus destinatarios es motivo de una interpelación acerca del significado de la verdad porque ésta ha dejado de ser absoluta<sup>37</sup>.

Otro aspecto a considerar es la técnica que practica Esquilo para dotar a cada grupo de versos de determinados elementos simbólicos. Miralles se explaya en este sentido cuando parangona, por ejemplo, el hecho de que la liebre pare en el décimo mes de su preñez concomitantemente con la caída de Troya en el décimo año de su sitio. Se tiene en cuenta, entonces, que la liebre—la cual no llegó a parir en el mito— es el animal protegido por la diosa Ártemis, divinidad que ampara asimismo a Troya y que, a su vez, el águila devoradora de la liebre es el animal favorito de los imperios como el de Agamenón. Los Atridas vienen a ser— según Miralles—los “recaudadores” (término legal) quienes actúan como los funcionarios enviados por alguien superior: Zeus, dios de los dioses. Agamenón es, por su parte, “señor de señores”<sup>38</sup> e irá a la guerra a salvar el honor de su hermano; a continuación, después del saqueo, al llevarse a Casandra, los hermanos serán a su vez víctimas de la venganza de Ártemis.

Sin embargo, Agamenón es uno de esos mortales rebeldes que se resisten a la acción de la gracia divina, la cual concede al ser humano de los dones de la prudencia, de la comprensión y de la prevención. Su impericia lo lleva a sacrificar a su propia hija y esto lo dice claramente el Coro (Ag., v. 1487), asegurando que nada de lo que pasa entre los mortales es posible sin la intervención de Zeus. Ártemis es quien exige una reparación por la destrucción de Troya: detiene las naves de Agamenón e Ifigenia es el botín del que la diosa quiere apoderarse.

A su regreso, Agamenón se recomienda a sí mismo *prudencia* (v. 927) para no *desvariar* pero al pisar las ricas alfombras que le tiende su esposa, se encumbra más de lo debido, a la altura de un dios. Clitemnestra se aprovecha de la debilidad de su marido; ella sabe que ese camino púrpura en el que el rey no reconoce sus límites, lo conduce a la

---

<sup>37</sup> Nos permitimos recomendar sobre este punto, el estudio realizado sobre el concepto de *deixis*, en el artículo de Hamamé (2011) “Clitemnestra: Deixis y referencia en la *Orestíada de Esquilo*”, Graciela C. Zechin de Fasano, Ed., Centro de Estudios Helénicos, IDIHCS.

<sup>38</sup> Éste es un término acuñado por Thomson para calificar a la monarquía de Agamenón, quien reina en la Tierra, así como Zeus en el Olimpo. Dicho autor es citado por Miralles en *Tragedia y política de Esquilo*, col Convivium-7, Barcelona, 1968. Miralles agrega a esto que éstos eran tiempos de una monarquía primitiva, aliada a un sacerdocio políticamente poderoso (p.162).

muerte. Y es nada menos que Zeus el que quiere que esto ocurra puesto que Agamenón profanó los templos de los dioses en Troya—hecho advertido por Clitemnestra— y sumado a esto, no dudó en sacrificar a una virgen. Aquí es donde se inicia el drama propiamente dicho aunque, como ya apuntamos anteriormente, Clitemnestra es la que le tiende esta trampa al rey mediante un discurso persuasivo y adulator.

El sacrificio de Ifigenia— considerado un signo de primitivismo en los tiempos de Esquilo— se produce antes de que Clitemnestra cometiera adulterio. Aquí entra en juego, de manera reiterada, el tema de la *culpa hereditaria* puesto que Agamenón habría reparado con la muerte de su hija, la maldición que echó Tiestes sobre la casa de Atreo siendo que después Clitemnestra se une al único hijo de aquél que quedó vivo. Del mismo modo, Helena saldaría con su engaño la deuda de Menelao y todo queda emparentado con la estructura cerrada a la que también se refiere Carlos Miralles, dentro del antiguo clan indoeuropeo<sup>39</sup>.

La intervención de Zeus como el dios supremo y que, no obstante, es poseedor de una investidura ambigua, explicaría en parte las relaciones entre la política y la religión. El orden institucional, durante el estreno de *Orestíada*, se encaminaba hacia el *gobierno de un primer ciudadano*. Tucídides, ante una Atenas vencida, había anunciado que Zeus se vería implicado en esta evolución aunque esto no significaba que se avendría el monoteísmo. Al tiempo que el dios hace notar su presencia, se pregona una nueva ordenación (regida por el amor), que soluciona todas las consecuencias socialmente funestas del antiguo mito. La aporía se hace presente en el recorrido de los caminos trazados por Zeus, los cuales siempre son tortuosos. Así y todo—como decía Solón— “siempre al final llega Dike”, lo que para Esquilo equivale a la *prudencia*, gracia divina que si es rechazada por los mortales, se manifiesta violentamente.

Clitemnestra sabe de las profecías de Calcante, el adivino que acompañó a los griegos a Troya, quien aconsejó la construcción del caballo de madera e incluso, quien se inclinó por aceptar el sacrificio de Ifigenia; el Coro, por su parte, también está al tanto de todo esto. Una de las versiones del mito—la que justificaría el asesinato de Agamenón— sostiene que la joven princesa, tras rogar por su salvación, maldice a su padre y a quienes lo

---

<sup>39</sup> Cfr. con cita 37.

acompañan, razón por la cual es amordazada para que ninguna otra imprecación recaiga sobre la estirpe atrea. Las vestiduras de la doncella caen y, de algún modo, su virginidad termina siendo mancillada. Sin embargo, cuando Agamenón ya ha entrado al palacio y Clitemnestra ha elevado su ruego a Zeus, el Coro le pregunta a la reina acerca de qué *ensalmo* podría volver la sangre derramada a las venas del muerto. Puesto que es *norma divina* que cada hado se atenga a su porción, a Zeus no le compete resucitar a los muertos y, por lo tanto, la sangre de Agamenón no habría servido tampoco para que Ifigenia volviera a la vida.

El poder de la adivinación se revela en Casandra al traspasar el portal del palacio de los Atridas y, al tiempo que ve el ocaso de Agamenón, la nebulosa le muestra el suyo propio. El miedo se instala en las paredes del recinto y recién entonces, el Coro comienza a creerle a la sacerdotisa porque el crimen es el “...preludio de la tiranía que preparan contra la ciudad...” (Ag., v. v. 1305-1340). Los culpables, Clitemnestra y Egisto, son acusados por los coreutas porque a las razones de estado se suman las de la ley divina: “*quien tal haga, tal pague*”.

La dureza de los dichos contra Clitemnestra se ajusta a la *imagen masculina* que muestra la reina blandiendo el puñal en su mano, de pie junto a los cadáveres ensangrentados de Agamenón y de Casandra. Una mujer masculinizada, “fálica” y “nerviosa” son los términos que terminan por definir el carácter de nuestro personaje. Más aún, al indagar en el discurso altanero de esta mujer, la poesía de Esquilo evidencia su identificación con el *círculo infinito del infierno trágico sin salida*. Así es como define Miralles la situación de los amantes péfidos, insultante ante los ojos del pueblo. Se le exige a la esposa asesina que haga la correspondiente libación, *no ya justa sino más que justa* (Ag., v. 1396) pero a ella no la acobardan las acusaciones, no le importa ser tildada de *mujer insensata*, puesto que está convencida de haber actuado conforme a su *mano diestra*, de ser un instrumento del destino prefijado a éste que acabó bebiendo de la *copa de los males* y que él mismo llenó a lo largo de diez años<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Los términos y/o expresiones resaltados, serán algunos de los motivos de expansión en el desarrollo de este trabajo, teniendo en cuenta el aporte de distintas traducciones, incluyendo la ya citada de Carlos Miralles y las nuestras.

A Egisto le espera una condena que se emparenta más con su postura *afeminada*—contrastante, por cierto, con la antes definida como masculina en Clitemnestra— que con el concubinato en sí. Para Esquilo, como héroe de Maratón y de Salamina, Egisto representa un contraejemplo, estando en las antípodas de lo que debe ser un guerrero. El amante de la reina no es el que mata y aunque intenta justificarse, el Coro lo rebaja socarronamente: “Ánimo, vanaglóriate, gallo al lado de tu gallina” (Miralles: 173). Yourcenar se hará cargo de esta consideración peyorativa respecto de Egisto cuando Clitemnestra describe su participación en el asesinato de Agamenón, en “Clytemnestre ou le crime”.

El enfrentamiento entre la pareja reinante y el Coro perdura a través del tiempo pero, a pesar de ello, Clitemnestra pretende instaurar la paz en su gobierno. La reina parece ignorar que la *hybris* ha hecho estragos inaugurando un *período de tiranía* en el que, si bien los ancianos se van muriendo y podría confiarse entonces en que habría de devenir—insistimos— la inhibición del pueblo (como reaseguro de cualquier tirano para su perpetuidad, con el consecuente recambio generacional), los dioses todavía están arriba. En Esquilo, la sentencia de Casandra contra Clitemnestra: “*desgraciada, sin amigos, pagarás golpe por golpe*”, se basa en que la adivina lo dice a sabiendas de que Agamenón tendría su vengador: Orestes. La enseñanza es clara en el final de la trilogía: hay una divinidad, algo indefinida, un “*daimon*”—dice el Coro (Ag., v. 1468)—que se abate sobre la casa real y sólo Zeus sabe qué pasará al final.

Por último, a modo de corolario para esta introducción, nos hemos animado a pensar en el imaginario griego, específicamente hablando de los usos y costumbres en torno al matrimonio, a la viudez y al divorcio. Con este fin, hemos consultado la obra de Richard Buxton<sup>41</sup>, en su estudio dedicado a la familia griega de la Antigüedad.

Recordemos que el hilado, el tejido, la cocina y los deberes especiales para con los muertos eran las actividades adjudicadas a la mujer griega, pero el perfil de Clitemnestra no se ajusta a estos parámetros. La obra de Esquilo no muestra a la reina desplegando estas funciones; son las Coéforas las que se encargan de lavar, ungir y vestir el cadáver de

---

<sup>41</sup> Buxton (2.000) *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge, Trad. de César Palma, Religiones y mitos, Serie dirigida por Francisco Díaz de Velasco, 2000.

Agamenón y las que acompañan a Electra en su dolor. Luego, la furia que se apodera de la hija que permanece en el palacio y que es testigo de la ignominia en la que su madre sume a la familia, se desata políticamente (a través de las palabras) tal como lo ha venido haciendo el Coro en cada oportunidad. No hay desbordes, empero, y esto está ligado quizá a las leyes de Solón para poner *cortapisas* (sobre las prendas de vestir), que evitarían la desmesura en los funerales, la falta de decoro y el desenfreno en otras manifestaciones públicas.

Ampliando lo que se dijera en referencia a lo que atañe al ámbito estrictamente femenino, el luto sólo lo guardaban las mujeres ya que ellas también daban garantías del futuro de la comunidad, a través del culto religioso. Debía quedar estipulado fehacientemente quiénes eran las mujeres casadas legítimamente y cuáles no; además, si no se consumaba el matrimonio, la eterna virginidad constituía un signo patológico. En cuanto a los otros estados civiles de la mujer y en relación directa con el hilado, se fijaba la proporción de lo que correspondía a la mujer viuda o divorciada.

Tanto la poesía encomiástica como la tragedia dan testimonio de mujeres como las Danaides o las Amazonas; también acerca de Medea, Fedra, Deyanira y la propia Clitemnestra; todas ellas estuvieron en conflicto con el matrimonio, hecho que implicaba generar una catástrofe de la cual no quedó eximida tampoco Casandra, al rechazar a Apolo. A estos signos negativos, se opone el ejemplo de la pareja que constituyeron Héctor y Andrómaca o el de la abnegada y fiel Penélope con Odiseo (ver en este mismo trabajo el capítulo dedicado a Penélope en relación con Clitemnestra).

En Clitemnestra, es destacable la *astucia* con la que actuó, puesto que ella enredó a Agamenón a través de una tela (la alfombra púrpura), antes de recurrir a la violencia. De todas maneras, ella ya había triunfado ante él envolviéndolo con sus palabras. El engaño, *dolos*, en el que incurre esta mujer se torna imperdonable ante los ojos de un público que no salía de su estupor.

Ante la pregunta que se hace Jacqueline de Romilly<sup>42</sup>, acerca de cómo podemos explicar que después de veinte o treinta siglos, las obras griegas sigan sosteniendo no sólo

---

<sup>42</sup> Romilly (1992) *¿Por qué Grecia?*, Temas de debate, Colección dirigida por José Manuel Sánchez Ron, Versión castellana de Olivia Bandrés, Madrid, 1997, p.10

la actualidad de sus ideas y argumentos, sino fundamentalmente la *fuerza* de su impacto sobre lectores tan distantes en el tiempo y en el espacio, confiere de renovado impulso al derrotero de esta investigación.

Siendo que Clitemnestra y sus relaciones con la ley, el poder y la familia, constituyen nuestro punto de partida, consideramos que es conveniente referirnos en primera instancia a los valores universales que la tragedia supo conservar de los soportes ejemplares del mito, inherentes a los basamentos constitutivos de la civilización griega. Romilly introduce esta cuestión partiendo de Homero, por supuesto, en lo que hace a su originalidad para describir a sus personajes—hombres, mujeres y dioses— tan profundamente humanos y tan susceptibles por lo mismo, de ser comprendidos por los espectadores de cualquier escenario. Más adelante, al detenerse en Hesíodo y en el valor simbólico del mito que muchas veces se acercaba a la *fábula* y a los ideales de justicia, Romilly cita un fragmento muy conectado a la vara con la que pudieron haber sido juzgados Agamenón y Clitemnestra. Se trata de una “*fábula a los reyes*” en la que se establece una comparación con la caza de un ruiseñor que no para de chillar, mientras vuela atrapado en las garras de un halcón. Finalmente, cuando el ave rapaz prorrumpie sobre su presa, exclama: “¡Insensato quien quiera compararse a los más poderosos!; se priva de la victoria y además de infamias sufre dolores” (*Los trabajos y los días*, 202-214)<sup>43</sup>. El remate de esta historia en la voz del poeta griego es aún más contundente al dirigirse a Perses, advirtiéndole sobre el peligro que representa la *soberbia* para el *infeliz mortal*. Justamente este término: *infeliz*, es empleado también en el Canto II de *Iliada* por Ulises quien, instado por Atenea y ésta a su vez por Hera, pretende detener la huida de Troya por parte de las naves comandadas por Agamenón. El epíteto introduce cada una de las frases que Ulises pronuncia a los oídos de los reyes argivos e, incluso, a uno de los hombres del pueblo, antes de reunirse en asamblea (v.v.10-200). El *ardid* del rey de Ítaca serviría, en esa oportunidad, para que Zeus viera frustrado su deseo de deshonar a Agamenón y así compensar a Aquiles por la pérdida de su botín. Después, la aplicación de la justicia retributiva y el destino prefijado para estos reyes, se cobrarían la vida del rey de Micenas y del rey de los mirmidones, respectivamente.

---

<sup>43</sup> Ibid. p.78.

Los poetas líricos, que siguieron a los arcaicos, hicieron lo propio en el camino de recobrar el carácter universal de los mitos y esto les sirvió a algunos de ellos para hablar de sí mismos, de su vida personal. Así, por ejemplo, Safo tomó como modelo a Helena por ser una mujer que consumó sus elecciones sin importarle las consecuencias futuras. Puede ser entonces, acaso, que Yourcenar en el siglo XX haya encontrado en Clitemnestra un espejo en quien reflejarse junto a la necesidad subyacente de dotar a esta mujer de una oportunidad más, frente a un Areópago o una Asamblea, para exponer su discurso final.

La imagen mítica de Helena, quien ha sido considerada como una típica *hembra voluble* (Romilly: 80) podríamos emparentarla a la de su hermanastra Clitemnestra, tildada ésta en la voz de Casandra de *aborrecible perra* (Ag. v. 1229)<sup>44</sup> o de *bípida leona que se acuesta con el lobo en ausencia del león generoso* (Ag., v. 1259). La idea de la mujer adúltera, traicionera o asesina, convenientemente empleada en las carátulas escritas para juzgar la conducta de ciertos personajes femeninos, se fue incorporando a los mitos, a los ritos y a las tragedias dramatizadas en el teatro de Dioniso. Ésta es una de las observaciones que vuelca Dora Carlisky Pozzi en su estudio sobre *Las Traquinias*<sup>45</sup>, obra en la que Sófocles pone en escena a un coro de quince coreutas entre las que se encuentra Deyanira con sus hijos, esperando en el exilio el regreso de Heracles. Ya que en ésta como en otras obras del teatro griego antiguo, aparecían coros femeninos pero a menudo representados por hombres y ya que esto era además cotidiano en el resto de las representaciones actorales, Carlisky Pozzi se pregunta si tiene sentido pensar en el sexo biológico de los actores más allá de los límites que impone una *construcción cultural*, partiendo de que las enseñanzas del propio dios Dioniso y las de su teatro, indicaban que no hay una voz puramente masculina o una puramente femenina. Este último argumento nos conduce a Yourcenar y a su Clitemnestra porque en esta performance sí hay una definición muy precisa de la voz femenina:

---

<sup>44</sup> Cfr. con Hamamé quien apunta sobre este término que el sustantivo *perra* adopta aquí una triple significación: perra de casa, o una prostituta o la personificación de las *Erinias*, muchas veces identificadas como *perras vengativas*.

<sup>45</sup> Carlisky Pozzi (1999) *Crisis y remedio en el mito y el teatro: Las Traquinias*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 6-10.

*J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur...je n'ai regardé les hommes que comme on dévisage les passants devant le guichet d'une gare, afin de bien s'assurer qu'ils ne sont pas ce qu'on attend.*<sup>46</sup>

El estilo asumido por la reina de Yourcenar se presenta a modo de anécdota o de diario íntimo en voz alta. Ella da cuenta de su biografía desde que fuera destinada en el seno materno y preparada por su nodriza para ser la esposa de un hombre rico. Para eso se instruyó en el cálculo cuando fue a la escuela y para eso también fue puesta en el camino de ese hombre, un desconocido, que hizo de ella una sirvienta. La *significancia*<sup>47</sup> que adquiere este texto se debe a su alusión expresa sobre los discursos que otras mujeres no alcanzaron a pronunciar, desde las más denostadas hasta las más admiradas: la propia Clitemnestra y Medea, Helena, Deyanira, Fedra, Eurídice, Andrómaca, Hécuba, Penélope, Ifigenia o Antígona, por sólo nombrar a algunas. Dado que el rol del *orador* era sólo atribuible al hombre, aunque de cualquier condición social, es lícito pensar que la escritora francesa haya hecho su propia reconstrucción paródica estableciendo un vínculo con otros textos y con la realidad extratextual (Genette: 13).

La *evocación, muy moral*, que se hace de ciertas mujeres y que fue trasladada a la tragedia (Romilly: 80)<sup>48</sup>, fue antes interpuesta en la poesía apelando a deidades que llevaban los nombres de las virtudes y los vicios. Muchas de estas entidades tienen género femenino y, como en el caso de las Erinis, gozaban del beneficio de transformarse para el lado del bien. Sin embargo, en ninguno de los ejemplos citados se menciona el componente erótico<sup>49</sup>. Éste es otro de los aspectos que analizaremos en la obra de

---

<sup>46</sup> Cfr. "Clitemnestra o el crimen", p.175: *Yo he esperado a este hombre antes de que él tuviera un nombre, una cara, mientras él no era más que... mi lejana desgracia...yo no he mirado a los hombres más que como quien divisa a los pasantes frente a la puerta de una estación, con el fin de asegurarse de que ellos no son quien uno espera.*

<sup>47</sup> Op.cit. 1, p.11, Genette, *Palimpsestos*. Aquí se rescata este vocablo del estudio que hace Michael Riffaterre al diferenciar la *lectura lineal* de la *lectura literaria*, para definir los términos de la *intertextualidad*.

<sup>48</sup> Ob.cit. 21

<sup>49</sup> La concepción oficial acerca del rol de la mujer griega y de sus sentimientos exigía *contención*, mediante la expresión del verbo en griego *sofrosine*. Justamente, a esta carencia de un vocabulario ligado con lo

Yourcenar, dentro del entramado discursivo que elucubró en la voz de una mujer sometida:

*Le soir, au retour de la chasse, je me jetais avec joie contre sa poitrine d'or. Mais les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un même foyer: il est parti vers de nouvelles conquêtes, et il m'a laissée là comme une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge.*<sup>50</sup>

Si descontextualizáramos el pasaje anterior, podríamos caer en el error de pensar que en esta Clitemnestra prima la fragilidad o la vulnerabilidad tradicionalmente atribuidas al carácter femenino. Por el contrario, el personaje se fortalece cuando asume que ella fue entregada a este hombre y que aunque fue educada por sus ancestros para venerarlo y para callar obedientemente, al dirigirse a los Jueces, no escatima en justificar sus actos y en hacer sus propios vaticinios. Les recuerda a estos hombres, desde el inicio de su alegato, que ellos conocen su historia y que muchas de sus mujeres– las de los jueces presentes o las de otros hombres– hubieron soñado con ser ella, Clitemnestra. Llega incluso a afirmar que ella sabe acerca del futuro y que definitivamente todas las mujeres lo saben, cuando se trata de algo que saldrá mal (“Clytemnesre ou le crime”, 186).

El poder de la adivinación que Clitemnestra subestima o iguala al de tantas otras mujeres en la sacerdotisa Casandra, se encuentra fuertemente ligado al universo de la magia. Los estudios realizados a propósito de este culto en tiempos de la Grecia Arcaica y Clásica, confirman una gran afección por los objetos de los que se valen dioses y héroes a

---

amatorio, hace referencia Nápoli (1999) en su artículo “Los celos de Hermione en Andrómaca y la cuestión del amor en Eurípides”, *Synthesis*, Vol.6, Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área trilogía griega, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Este texto nos facilita la comprensión de lo que ha venido en llamarse a “deserotización” de la tragedia (Rodríguez Adrados: 1995), a fin de contrastar a la Clitemnestra de Yourcenar con la de Esquilo, por un lado, y luego para establecer conexiones con otros personajes femeninos igualmente conflictivos; tales son los casos de: Antígona, Fedra, Ifigenia y Electra.

<sup>50</sup> Cfr. en *Feux*, p.177: *En la noche, al regreso de la caza, yo era feliz sobre su pecho de oro. Pero los hombres no están hechos para pasar toda su vida calentando sus manos en el fuego de una misma hoguera: él partió hacia nuevas conquistas y me dejó en esta gran casa vacía pero abigarrada de sonos provenientes de un reloj inútil.*

fin de hacer prevalecer sus deseos o para sacar del medio a sus contrincantes. Sobre ese aspecto— el de los objetos— es sumamente ilustrativo José Luis Calvo Martínez<sup>51</sup>, quien se dedica a destacar las menciones que se hacen de las prácticas mágicas antes de ser incorporados a la literatura los argumentos más realistas. Las figuras protagónicas de Medea y de su tía Circe cobran su merecido despliegue desde Homero en adelante, pero como estereotipos que forman parte de un *fenómeno unitario* en el conglomerado de creencias y de fundamentos ideológicos de una época. Calvo Martínez apunta, en este sentido, que los hombres de la Antigüedad convergían de forma complementaria al auxilio de curanderos, magos o adivinadores como suelen hacerlo algunos de nuestros coetáneos y la literatura actuó también como un espejo a la hora de recrear estos ritos. Asimismo, se da cuenta de los aportes realizados por Hipócrates y Platón acerca del vocabulario de la magia al servicio de la *persuasión engañosa y torticera*. El testimonio dejado en unos conjuros escritos sobre piedra o sobre láminas de plomo con escenas que hablan de las frustraciones, las ambiciones y los miedos, nos llevan a pensar en las necesidades que habrían tenido mujeres como Clitemnestra para refugiarse en este culto, a fin de alejar de sí los efectos de su propia venganza. Es que esta mujer no encuentra sosiego ni aún después de su muerte, cuando su imagen— la *Imagen de Clitemnestra*— se presenta en los sueños de las Euménides para exigirles que vayan por Orestes (“Las Euménides”, v. v 95-128).

En el último drama de *Orestíada*, Esquilo contribuyó en conservar para las páginas de la magia la celebración de un ritual, *hipotaktitón*, con fines maléficos (Calvo Martínez, 90). Se trata de una ceremonia de encadenamiento al momento que la Erinias cantan formando un círculo alrededor de Orestes, como si fuera una presa a la que había que acorralar, invocando a su “madre la Noche” (v.v.309-396). Con este acto, de no haberse producido la transformación de estos temibles seres en criaturas al servicio del bien y de la justicia, se habría repetido indefinidamente el denominado *círculo de la casa de Atreo*. La metamorfosis constituye en sí misma un fenómeno cuasi mágico o, al menos, motivado por causas múltiples y cuenta con un lugar especial en la lista de

---

<sup>51</sup> Calvo Martínez (2.002) *La magia en la Grecia arcaica y clásica* en Pérez Jiménez, Aurelio y Andreotti, Gonzalo Cruz (eds.) *Dáimon Páreidos, Magos y prácticas mágicas en el mundo mediterráneo*, Ediciones Clásicas. Mediterránea n°9, Universidad de Málaga.

procedimientos esenciales de la Magia, cuyos propósitos principales son los de *dominar* y *someter* (Calvo Martínez: 85).

La persuasión, primero, y la dominación triunfante, después, fueron los dos motores– insistimos– que Clitemnestra puso en marcha desde que le dio la bienvenida a su esposo fingiendo admiración hasta que ordenó honrarlo, usando como objeto de adulación el lujoso tapiz tendido a los pies del carro del monarca en compañía de Casandra. Luego, la preparación del baño para el guerrero glorioso y su posterior ejecución en ese mismo lugar, hubieron de completar el plan de sometimiento pergeñado por Clitemnestra. Lo que no esperaba la reina o no presentía aún, es que a ella también la alcanzarían los efectos de su meditada venganza con la implementación de unas estrategias no muy alejadas de la nigromancia. En “Las Coéforas”, hay alusiones bastante implícitas sobre la colaboración del espíritu de Agamenón para dar muerte a Clitemnestra y a Egisto. Encontramos estos rastros en las plegarias de Electra frente al cadáver de su padre: “¿Despiertas, padre? ¿Alzarás tu queridísima cabeza?” (v.495) o en la invocación de Orestes: “Tierra, deja libre a mi padre” (v.489). Ambos pasajes se enlazan junto a los del mensajero que anuncia ante Clitemnestra: “los muertos están matando a los vivos” (v.586). El Coro, Electra y Orestes danzan, brindando una imagen perfecta de esas ceremonias a las que Solón supo oponerse para evitar cualquier tipo de desborde primitivo<sup>52</sup>.

Clitemnestra, ¿hubo de sentir temor, por lo menos, a los dioses? Romilly tiene una respuesta para esta pregunta subrayando la originalidad de la civilización griega en lo que hace a su politeísmo: “...Grecia no podía temblar ante la voluntad divina: esa voluntad estaba repartida, equilibrada, contrapuesta. Dado que no tenía sacerdotes (excepto para algunos cultos determinados), tampoco podía temblar ante ellos...”<sup>53</sup>.

Esta independencia de poderes en el plano religioso se trasladó durante la democracia al terreno político e institucional, hecho que distinguía a los griegos de otros pueblos tales como los persas, tan aferrados al sistema autoritario y al pensamiento de un único emperador. La exaltación del valor de la libertad fue puesta en boca de los personajes de las “Suplicantes” de Eurípides y también en el teatro de Aristófanes, con sus asambleas

---

<sup>52</sup> Cfr. en p. 14 de este trabajo, respecto de los límites a todo tipo de exceso.

<sup>53</sup> Ob. cit. 21, p.88

imaginarias. Es dable pensar, entonces, que Esquilo haya deseado conferir al personaje de Clitemnestra de un coraje inaudito para hacer uso de la palabra, porque para eso se hablaba: para convencerse los unos a los otros. Pero la reina, a pesar de sus esfuerzos, no logró persuadir ni al Areópago ni a sus propios hijos. Debió haber sido así, seguramente porque no gozaba de la *reputación* a la que también aspiraban los griegos o porque su causa no era justa.

Marguerite Yourcenar sí apeló a la igualdad de derechos pero sin exaltar posiciones extremistas. En su escritura se hacen notar las influencias de la obra de Esquilo ya que la autora francesa dota a su personaje de las mismas habilidades. Ambos autores, cada uno con las particularidades del tiempo en que les tocó vivir y escribir, se apartaron del mito al no tener en cuenta el primer casamiento de Clitemnestra, antes de unirse a Agamenón, como así tampoco al no plantear la duda razonable de que no haya sido ella sino su amante el que hubiere perpetrado el crimen.

El mito nos habla del linaje de Clitemnestra y si bien no existen representaciones iconográficas que lo confirmen, sí contamos con las versiones escritas de Apolodoro. Ella nace de la unión de Tindáreo con Leda y es concebida al mismo tiempo que Castor, la noche que Zeus transformado en cisne yació también con Leda; de esta última unión furtiva, nacen Helena y Pólux (Biblioteca III, 10.6 s. s). Clitemnestra ya había sido desposada pero Agamenón, quien reinaba en Micenas, se casó con Clitemnestra tras dar muerte al primer marido (Tántalo, hijo de Tiestes) y a su hijo recién nacido (Epítome II, 15-16).

Han quedado especialmente representadas en la iconografía ática, las muertes de Ifigenia (o Ifianasa), la de Agamenón y la de Egisto. Ninguna de las cerámicas muestra, en cambio, a nuestra protagonista con un hacha en la mano— como se narra en algunas versiones del mito—, elemento que la hubiera identificado con el modelo opuesto a la mujer griega por excelencia: el de las amazonas. Sí se lo ve a Egisto, en estas mismas piezas, blandiendo una espada contra Agamenón quien se halla vestido con una túnica

que Clitemnestra había confeccionado sin orificios, lo que habría permitido asestarle el golpe certeramente y sin riesgos<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> La imagen descripta pertenece a la cratera de cáliz ática de figuras rojas, 275233, atribuida por Beazley al pintor Dokimasia. Boston, Fine Arts Museum, 63.1246 (470-465 a. C). Para confirmar estos datos, accedimos al material que nos suministró la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata.

## **Sección 1: El discurso en la tragedia. El valor de su interpretación para la contemporaneidad**

En el apartado anterior se tendieron algunos hilos conductores entre la génesis del mal que encarna el personaje de Clitemnestra y los desvelos que todavía hoy produce la complejidad de su comportamiento. En lo que hace a la preponderancia que alcanzó ‘el uso de la *palabra (logos)*’ para hacer frente a una asamblea, Romilly nos guía hacia los textos que hicieron hincapié en el respeto por las leyes de la ciudad de Atenas. Se corresponden en este sentido, los testimonios escritos por Critón con los de Heródoto, así como también los de Eurípides en su *Medea*, con los de Tucídides (*¿Por qué Grecia?*, 98-104). Vale decir, entonces, que la supremacía de la palabra (el arte de hablar que enseñaban los sofistas) y la soberanía de la ley fueron los dos pilares sobre los cuales no sólo se levantó la república sino, fundamentalmente, aquellos principios en virtud de los cuales se enaltecieron el orden y la tolerancia para la vida del ciudadano común. La igualdad se alcanzaba al ser juzgados por la misma ley, la misma que se aplicó sobre Sócrates, la misma que hicieron cumplir los padres a los hijos.

Indudablemente, la supervivencia de la tragedia en el tiempo se debe a los contenidos que tomó del mito y también de la historia. Esquilo, como hemos comprobado con Clitemnestra, se apartó un poco del mito y se apoyó algo más en la historia, en la de su momento histórico. De igual modo convivieron los personajes de las distintas tragedias, con el propósito urgente de emocionar al público aunque la tragedia nunca se inscribió dentro de la especie realista<sup>55</sup>. Así es como este tipo de teatro coincide con el advenimiento de la democracia ateniense (Romilly: 159-171).

---

<sup>55</sup> El término “realista” ha sido incluido aquí puesto que la autora citada hace referencia a él pero consideramos que debemos aclarar su significancia en este contexto, dada la ambigüedad a la que suele prestarse su uso. Romilly destaca en la tragedia su carácter universal y atemporal, como un valor que conservó del mito, razón por la cual ambas especies atrajeron la atención del pueblo que acudía a sus representaciones, por el valor simbólico que encarnaban en la realidad cotidiana. Para ampliar el concepto de *realismo* en la modernidad, recomendamos la lectura del artículo “Realismos” de Espósito (2008), en

El caso particular de Clitemnestra es atípico porque— como ya se expuso desde el comienzo de este trabajo— siendo que a la mujer no se le permitía hablar públicamente, al asegurarse ella su victoria sobre Agamenón en la instancia dialéctica, es cuando prosigue con su plan de asesinarlo. Por las mismas razones, es importante subrayar que el sentido de justicia retributiva ya había sido desdeñado en épocas de Esquilo, lo cual nos hace pensar que su Clitemnestra resultó ser una pieza perfecta en el tablero de las posiciones tomadas por el resto de los personajes, puesto que ninguno de ellos quedó libre de culpa y cargo. Así pues, cuando los hijos decidieron vengar la muerte de su padre, no se pusieron en el lugar de la madre que había debido soportar el sacrificio de Ifigenia al que accedió Agamenón. Si bien Esquilo les concede, tanto a Electra como a Orestes, respectivos turnos para expresar su decepción y su ira, sus discursos no son pronunciados con la intención de convencer o de convencerse los unos a los otros; en ambos hijos primó ante todo la necesidad de preservar la estirpe y de asegurar la exoneración para el padre (“Las Coéforas”, v. v. 500–510)<sup>56</sup>:

ΗΛ.] καὶ τῆσδ' ἄκουσον λοισθίου βοῆς, πάτερ·  
 ἰδῶν νεοσσοῦς τοῦσδ' ἐφημένους τάφῳ,  
 οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόον.  
 {Ορ.} καὶ μὴ 'ξαλείψης σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε,  
 οὔτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανῶν.  
 [παῖδες γὰρ ἀνδρὶ κληδόνες σωτήριοι

505

---

Colección Textos Básicos, José Amícola y José Luis de Diego (directores), *Literatura, La teoría literaria hoy*. Conceptos, enfoques, debates, La Plata.

<sup>56</sup> Nuestra traducción es la siguiente: *Electra.— Escucha, padre, el último grito: ya que contemplas a estos jóvenes sentados en tu sepulcro, ten piedad del llanto femenino al tiempo que masculino.*

*Orestes.—Y que no se extinga este linaje de Pélope; pues así tú mismo no habrás muerto ni aunque hubieras muerto. Pues los hijos son presagios de salvación para el varón difunto. Son como corchos que sostienen la red y evitan que al abismo caiga el lino por siempre.*

*Electra.— Oye, que estos gemidos son por ti. Y tú mismo te salvarás si honras nuestros ruegos.*

θανόντι· φελλοὶ δ' ὥς ἄγουσι δίκτυον,  
τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σῶζοντες λίνου.]  
{Ηλ.} ἄκου', ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα,  
αὐτὸς δὲ σῶζῃ τόνδε τιμήσας λόγον

La invocación a los dioses que sigue a estos versos de Esquilo, en las voces de los mismos personajes, mencionando particularmente a Zeus, primero, y luego a Ares y a la Justicia (Atenea), para que los olímpicos confirmen su derecho de venganza (es decir, a tomar la justicia por mano propia), no tiene cabida en el texto de Yourcenar dado que allí Clitemnestra comparece frente a los jueces, con un estilo que apela a la autoconciencia o— como se definiría en lenguaje filosófico— *a la toma de conciencia de que tenemos conciencia*:

*Vos pensées criminelles, vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi, de sorte qu'une espèce d'horrible va-et-vient fait de vous ma conscience et de moi votre cri. Vous êtes venu ici pour que la scène du meurtre se répète sous vos yeux un peu plus rapidement que dans la réalité, ...*<sup>57</sup>

La escritora francesa se involucra con una cuestión que ha perseguido desde siempre al hombre atormentado: el deseo de matar y el acto de llevar a cabo semejante deseo. Es lo que Yourcenar define entre los confines del *amor-pasión* y *amor-vanidad*, al hacer una crítica acerca de los contenidos que la literatura francesa no supo traducir o reinterpretar de los autores trágicos griegos. Yourcenar confiesa que le molestaron en la *Andrómaca* de Racine, las limitaciones de un Orestes muy enamorado de Hermione y, por

---

<sup>57</sup> Cfr. en “Clitemnestra o el crimen”, p.174: ... *Vuestros pensamientos criminales, vuestras envidias incalculables, se degradan más aún y se derraman sobre mí a la manera de una especie horrible que va y viene desde vosotros hacia mí: yo estoy en vuestra conciencia y me transformo en vuestro propio grito. Vosotros habéis venido aquí para que la escena de la muerte se repita ante vuestros ojos, un poco más rápidamente que en la realidad,...*

lo mismo quizá, muy incapacitado de tan siquiera recordar a su padre o a su madre. La autora de “Clytemnestre ou le crime” pensaba— a diferencia de gran parte de los literatos franceses que la precedieron— que el “*amor*” no es el centro de la vida, dado que este sentimiento (frecuentemente inexpresable a través de las palabras) *procura buenos y malos momentos* (*Testimonios y reportajes*, 91).

Kitto, en su estudio sobre “The Agamenon”<sup>58</sup>, sostiene su análisis desde una óptica más atenta sobre lo que los personajes dicen y también sobre lo que callan. Este autor nos obliga a reflexionar sobre la ironía de la que se vale estratégicamente Esquilo, para producir el efecto de hacernos contemplar esta historia como si se tratara de una acción individual o de un hecho aislado, cuando en realidad la intención más profunda del autor es mostrar, contrariamente, su naturaleza universal. Kitto nos recuerda que a la trilogía escrita por Esquilo se le ha dado en alguna oportunidad el subtítulo de *El infortunio en la Casa de Atreo*, si bien recién cuando han transcurrido las dos terceras partes de la primera obra, “Agamenón”, el lector se entera de este sufrimiento en cadena. Es Casandra, rememoremos, quien ha permanecido inmóvil sobre el carro mirando la estatua de Apolo que se encuentra a las puertas del palacio y nos advierte sobre la maldición. Ella, la nueva esclava del rey, es quien interroga al dios (*Loxias*)<sup>59</sup> acerca del lugar adonde la ha conducido: “¡Lugar sí que tanta impiedad presenció, / degollaciones en la familia, / matadero, suelo regado con sangre!” (v. v. 1090-1093).

Según Kitto, los recursos que prestigian la obra de Esquilo son los silencios que sostienen algunos de los personajes, como Casandra en el pasaje anterior (después del cuarto estásimo), y también la falsedad que aplica sobre todo en el personaje de Clitemnestra ante el rey recién llegado de la guerra, con el empeño de que la reina se vea como alguien que actúa por cuenta propia. En Yourcenar, por el contrario, el monólogo se extiende a toda la obra sin interrupciones ni silencios; no titubea tampoco al hablar de adulterio y de las razones que la llevan a cometerlo. Así lo exige el formato elegido ya que ella es la única oradora. La reina sabe que su esposo siempre la ha engañado con mujeres de diversos orígenes: judías de Salomónica, armenias de Tiflis y turcas. Estas

---

<sup>58</sup> Ob. cit. Kitto (1939) *Greek Tragedy. A Litterary study*, pp. 62-106.

<sup>59</sup> Sobrenombre dado a Apolo, como profeta que interpreta a su padre, Zeus.

últimas denominaciones sobre la procedencia de las esclavas amantes de Agamenón, le sirven de sustento a la narradora para aguzar los oídos del lector que escucha la historia de un rey conquistador de tierras y de mujeres, que deja a su esposa sola, marcha a la guerra y vuelve como todo un triunfador.

Siguiendo a Kitto, advertimos también que Clitemnestra con su venganza satisface los deseos de Ártemis obedeciendo a ese instinto de retribución violenta y sangrienta de la que participa la diosa, instinto que domina y unifica toda la obra de Esquilo. Ésta es otra demostración de que la muerte de los reyes condujo a la consecuente caída de todo un sistema moral, filosófico y político. El lector oye los gritos de muerte que profiere el propio Agamenón mientras, aparte, el Coro permanece inerme, sin hacer un mísero pedido de rescate para el rey que está siendo asesinado. Doce son las individualidades que se corporizan en las voces de los ancianos que deliberan entre sí: algunos de ellos optan por pensar que nada está pasando; otros concluyen que el rey ya está muerto y que no lo resucitarán con palabras. Todos ellos tienen miedo del crimen político que se ha cometido; le temen al *golpe de estado*<sup>60</sup>, coincidiendo con Barthes en que para los griegos la gravedad del delito perpetrado, afecta principalmente a la ciudad. El Coreuta primero, que propone llamar a los ciudadanos para que se desborden en contra de los asesinos, habla desde el lugar que ocupa el sentido común (v. v. 1348-1349) pero no es atendido por sus pares. Para cuando se expresa la voz del duodécimo coreuta, deciden ir a ver cómo está el Atrida que ya ha muerto.

La imagen que se nos describe a continuación con la puerta central abierta, viendo sobre el eccicléma los cadáveres ensangrentados de Agamenón y Casandra y a Clitemnestra junto a ellos de pie y con un arma en la mano, está cargada de un simbolismo con efectos múltiples<sup>61</sup>. Los conocimientos previos sobre lo que ocurre después, provocan expectativas igualmente variadas ante la confesión de Clitemnestra

---

<sup>60</sup> Aquí, Kitto utiliza la expresión francesa *coup d'état*, probablemente con el objetivo de hacer más gráficas lo que habría de sobrevenir después.

<sup>61</sup> Aumont (1990) *La imagen*, Trad. de Antonio López Ruiz, Buenos Aires, 1992. Aumont analiza aquí estos efectos (sociológicos, psicológicos y subjetivos) en torno a lo que él define como el dispositivo, es decir, aquello que regula la relación entre el espectador y la obra (cap. 3). Tomamos esta idea proveniente del campo del lenguaje plástico, para llevarla al de la literatura y así, valorizar la importancia de la relación del espectador o lector con la tragedia, al poner en funcionamiento sus diferentes sentidos.

quien relata los detalles del crimen sin renunciar a la autojustificación. De contar con una ilustración que pintara la escena, podríamos detenernos en medir las reacciones que provoca esta visión en un público más amplio. Pero, más allá del experimento, el valor de estas imágenes visuales hipotéticas lo encontramos en el monólogo de Yourcenar, a instancias de la verdad revelada por Clitemnestra:

*J'ai tué cet homme avec un couteau, dans une baignoire, avec l'aide de mon misérable amant qui ne parvenait même pas à lui tenir les pieds*<sup>62</sup>

La autenticidad de las palabras de la reina asesina, que en Esquilo se extienden entre los versos 1372 y 1398, habla en principio de que indudablemente fue un acto a traición del cual la víctima no tuvo escapatoria. Pero Yourcenar no recurre a la imagen de la sangre como lo hace Esquilo (...*eructado su espíritu en un vómito/ violento de sangre que me deja bañada/ por oscuro aguacero de sangriento rocío...*) porque ella cuenta con lo que el lector sabe con anticipación acerca del personaje. La reina en “Clytemnestre ou le crime”, por su parte, enfrenta a su público sabiendo que ellos conocen su historia y ésta es nada más y nada menos que la difundida por Esquilo en su tragedia y retomada por Yourcenar, la cual—insistimos—alteró en parte la del mito. En ambos textos hay, a su vez, una coincidencia respecto del carácter pusilánime de Egisto, idea que refuerza la omnipotencia de Clitemnestra asumiendo su total responsabilidad.

Así y todo, la escritora francesa tuvo en muy alta estima la voz genuina del mito. Con el fin de ilustrar con más claridad el valor que le daba Yourcenar a los mitos como fuentes originarias de toda tragedia, por la autenticidad de su lenguaje y por su trascendencia a través de los tiempos, nos apropiamos de la cita que selecciona Romilly de *Peregrina y extranjera*: “...Al igual que el álgebra, la notación musical, el sistema

---

<sup>62</sup> Cfr. en “Clitemnestra o el crimen” p.173-174: *Yo maté a este hombre con un cuchillo, dentro de una bañera, con la ayuda de mi amante miserable que apenas podía tenerse en pie.*

métrico y el latín de la Iglesia, (los mitos) han sido para el artista y el poeta europeo una tentativa de lenguaje universal...” (p.35)<sup>63</sup>.

Dado que se sabe tan poco o es tan engorroso comprobar las fuentes que registran los ‘mitos primitivos’ (o *inhallables*), es que han sido adoptadas las versiones que nos cuentan las tragedias, fundamentalmente siguiendo la línea ateniense y en respuesta a preguntas que conciernen a la naturaleza humana, al porqué de sus desgracias, a la cuestión de la tolerancia frente a los crímenes cometidos, a la impiedad frente a aquél que no supo escuchar los oráculos o a los límites para detener los castigos sucesivos y heredados de padres a hijos.

El tema que domina la trama de Orestíada no es sólo el de la guerra y el de los asesinatos múltiples; es la historia que eligió narrar Esquilo acerca de los hechos concatenados y direccionados a que finalmente reinara la justicia divina y el orden en la ciudad. En Yourcenar, el poema en prosa “Clytemnestre ou le crime”, también nos remite a la tragedia y a ver cómo ésta se concreta cada vez que el hombre se enfrenta a tantísimas caídas institucionales, a otras tantas guerras evitables, o a tantas otras pérdidas de rumbo.

Por todo lo antedicho, es que Clitemnestra resultó ser no sólo una mujer que mató sino que, al mismo tiempo, se convirtió en uno de los ejes principales que contribuyeron al derrumbe de un sistema de ideas y de creencias. La reina de Micenas se hizo portadora, además, de un estilo de lenguaje inédito en la tragedia bajo la forma corporizada de una mujer. Diremos, por último en esta sección, que Yourcenar rescató de la tragedia con espíritu renovador la posibilidad de que un personaje como Clitemnestra pensara en la posibilidad de optar razón por la cual— probablemente— en los títulos de “Clytemnestre ou le crime” y de “Électre ou la chute des masques”, la forma proposicional disyuntiva es uno de los aspectos que más han llamado nuestra atención.

---

<sup>63</sup> Ob. Cit. 22, p.168.

## Sección 2: Un cuerpo y la verdad corporizada

*“El lugar más sombrío— dice un proverbio chino— está siempre bajo la lámpara”<sup>64</sup>*

La expresión más viva de una idea se corporiza en quien la defiende para comprender lo que le ocurre a sí mismo y para hacerse comprender por el otro. Entendemos que la encrucijada que pudo haberse planteado a Clitemnestra, estando frente a frente a Agamenón recién llegado de Troya, debió haberle creado a esta mujer la necesidad de comprender lo que estaba elucubrando su mente. Barthes habla sobre esto en el capítulo que titula: “*Quiero comprender*” (remitirse a cita al pie 63) y resuelve en parte el problema mediante la formulación del siguiente enunciado:

*Comprender.* Al percibir de golpe el episodio amoroso, como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: “¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!”.

La interpretación anterior la basamos en la importancia que le damos al discurso de Clitemnestra en cada una de las obras del corpus citado. Al tomar conciencia de que tenía un cuerpo, ella supo que para que su *yo* no se escindiera, debía mirar a la cara a su enemigo con el fin de que éste se viera obligado a mirarla a ella, al mismo tiempo.

Alain Badiou se ocupa específicamente de la idea de *cuerpo* en el marco de una concepción filosófica que parte de un enunciado muy simple: “*No hay más que cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades*” (Prefacio, p.20). En esta sección, intentaremos establecer un vínculo sólido entre la palabra “cuerpo” que emplea Yourcenar (cita 4) y la postura asumida por Badiou en su obra *Lógicas de los mundos*. Concomitantemente, se hará foco sobre las relaciones entre *cuerpo—sexo—poder*, de acuerdo al planteo formulado por Foucault. Este último análisis, creemos que se verá enriquecido a través de los ítems

---

<sup>64</sup> Cfr. Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso, en “Quiero comprender”, pp. 76-77. Corresponde a un proverbio chino citado a su vez por Reik, 184

del capítulo 1 de esta misma sección, dedicados a cada una de las otras mujeres que comparamos con Clitemnestra y que nos ayudarán a destacarla como un arquetipo mítico.

La Clitemnestra de Yourcenar expone minuciosamente las acciones que precedieron al asesinato; ella tenía todo preparado para el baño caliente que su marido acostumbraba tomar antes de acostarse. El hacha, que se usaba para cortar los leños, fue ocultada por nuestro personaje entre las toallas pero ella dice no saber por qué lo hizo. Todo debía parecer un accidente y lo que sí sabe es que ella deseaba obligarlo a que él la mirara a la cara mientras moría:

*...je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu*<sup>65</sup>.

La necesidad de ser tenida en cuenta, de no ser tratada como una “cosa” que se desecha, se corresponde con la conclusión en el final de “Clytemnestre ou le crime”, de saber que ella, la reina asesina, fue condenada mucho antes de morir: a ella sólo le esperaba ser ignorada, dejar de ser amada, devenir invisible. “Tú no te apercibiste de que yo tengo un cuerpo”, le dice Clitemnestra a su víctima porque además sabe que la felicidad no fue posible junto a él. Al lado de otros seres amados, en el final de su alegato, ella confiesa haber descubierto el gusto por las flores, por los viajes, por la medicina y por el bordado; entonces, se hace la última pregunta: “¿Por qué no recibir de ti, el gusto de la muerte?” (*Feux*, 192).

La unicidad entre cuerpo y alma ha sido profusamente explorada por los filósofos franceses (fundamentalmente, desde Derrida en adelante) y Badiou, apoyado en Hegel con su teoría sobre *El ser y el acontecimiento*, hace su aporte al proponer una reconstrucción del concepto de individuo como sujeto que, inserto en una comunidad, sostiene verdades que pueden alcanzar la universalidad:

---

<sup>65</sup> Cfr. en “Clitemnestra o el crimen”, p.186-187: *...yo no lo maté más que por eso, para forzarlo a que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que uno puede dejar caer o cedérsela a cualquiera.*

El arco teórico que organiza *Lógicas de los mundos* examina la constitución, en mundos singulares, del aparecer de verdades, y por lo tanto de lo que funda la evidencia de su existencia. Se demuestra aquí que el aparecer de las verdades es el de los cuerpos totalmente singulares...<sup>66</sup>

Un cuerpo es la *materialidad de un sujeto de verdad*, que cumple con su destino al manifestar su singularidad en un tiempo determinado (Badiou: 529). Esta definición podría verse enriquecida con el pensamiento de Foucault— aunque desde matrices conceptuales diferentes— a la hora de preguntarse quiénes somos. Colocar al sexo como centro y razón de todo, implica también hablar de una verdad acallada por siglos, implica reconocer el carácter excepcional de un sujeto que se expresa en un cuerpo (Historia de la sexualidad 1, 76-77). Ahora bien, cuando se trata de pensar en *qué es vivir*, las conclusiones de estos filósofos son diversamente inquietantes: para Badiou es la pulsión que triunfa sobre el resto de las pulsiones, la de muerte incluso; para Foucault, el derecho a vivir y el derecho a morir se debaten en el juego de poderes propuesto para *la administración de la vida*<sup>67</sup>.

Creemos que Yourcenar va un poco más allá todavía respecto del valor de la vida y de la muerte. Al traspasar los límites de la vida misma, la de los cuerpos y sus lenguajes, la de los individuos y sus verdades, es la muerte la que todo lo fusiona y se puede sentir hasta el gusto de morir. Clitemnestra ya ha confesado su crimen, sin arrepentirse y sin pedir clemencia. Sin embargo, no se privó de penetrar en la autoconciencia de los jueces, de horadar en sus propias miserias, en sus deseos de regodearse en el dolor del otro, en los efectos de una tragedia que estos magistrados creen que les es ajena. La singularidad de la reina asesina está en esa verdad que no se esmera en silenciar: ella tiene un cuerpo que su marido no supo o no quiso ver, por eso necesitó que él al menos la mirara cuando ella lo estaba matando.

---

<sup>66</sup> Ob. Cit., p.25.

<sup>67</sup> La Conclusión de *Lógicas de los mundos* (p.554 y s. s) se introduce con la pregunta “¿Qué es vivir?”, cuestión que nos ha parecido pertinente considerar a fin de contrastarla con el desenlace de “Clitemnestre ou le crime”. Por la misma razón, en el cap.5 de la citada obra de Foucault: “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, se ha encontrado otra forma de reflexionar sobre el mismo tema.

Las exposiciones anteriores no tienen la pretensión de abrir un debate filosófico o uno psicoanalítico, puesto que ello sólo le corresponde a los especialistas de los campos correspondientes. No obstante, este trabajo busca documentar las múltiples aristas que hacen a la composición del personaje de Clitemnestra y a las circunstancias que rodearon y determinaron su nacimiento y su deceso. Con este propósito, a su acontecer, vincularemos las vicisitudes que moldearon los ‘cuerpos’ de Ifigenia, de Electra y de Penélope, por ser tres de las mujeres griegas que eligieron caminos muy diferentes al de Clitemnestra, a fin de conservar algo de su esencia genética y de los baluartes heredados.

Luchar, resistir, vivir, matar o morir son los verbos representativos de los sentimientos en pugna, tanto en la mente de Clitemnestra como en las de sus hijas: Ifigenia y Electra (capítulo 1); lo mismo queremos destacar en Penélope, su prima (capítulo 2). Para ello, a modo de espejo, colocaremos a Clitemnestra interrogándose e interpelando a los otros tres personajes en torno a la posibilidad de haber cambiado el curso de los acontecimientos si sus decisiones hubieran sido otras.

## **Sección 2. Capítulo 1: Clitemnestra y las otras mujeres. La cuestión central del cuerpo**

*No hay nada fuera del cuerpo. Un cuerpo es una extensión abierta al encuentro.*

Jean-Luc Nancy<sup>68</sup>

La cita introductoria seleccionada para este capítulo, dedicado especialmente a resignificar el término *cuerpo* desde el valor que adquiere en “Clytemnestre ou le crime”, apuntala algunas de nuestras coincidencias con el pensamiento de Yourcenar. El cuerpo del personaje no es simplemente algo que lleva puesto, ella es en sí misma un cuerpo que dejó de ser deseado y que por eso necesita ser mirado y tenido en cuenta.

---

<sup>68</sup> Esta cita fue extraída de la entrevista realizada al filósofo J. L. Nancy por Pedro B. Rey, para ADN CULTURA, La Nación, Buenos Aires, viernes 14 de diciembre de 2012. La hemos resaltado por cuanto la consideramos relevante y sumamente esclarecedora para definir el término “cuerpo”.

Ya nos hemos referido en la **Introducción** de nuestro trabajo al lugar limitado que ocupaban la mayoría de las mujeres de la Antigua Grecia, aceptado casi sin cuestionamientos por ellas mismas. Éste era el pensamiento rector de una conducta que contribuyó al orden familiar y social de las sociedades occidentales hasta muy iniciada la contemporaneidad. Pero, lógicamente, la evolución constatada a través de los años en las relaciones humanas, nos han hecho testigos de un quiebre entre posturas que ya no nos bastan para comprender las relaciones mente– cuerpo, espíritu– cuerpo, cuerpo femenino– cuerpo masculino.

A la definición que dieran en su momento Deleuze y Guattari sobre *cuerpos deseantes*, Jean- Luc Nancy le agrega la de *cuerpos que se astillan*, que se enferman, se estremecen o se ven afectados por el entorno y que finalmente se encuentran consigo mismos y con los otros. Por todo lo dicho es que para Nancy el cuerpo “...No ocupa un lugar central: ocupa todo. No hay nada fuera del cuerpo. Un cuerpo es la posibilidad de relación con otros cuerpos, es una extensión abierta al encuentro, al acercamiento, al choque. Lo que llamamos ‘espíritu’ no es más que el cuerpo como punto de una posición de existencia (sin dimensiones, no obstante), posición a partir de la cual se abre. Hay que reconocer que la palabra cuerpo es ambigua porque nos reenvía a la dualidad cuerpo– alma, en la que nos olvidamos que ‘alma’ es el nombre de la forma del cuerpo (para eso hay que retrotraerse a Aristóteles). Un cuerpo joven o viejo, enfermo o robusto, activo o pasivo, un cuerpo de mujer o de hombre, de caballo o de insecto, de manzana, de helecho, de agua o de fuego expone la forma que es su alma; es decir su presencia y su relación con los otros cuerpos...”<sup>69</sup>.

La primera gran decisión de Clitemnestra, la de matar a Agamenón, se basó antes en las palabras que eligió para recibirlo y en el homenaje engañoso que le rindió en presencia de todo el pueblo. Con estos dos actos ella resultó ser una vencedora indiscutible, logrando airadamente lo que muy pocas personas llevan a cabo aún hoy: mostrar su cuerpo sin tapujos, integrándolo en su sentir y en su decir, asumiendo los riesgos que este tipo de demostración implica. Basta pensar tan sólo en que alguno de los presentes podría haberla repudiado por ser una madre perversa y por comportarse como

---

<sup>69</sup> Ibid, p.10.

una mujer adúltera o que hubiera sido víctima de un atentado, para que el plan de Clitemnestra hubiera fracasado.

La primera mujer que se opone al sentir, al decir y al hacer de Clitemnestra es Ifigenia. Si hubiera optado por seguir los pasos de su madre, probablemente hubiera huido y usado su poder de seducción y manipulación sobre un hombre como Aquiles, por ejemplo. Veamos cómo se resolvió este dilema en Racine y en Eurípides ya que Yourcenar elude mencionar a esta muchacha tanto en “Clytemnestre ou le crime” como en “Électre ou la chute des masques”.

### **2-1.1-Clitemnestra e Ifigenia**

Para iniciar el análisis de las relaciones entre el cuerpo de Clitemnestra y el de las otras mujeres que se vieron afectadas por las decisiones que otros se dispusieron a tomar por ellas o por el destino de sus vidas, nos referiremos en primer lugar a Ifigenia o Ifianasa. El mito de la princesa de Micenas, cuyo nombre corresponde al epíteto: “mujer de raza fuerte”, fue identificado con el sacrificio de Isaac, hijo de Abraham (Génesis, 22, 1-19) y también con el de la hija de Jefe, el galaadita (Jueces, 11, 29-40). En los tres casos son los padres varones quienes deben cumplir ante el dios con el sacrificio de uno de sus hijos, con el objeto de evitar males mayores o de demostrarle obediencia.

Cornelius Castoriadis, en su obra *La ciudad y las leyes*, sostiene que toda tragedia muestra que “no somos dueños de la significación de nuestros actos”<sup>70</sup> y que su valor pedagógico reside, precisamente, en ponernos sobre aviso acerca de los peligros que entraña la desmesura para quienes se ciegan y ocasionan males a futuro. Por ende—entendemos— que la interpretación afectada dogmáticamente por lo que se piensa que los dioses exigen a los hombres, distorsiona aún más el control mental sobre sus decisiones.

El caso de Ifigenia es el primer eslabón en la cadena de desgracias que asolan a la figura de Clitemnestra. Racine sigue en este sentido el perfil trazado por Eurípides al mostrar — no como Esquilo— un Agamenón debilitado frente a la decisión de sacrificar a

---

<sup>70</sup> Ob.cit. en “La polis y la democracia original” por Gustavo Santiago, en ADN CULTURA La Nación, Buenos Aires, viernes 18 de mayo de 2012.

su primogénita. Coincide sí con el mito y con Yourcenar en elevar una voz plena de coraje para el personaje de Clitemnestra, la madre que es capaz de todo a fin de salvar la vida de la princesa. En todos los casos, tanto Racine como los autores griegos de la tragedia, inventan finales diferentes a los trazados por el mito y optan por hacer que la joven se vea librada de la muerte.

En Yourcenar la reina habla de sus hijos (*mes fils*) sin hacer una mención específica a la suerte que corrió Ifigenia pero sí pone énfasis en su descontento frente a una determinación que la sobrepasó y que subestimó su dolor maternal. En Racine, su Ifigenia en Áulide no fue pensada para ser inmolada puesto que el dramaturgo había aprendido a descubrir con alegría la belleza y las bondades de la naturaleza, a través de los versos de Homero, de Esquilo, de Eurípides y de Sófocles. Al momento del estreno de la obra (1674) reinaba Luis XIV quien había perdido a dos de sus hijos dos años antes, hecho que los críticos asocian con la excelente acogida que tuvo la pieza tanto en los círculos gubernamentales como en el público todo<sup>71</sup>.

Al cabo de 160 versos, Racine logra darle el viso romántico que la obra debía adquirir a fines del siglo XVII. Agamenón es aquí el padre dolido en lo más íntimo, quien se confiesa frente a su fiel y cabal mensajero Arcas pero quien, a su vez, le entrega a este servidor la carta dirigida a Clitemnestra para pedirle que acompañe a Ifigenia a Áulide a fin de entregarla en matrimonio a Aquiles. Ésta es la carta del ardid que le permitiría al rey cumplir con la inmolación de la joven, lo cual habría formado parte del plan político pergeñado por Agamenón y Ulises.

*Iphigénie* de Racine es una obra escrita en “el estilo precioso” (*le style précieux*), es decir, aquél cuyo lenguaje combina el fuego del amor con el fuego de la guerra, el que podemos apreciar en los siguientes versos donde Agamenón se queja de su condición de siervo atrapado por los designios de Neptuno (Poseidón) y del resto de los dioses, a lo cual le responde Arcas recordándole los hitos de su origen y lo que ha recibido de estas divinidades:

---

<sup>71</sup> Racine, *Iphigénie* en Les Classiques de la civilisation française, collection dirigée par Yves Brunsvick et Paul Ginestier, Avant-propos de Jacques Masson-Forestier, Paris, 1968.

## Arcas

*Et depuis quand, Seigneur, tenez-vous ce langage ?  
Comblé de tant d'honneurs, par quel secret outrage\*  
Les dieux, à vos désirs toujours si complaisants,  
Vous font-ils méconnaître et haïr leurs présents?  
Roi, père; époux heureux, fils du puissant Atrée,  
Vous possédez des Grecs\* la plus riche contrée<sup>72</sup>.*

Nótese la importancia que le han dado los autores franceses como Racine a las relaciones pasionales aún entre dioses y hombres, hecho que confirma la evaluación de Yourcenar –remitirse a la Introducción de este trabajo– acerca de cómo fueron interpretados los mitos y las tragedias en la Modernidad. Tanto es así que en esta obra aparece un personaje femenino clave: Ériphile, una joven que fue hecha prisionera en Lesbos por Aquiles y a quien Racine imagina como acompañante de Iphigénie. Esta criada además ignora que ella nació de la unión secreta entre Hélène (hermana de Clitemnestra) y Thésée (rey de Atenas) y que su verdadero nombre es casualmente también Iphigénie. La entrada de este otro personaje femenino en escena (Acte II, Scène première) es determinante para la resolución del conflicto que se plantea según Racine: la campaña militar de los griegos depende de la voluntad de los dioses, de acuerdo a los vaticinios de Calchas, el intérprete del oráculo.

Esta muchacha, Ériphile, representa a los sufrimientos padecidos por una mujer enamorada (de Achille, Aquiles) que no es correspondida en su amor. A su vez, en este personaje femenino se encarnan los celos y la maldad del ser despedido sin llegar a ser, por esto, totalmente indigno de compasión a los ojos del espectador. El juego con el *doble*, del que también se vale Yourcenar para caracterizar a su Clitemnestra y a su

---

<sup>72</sup> Ob. Cit., Acte I, scène I, p. 23: Arcas. *¿Y desde cuando, Señor, tienes tú\*\* ese lenguaje? / Colmado de tantos honores, por qué secreta afrenta (\* injuria grave) / Los Dioses, siempre tan complacientes a tus deseos, / ¿te hacen desconocer y odiar sus regalos? / Rey, padre, esposo feliz, hijo del poderoso Atrée, / Tú posees de entre los Griegos la más rica región (\* Racine hace este hipérbaton imitando el estilo de los Antiguos).* \*Estas definiciones han sido traducidas de las notas marginales que figuran en la obra consultada.

\*\*Hemos preferido traducir el pronombre *Vous* como Tú, en lugar de Usted, para respetar el estilo del autor.

Electra, adquiere gran relevancia para la *Ifigenia* de Racine porque aquí, la mejor solución para el autor, es burlarse de la muerte. Roland Barthes opina, en este sentido, que a la cuestión planteada por la tragedia sobre matar o no a Iphigénie, Racine responde con la posibilidad de matarla y de no matarla al mismo tiempo dado que, al inmolar a Ériphile, queda a salvo la significación de la muerte en sacrificio sin caer en asumir el poderío de lo absoluto<sup>73</sup>. Así es como, aunque Ériphile trata de deshacerse de su rival (la princesa Iphigénie, prometida de Achille), no puede escapar a su destino de ser sacrificada o, dicho de otro modo, Ériphile debe ser sacrificada para que Iphigénie se salve.

En este último punto de nuestro análisis sobre la imposición de lo absoluto, de las verdades absolutas o de los imperativos categóricos a los que se ha hecho referencia en la introducción de este trabajo, puede leerse una línea conductora entre el pensamiento de Yourcenar y el de Racine llegando incluso hasta el propio Eurípides. En los tres autores se plantea la necesidad de burlar a la muerte o de torcer al menos el destino prefijado. Pensar en más de una solución para un mismo problema y más aún cuando el problema en cuestión se debate entre la vida y la muerte, entre lo justo y lo injusto o entre la verdad y el engaño, es el gran desafío del hombre de todos los tiempos. Veamos pues en los tres escritores mencionados, de qué manera se expusieron los argumentos que buscaron apartarse de algunas de las posturas más unilaterales del pasado cercano o lejano frente a tópicos tales como: la juventud, el desamor, el ideal heroico, la resignación o la obediencia.

Para Yourcenar, Clitemnestra tenía mucho por decir antes de morir; no pretendió por ello disculparla ante los Jueces pero sí inaugurar un ‘*lugar*’<sup>74</sup> en el que la reina pudiera dar a conocer su porción de la Verdad. Es cierto que la postura de su personaje no coincide con los ideales femeninos más conservadores, sobre todo con aquéllos con los que suele caratularse a una mujer de “buena madre”. También es indiscutible que la reina

---

<sup>73</sup> Cfr. Racine, J. *Iphigénie*, p. 40.

<sup>74</sup> A fin de contextualizar el término “lugar”, hemos elegido el siguiente fragmento publicado en la contratapa de *Lugar*, de Juan José Saer (2000): “¿Qué es un lugar?, ¿dónde está el lugar de cada uno?, ¿cuántos simulacros de lugares atravesamos en la vida?, ¿son lugares las yemas de los dedos o el perfume del lustro en flor?, ¿qué lugar elige el recuerdo, la escritura, la dicha o la revelación?”.

no siente remordimientos pero sí demuestra en el “tejido” de su declaración que las cosas podrían haber sido distintas si ella hubiera sido tratada como una persona. La desintegración física y moral del personaje, el saberse no querida ni por su marido, ni por sus hijos, ni por el pueblo, la conducen a transformarse en una asesina. Al ejecutar a Agamenón, Clitemnestra mata a una parte de sí misma y de tantísimas mujeres a las que sólo les resta esperar:

*A la place de sa jeune femme, le roi trouverait sur le seuil une espèce de cuisinière obèse; il la féliciterait du bon état des basses-cours et des caves: je ne pouvais plus m'attendre qu'à quelques froids baisers. Si j'en avais eu le cœur, je me serais tuée avant l'heure de son retour, pour ne pas lire sur son visage sa déception de me retrouver fanée...*<sup>75</sup>

El paso del tiempo, del tiempo perdido o irrecuperable, el de la juventud perdida que da lugar a la decrepitud, resuena en Yourcenar como un pase de factura hacia los mandatos del pasado. Cuando Clitemnestra habla de su hijo varón, lo considera demasiado joven para comprenderla; él, Orestes, es el hijo que ha retornado como un “fantasma”, “el fantasma de su padre”, “su espectro encarnado” (“Clytemnestre ou le crime”, 189). A sus dos hijas mujeres no las nombra particularmente, ni tan siquiera narra alguna anécdota o conmemora alguna reminiscencia materno-filial. Esto puede adjudicarse tal vez a que Clitemnestra tampoco tiene buenos recuerdos de su propia niñez o del vínculo con su propia madre. Ésta es la mujer que no pudo o no quiso resignarse a pasar el resto de sus días al servicio de un hombre totalmente desaprensivo e infiel. La imagen de la “cocinera obesa” ilustra sobradamente el aspecto despectivo que tiñe esta función en una mujer que ha sido desprestigiada. Esboza incluso la posibilidad de un suicidio pero se apresura a confesar que no tuvo el coraje de llevarlo a cabo, ni tan

---

<sup>75</sup> Cfr. en “Clytemnestre ou le crime”, p. 182: *En el lugar de una joven mujer, el rey encontrará sobre el suelo una especie de cocinera obesa; él la felicitará por el buen estado de los animales y de las bodegas. Yo no podía esperar más que unos besos fríos. Si yo hubiera tenido el coraje, me habría matado antes de la hora de su regreso, para no leer en su mirada su decepción al reencontrarme reseca.*

siquiera para evitarse que la mirada de Agamenón le devolviera el reflejo de una mujer reseca, sin vida.

Racine, por su parte y de manera contrastante con el espíritu de la tragedia, evoca con alegría la composición de su *Ifigenia*, basándose en la lectura de los Antiguos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Horacio, Ovidio y Virgilio, entre otros). Aquí, la verdadera princesa, tan esmerada en no causar más conflictos y en aceptar su inmolación en favor de la misión de Agamenón para no contradecir a los dioses (el autor menciona a Diana, conforme a Ovidio en sus *Metamorfosis*), conteniendo además a su madre para que no se oponga ni se enfrente a su padre, es rescatada por un Aquiles muy distante también del héroe trágico. Él es el que se enfrenta a su prometida con palabras muy duras, ante la obstinación de la joven de entregarse en holocausto. Aquiles califica de inútil el discurso de *Ifigenia* y la llama “cruel” por su empeño en ser obediente: “Obéissez, cruelle” (Acte V, Scène II). Aquiles no se opone al sacrificio de la que había sido su sierva y amante (la otra *Ifigenia*) y deja en manos de Ulises el anuncio de esta muerte la que, por supuesto, no se ve en escena tal como lo marca el canon del teatro latino.

A esto se agrega que Racine, quien se propuso romper con la tradición del héroe de Corneille— de una bondad o de una criminalidad extremas y nunca combinables o matizables—, reconoció tres sustentos literarios griegos para la construcción de su obra sobre *Ifigenia*: el *Agamenón* de Esquilo, la *Ifigenia* de Eurípides y la poesía lírica de Stesichorus. Este último autor es el que dio fe de saber acerca de la versión sobre la hija de Helena y Teseo, quien nació en secreto ya que su madre no se atrevió a revelar sus amoríos con el rey de Atenas, lo cual habría constituido una creencia muy arraigada en todo el país de Argos<sup>76</sup>. Ésta hija ilegítima es la *Ériphile* de Racine, personaje que le fue sumamente útil al dramaturgo a fin de compensar las desgracias que recaían sobre familias como la de los Atreos, consideradas malditas indefinidamente.

Eurípides sitúa el drama de la hija de Clitemnestra en Táurica donde se encuentra el templo de Ártemis. De allí que la obra se titule “*Ifigenia entre los tauros*” porque en este lugar coincide además la presencia de la heroína con la llegada de su hermano Orestes, quien pretendía robar la imagen de la diosa venerada justamente por los tauros de Escitia.

---

<sup>76</sup> Cfr. Préface de Racine, en Ob. Cit. *Iphigénie* del mismo autor, p.104.

El prólogo en Eurípides lo inicia Ifigenia quien está en compañía del coro femenino y la escena tiene lugar en un altar con la fachada del templo como fondo. La princesa comienza narrando la historia de sus ancestros partiendo de Pélope, hijo de Tántalo, quien desposó a la hija de Enómao, Hipodamia. De esta unión—cuenta Ifigenia— nace Atreo, su abuelo paterno<sup>77</sup>.

La voz de la Ifigenia de Eurípides, como narradora protagonista, es elocuentemente referenciada con aclaraciones tales como: “*según se cree*” o “*según él piensa*” (v. 5-9), aludiendo a la versión sobre el sacrificio del que ella fuera víctima al ser entregada a Ártemis de manos de su propio padre y por causa de Helena, su tía. Luego, al asumir ella los dichos de Calcante quien le recuerda a Agamenón las promesas que realizó, rescatamos las expresiones siguientes: “*soberano Agamenón*”, “*matrimonio injurioso*” (v.15–20, acerca de la pareja formada por Menelao y Helena) y “*diosa Lucifer*” (v.20–25, como divinidad portadora de la luz, a quien Agamenón hace sus votos para conseguir mejores vientos). Todo lo expuesto nos conduce a pensar, tal como podrían haberlo hecho los espectadores de aquella época, que Agamenón no tuvo otra salida y que cayó en la trampa de los dioses creyendo que él había sido el artífice de la muerte de su hija.

Agamenón se había comprometido a entregar lo más hermoso que naciera aquel año y Clitemnestra había dado a luz a Ifigenia. Pero la niña fue arrebatada por Ártemis en el momento en que la pusieron en una pira para matarla con una espada<sup>78</sup>. El hecho de que Agamenón aplazara el cumplimiento de su promesa hizo que la diosa tomara venganza sobre el rey impidiéndole desposar a su hija con Aquiles. Ártemis convierte a la princesa en una sacerdotisa de su templo con el encargo de officiar el rito de sacrificio para todo aquel griego que arribase a esa tierra. Con esta última acción, es probable que la cadena de maldiciones recaídas sobre los Atreos se prolongara en las generaciones subsiguientes, en el caso de que Orestes hubiese terminado ejecutado por su propia hermana.

---

<sup>77</sup> Las referencias dadas sobre esta genealogía son aludidas en la nota al pie 1 correspondiente a “Ifigenia entre los tauros”, en Eurípides, *Tragedias II*, Trad. y Notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L.A. De Cuenca, Revisión de A. Bernabé, Biblioteca Gredos, Madrid, 1982, p. 351.

<sup>78</sup> Eurípides coincide con el mito traducido por García Gual en que Ártemis colocó una cierva en lugar de Ifigenia y la condujo al país de los tauros, en el Queroseno escita, en Crimea (nota al pie 5 de la obra consultada). Por otro lado, el hecho de que Agamenón aplazara la entrega de su ofrenda, nos hace concluir que Ifigenia ya no era un bebé al momento de ser sacrificada. Esto lo confirman el mito, las cerámicas y las estampas que representan la escena.

Contrariamente, en el desenlace de la obra, la intervención de Atenea ante el rey Toante (rey de los Tauros) para que detenga su persecución contra la nave de los hijos de Clitemnestra y Agamenón, coincide con el final de la obra de Esquilo en el sentido de reinstaurar el orden y de equilibrar la balanza de la Justicia en favor de la salvación de los jóvenes (aunque Esquilo sólo se ocupa del destino de Orestes), poniendo un punto final a la acumulación de desgracias que recayeron sobre sus antepasados.

El tema del cuerpo no queda excluido tampoco en el texto de Eurípides. Rescatamos a propósito de ello dos recortes del diálogo entre Orestes e Ifigenia, antes de que la princesa devenida en sacerdotisa se diese cuenta del parentesco que los unía a ambos:

{Oq.} τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα.

{If.} ὁ τοῦ θανόντος δ' ἔστι παῖς Ἄργει πατρός;

La búsqueda o la afirmación de la propia identidad, tema que sigue desvelando el sueño de la literatura<sup>79</sup>, se plantea en Eurípides con términos más concretos al hacer reverberar la palabra “cuerpo” en los labios de Orestes (“Ifigenia entre los tauros”, v. 504). El ocultamiento de su *nombre*, el que le dieran: “Orestes”, es el recurso del que se vale el personaje para dejar a salvo su integridad y éste se constituye en un valor que supera al del *cuerpo* que puede ser desechado o ignorado. No le pasa lo mismo a la Clitemnestra de *Feux*, como ya lo hemos visto oportunamente. Para ella hay un lazo indisoluble entre su cuerpo y su esencia como mujer, como esposa, como madre y como reina. El Orestes de Eurípides quizá hubiera preferido ser otro; de hecho él se siente más cerca de Píades que de su familia genética. La Clitemnestra de Yourcenar, en cambio,

---

<sup>79</sup> Las citas que originariamente leímos en la versión de Gredos sobre la obra de Eurípides, sirven para ilustrar uno de los momentos claves en los que el héroe, acompañado de su amigo Píades (a quien Orestes considera un hermano justamente por la amistad que comparten), manifiesta el conflicto que le plantea su génesis, desde un punto de vista más personal (Cfr. pp. 567-568). Sin embargo— aclaramos— somos conscientes de que no existe en el vocabulario del idioma griego antiguo un término equivalente a la valoración que hoy se le da al vocablo *identidad*. Por esta razón, es que recurrimos al texto en griego y, a continuación, procedemos a transcribir nuestra traducción personal: *Orestes.— Sacrificarás mi cuerpo, no el nombre* (v. 504)

*Ifigenia.— ¿Y el hijo del padre difunto está en Argos?* (v. 567).

sólo aspira a ser reconocida materialmente, ser mirada aún a riesgo de ser odiada y maldecida.

¿Y qué le ocurre a *Ifigenia* con el cuerpo? Este personaje, que ha sido ciertamente ignorado Yourcenar en las dos obras que han movilizadado esta investigación, en Eurípides asume su nueva misión: la de oficiar religiosamente los sacrificios de otros, así como antes en Áulide aceptó que su propio cuerpo fuera el ofrendado. La abnegación de Ifigenia se opone al empecinamiento y al orgullo o a la cólera de sus congéneres. ¿Podríamos aventurarnos a suponer que en la princesa de Micenas prima más el “alma” (o *psiquis*, ψυχή, en griego) que lo corpóreo, dada su condición de mujer virgen que debió consagrarse a una vida de reclusión y de castidad?

Si recurrimos a la segunda tesis constitutiva del materialismo planteada por Alain Badiou que dice: “del hecho de que un mundo que está ontológicamente clausurado, se sigue que éste es lógicamente completo” (*Lógicas de los mundos*, 380)<sup>80</sup>, estaríamos en condiciones de afirmar que Ifigenia pertenece al *mundo clásico*, es decir, a aquél en el que no se admiten contradicciones (en términos filosóficos: *no se puede tener al mismo tiempo la verdad del enunciado p y la del enunciado -p*). En esta joven, según el pensamiento de Eurípides y la línea retomada en el mismo sentido por Racine, hubo existido una única manera de *reparar las faltas*<sup>81</sup> de su familia: olvidarse de que ella tenía un cuerpo o— parafraseando a Badiou— asumir la *materialidad de un sujeto de verdad*. Vale decir que Ifigenia se mantuvo en su renuncia a conservar su cuerpo hasta el momento en que se aseguró de que la salida que le ofrecían (una sustituta, en la obra de Racine; o un rescate, en el caso de Eurípides) fuera legitimada por los dioses.

---

<sup>80</sup> Cfr. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2, en el Apéndice de la Sección 3, Libro IV, p. 389. El citado autor sigue en esta sección al pensamiento de Derrida para hablar del *inexistente* (dentro de la lógica de un mundo diferenciado de otros) y para explicarlo, recurre a una serie de diagramas a los fines de demostrar la segunda tesis del materialismo. Este razonamiento es válido para un mundo cualquiera como podría ser el *mundo clásico* el cual es definido por Badiou sobre la base de los principios de la *no contradicción* y del *tercero excluido* (Libro II, Sección 5, p. 209).

<sup>81</sup> Cfr., Libro VI, Sección 2. No debe interpretarse esta expresión como la acción de “expiar culpas” según la tradición cristiana, ya que Badiou incluye en su análisis la consideración de la *paradoja cristiana* (la fórmula del creyente sobre el fin de los tiempos, la Vida Eterna y el arribo a la Verdad Absoluta), para oponerla a la lógica de los otros mundos en los que confluyen más de una verdad o en los que se producen tensiones frente a la enunciación de una misma verdad.

Con el objeto de cerrar este capítulo dedicado a Ifigenia en relación con Clitemnestra e insistiendo en la descripción de los distintos mundos de Badiou, la angustia expresada por la reina ante la certeza de que su cuerpo no era percibido como tal en “Clytemnestre ou le crime”, estaría contemplado por la *lógica de los mundos tensos* puesto que en su *acontecimiento*<sup>82</sup> se enfrentan, sin posibilidad alguna de conciliación, tres ideas que la hacen infeliz: lo que ella piensa de ella misma, lo que ella cree que los otros perciben en ella y lo que ella no quiere ver más en los ojos que la miran<sup>83</sup>.

### 2-1.2.-Clitemnestra y Electra

La necesidad de “comprender” que señalábamos en Clitemnestra apoyándonos en Barthes, la hacemos extensiva a Electra, siendo esta última uno de los personajes más inextricables en las siguientes obras: “Électre ou la chute des masques” de Marguerite Yourcenar y en “Electra” de Eurípides.

La imagen de una mujer que gime y se lamenta por su destino es la que corresponde a la Electra que aparece en “Las Coéforas” de Esquilo, conforme a lo ya expuesto en la introducción de nuestra investigación. Lo primero que podríamos decir de esta princesa es que representa una mujer débil que no halla la forma de darle protagonismo a su vida. Sin embargo, esa aparente vulnerabilidad no la anula completamente: lo que le impide acercarse a su madre para exigirle una respuesta, actúa simultáneamente como el motor que la anima a tramar una venganza en contra de Clitemnestra y a manipular a su hermano Orestes para que sea él quien lleve a cabo el matricidio.

En la obra de Yourcenar, “Électre ou la chute des masques”, Electra asume ante su marido (*Théodore*) que ella no ha sido una buena esposa a sabiendas de ser la hija a quien su madre, en complicidad con su amante, terminaron condenando a una vida miserable. *Électre* fue aquí obligada a casarse con un hombre de condición humilde con quien no

---

<sup>82</sup> Para Badiou, el *acontecimiento* es el hecho percibido e interpretado de acuerdo al mundo al que se pertenece.

<sup>83</sup> Ob. Cit. p. 466. Resulta sumamente gráfico el ejemplo elegido por Badiou en la obra referenciada, discusión mediante entre un hombre y una mujer (Hugo y Jessica) que culmina con estas palabras en la voz masculina: *-No saldremos de esto.*

mantiene relaciones íntimas. Por su parte, él duerme en la cocina y piensa que su mujer actúa así con él porque ella extraña a su hermano Orestes como si éste fuera su niño o el hijo que ellos, la pareja de Electra y Teodoro, habrán de tener.

A través del diálogo antes comentado, advertimos la simpleza de *Théodore* y esto lo expone *Électre* mientras pasa su brazo en torno al cuello de su esposo, recordándole además que ella se entregó a él una noche (solamente esa vez) para después dejarlo al alba (solo, en el lecho). Esta joven mujer no ha querido pasar de la tiranía bajo la que vivió en el palacio de Micenas, a la tiranía de este casamiento no deseado. Sin embargo, esta Electra no olvida el origen de las ignominias padecidas ni las circunstancias que condujeron a Clitemnestra a actuar como lo hizo:

*...C'est parce que mon père avait maltraité sa fille aînée que ma mère a pris un amant, puis un couteau*<sup>84</sup>...

Evidentemente, la Electra de Yourcenar tampoco puede olvidar lo del cuchillo (o el hacha, según la versión mítica) con el que Clitemnestra mata a Agamenón y ésta es la razón por la cual, al finalizar la primera parte de la obra, *Électre* le dice a *Oreste* que juntos, *Clytemnestre* y *Égisthe*, destruyeron “*le bonheur*” de la ciudad. Esto último es lo que justifica para ambos hijos la ejecución de los amantes pero Orestes— asimilado a un “saltimbanqui”, errante y rodando por las rutas— asume en esta obra un rol menos comprometido que en *Orestíada*.

El uso de la palabra “*bonheur*” (bienestar, felicidad, armonía) refleja en parte el sentir del hombre contemporáneo y representa un concepto distinto de ese “cuerpo moral” que menciona Foucault a propósito del *derecho de muerte y poder sobre la vida*, términos que definieron la relación soberano— súbdito: “Así como un cuerpo compuesto puede tener cualidades que no se encuentran en ninguno de los cuerpos simples de la mezcla que lo forma, así también un cuerpo moral puede tener, en virtud de la unión misma de las

---

<sup>84</sup> Op.cit. en Première partie, Scène I, p. 31: *...Es porque mi padre había maltratado a su primogénita que mi madre ha tomado un amante, después un cuchillo...*

personas que lo componen , ciertos derechos que no revestían formalmente a ninguno de los particulares y cuyo ejercicio sólo corresponde a los conductores.”<sup>85</sup>

Entendemos que el ejercicio de este *derecho disimétrico* al que apunta Foucault, fue proporcionalmente invertido en la decisión de matar al rey por parte de Clitemnestra, y en la adoptada por Electra y Orestes al asesinar a su madre, la reina. La felicidad, concebida como un estado de orden relativamente permanente, fue entonces transgredida intencionalmente y desde una óptica particular (la de los “cuerpos simples”), sin tener en cuenta a ese “cuerpo moral” que regía la vida de una sociedad y que aseguraba el bienestar de sus ciudadanos. Concluimos sobre este punto específico con que la idea de cuerpo que signa a las personificaciones de Electra y de Clitemnestra en la obra teatral sobre la que nos explayamos, es la del cuerpo individual, sujeto a unas circunstancias y a unos intereses personales que los protagonistas ponen por encima de todo, incluso por encima de la perpetuidad de su estirpe y del orden político e institucional establecido.

Sin apartarse de su indiscutible apego por la Verdad y la Justicia, Yourcenar elige dejar a sus personajes libres de culpa y cargo y así lo declara en el final del Avant-Propos que corresponde a “Électre ou la chute des masques”. La autora califica a sus personajes con el epíteto de “malheureux” (infelices o desgraciados), fundamentalmente al referirse a la pareja de Clytemnestre y Égisthe, “le vieux couple” (la pareja de viejos), para oponerla a la que conforman Électre con el cándido y puro Théodore, los más jóvenes. Ninguno de ellos hubiera encontrado la paz ante un Areópago humano—sostiene Yourcenar— y tampoco lograrían exorcizar sus destinos frente a él ¿Qué aspiración les habría quedado entonces a estos seres antes de morir? A esta pregunta, la escritora francesa podría respondernos como efectivamente lo hizo al escribir la obra teatral que hemos estudiado:

*...C'est déjà beaucoup que l'événement ait fait table rase des motivations traditionnelles, des prétextes héroïques ou utilitaires sur lesquels ils s'appuyaient pour agir ou juger, et que les visages aient dévoré les masques*<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Cfr. cita 2 en Foucault, M. Historia de la sexualidad I, en cap.5, p. 128.

<sup>86</sup> Ob. cit. en Avant- Propos, p. 22: *Es ya demasiado que el envejecimiento haya hecho tabla rasa de las motivaciones tradicionales, de los pretextos heroicos o utilitarios sobre los cuales se apoyaban para actuar o juzgar, y que los rostros hayan devorado a las máscaras.*

El vocablo *chute* alude no sólo a algo que cae sino también a algo que se deja ver tras la caída, a algo que antes estaba oculto, en este caso, detrás de las máscaras. Pero, en ese aparente juego, los personajes terminan sacando de sí sus peores facetas: *Électre* le confiesa a su madre que la espiaba mientras dormía con *Égisthe* y se justifica en el rechazo que le provocaba, siendo una niña aún, ver los pies de los amantes juntos en la cama. La hija desata su furia contra la reina adúltera insultándola así: “*Chiienne, vache, chamelle*” (perra, vaca, camella) y la madre, sin amedrentarse, arremete contra la hija histérica al tiempo que blasfema contra la figura del padre muerto:

“...*Et ton père n'était qu'un gros dégoûtant, un simple idiot, une sale brute, moins propre au sortir du bain qu'après une heure d'amour mon amant nu...*”<sup>87</sup>.

Las palabras en ambos parlamentos resultan ser los móviles que provocan ‘la caída’ de las máscaras que corresponden a cada personaje. Luego, el vigor o la vulgaridad de estas mismas expresiones lingüísticas completan el significado de la antinomia amor–odio dentro del campo de batalla verbal en el que se enfrentan estas dos mujeres.

Por lo tanto, a nuestro entender, el aspecto semántico y fonético de los términos esgrimidos y gritados a los cuatro vientos es determinante en la resolución de las escenas I, II y III de la segunda parte de “*Électre ou la chute des masques*”. En el desarrollo de estas escenas, es *Électre* quien hace callar a *Clytemnestre* y lo hace con sus propias manos. Es *Oreste* quien asegura haber escuchado las voces de dos mujeres que parecían ser la misma o que, en realidad, parecía ser la voz de *Électre* insultándose a sí misma. Es éste el momento en el que caen las dos máscaras protagónicas: la de una Clitemnestra otrora altanera y combativa, que yace ahora con el rostro en putrefacción y la de una Electra otrora niña o joven princesa, envejecida y que parecida a su madre, a la que ella ha asfixiado con sus propias manos.

---

<sup>87</sup> Ob. Cit., p p.60-61: *Y tu padre no era más que un gordo glotón, un simple idiota, un bruto repugnante menos que dispuesto a salir del baño sino hasta después de una hora de haber yo hecho el amor con mi amante desnudo.*

Si comparamos el lenguaje de la obra teatral analizada anteriormente con el empleado en “Clytemnestre ou le crime”, no hay dudas de que la carga agresiva en las palabras elegidas es mayor en el primer caso. El texto dramático está más cercano al estilo de los thrillers contemporáneos o a los dramas pasionales de las secciones policiales, mientras que el poema en prosa es más conservador de los sociolectos propios del lirismo y de la descripción alegórica. Todo lo explicitado nos lleva a creer que Yourcenar dotó a los parlamentos de estos personajes de la necesaria verosimilitud sin perder de vista el público lector o audio-visor al que pudiera alcanzar el efecto de la tragedia original. De esta forma, la autora ha logrado a su vez trasladar dicho efecto a realidades menos respetuosas de los límites entre los procederes, tanto de orden privado como público.

El análisis que hace Barthes de la gramática del discurso amoroso, nos brinda un dato más acerca del peso que pudieron haber tenido los recuerdos de la infancia en mujeres como Clitemnestra y Electra, frente a la decepción que acaso les causó comprobar que los momentos felices terminaran formando parte del tiempo perdido<sup>88</sup>. Porque, en Yourcenar, ambos personajes femeninos han perdido esa *fascinación* que Barthes atribuye a lo que es *imperfecto* en el tiempo, más aún cuando lo que perdura y predomina en el presente es la *resonancia de lo desagradable*, es decir, de aquello que ha *repercutido* en ellas como un *rumor* dañino sin posibilidad de reparación<sup>89</sup>. Todo lo malo ha quedado fijado en la memoria del cuerpo y así también el que responde es el cuerpo adolorido, conforme a lo que compartimos con Barthes: “Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo; algo tenue y agudo despierta bruscamente a ese cuerpo que, entretanto, se embotaba en el conocimiento razonado de una situación general: la palabra, la imagen, el pensamiento, actúan a la manera de un latigazo...”.

Nuevamente, encontramos que una de las obras de Yourcenar resulta ser un hipotexto ahora en sintonía con la “Electra” de Eurípides. El personaje que representa *Théodore* en “Électre ou la chute des masques” es el que corresponde al *Labrador* de la Electra de Eurípides pero éste es, además, el narrador protagonista que comparte el escenario con su

---

<sup>88</sup> Cfr. en *Fragmentos de un discurso amoroso* (p. p. 243 y 244). Barthes establece una vinculación entre el recuerdo de haber sido feliz y el tiempo recobrado del que habla Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*.

<sup>89</sup> Ibid. en “La resonancia”, pp. 245-248.

esposa a quien no ha tocado aunque vive en su propia casa. El origen de *Labrador* es noble y, a diferencia de *Théodore*, es descendiente de los fundadores de Micenas cuyos descendientes se vieron privados también de su nobleza después de perder sus bienes.

Las diferencias entre clases sociales fueron contempladas tanto por Yourcenar como por Eurípides y esto podemos atribuirlo a que ambos autores se vieron atravesados por cambios culturales muy profundos. En el caso de Yourcenar, al momento de publicar “*Électre ou la chute des masques*” (1954), Europa se encontraba en una etapa de transición en el orden bélico o de guerra fría e igualmente inestable en lo que hace a la reivindicación de los derechos individuales y de grupos o etnias. Para Eurípides (a quien se lo ubica en el s. V a. C. compartiendo con sus coetáneos un escenario más calmo, militarmente hablando, pero muy convulsionado en el plano de las ideas y en las críticas al sistema de gobierno) al escribir sobre *Electra* o como también lo hiciera sobre *Andrómaca* o sobre *Medea*, se comprometió en darle a sus obras un giro de estilo, criticado en su momento por su tinte audaz y realista.

Cuando hablamos de estilo, hablamos particularmente de un lenguaje no convencional, tanto en Yourcenar como en Eurípides. Abocados al personaje de *Electra*, ilustraremos a continuación esta característica del lenguaje que define al ‘cuerpo’ de cada personaje, a modo de muestra ejemplar sobre la recepción que siguen teniendo sus discursos para el lector de hoy, primero en la autora francesa y luego en el autor griego:

*Théodore: Allons, gardes...Montrez-moi le chemin...Pas de menottes, j’irais les mains nues...Les victimes ont tué le tyran...Les anges ont rempli leur fonctions de bouchers...Vous avez raison...Je sais tout...Rien ne se fait sans moi...Je suis le mari d’Électre.*

(« *Électre ou la chute des masques*», deuxième partie, scène I)<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Cfr. p. 79: *Vamos, guardias...Muéstrenme el camino...Nada de esposas en las manos, yo iré con las manos desnudas...Las víctimas han matado al tirano...Los ángeles han reemplazado la función de los sanguinarios...Ustedes tienen razón...Yo sé todo...Nada ha sido hecho sin mí...Yo soy el marido de Electra.*

ὄστις δέ μ' εἶναί φησι μῶρον, εἰ λαβῶν  
νέαν ἐς οἴκους παρθένον μὴ θιγγάνω,  
γνώμης πονηροῖς κανόσιν ἀναμετρούμενος  
τὸ σῶφρον ἴστω καὐτὸς αὖ τοιοῦτος ὢν.

(“Electra” de Eurípides: v. v. 50-53)<sup>91</sup>

Los parlamentos seleccionados tienen como centro de atención al que se convierte en esposo de Electra en ambas obras, una vez que Egisto se deshace de la única hija de Clitemnestra que quedaba en el palacio. En Eurípides se deja constancia de que la pareja de tiranos engendró otros hijos, no así en Yourcenar. Tanto una como otra versión se valen de este personaje (*Labrador- Théodore* o regalo de Dios), en apariencia secundario, para dejar en evidencia la crueldad de la que fueron capaces los Atridas y toda su descendencia a fin de defender sus intereses egoístas y sus ansias de poder supremo. Finalmente, tanto en Eurípides como en Yourcenar, los tiranos reciben sendos castigos, Pílates (el amigo íntimo de Orestes) es el que se queda con Electra y Orestes se marcha.

Hay dos salvedades a acotar que convienen a la comprensión de la relación Clitemnestra– Electra. En Yourcenar, Clitemnestra y Electra se odian casi todo el tiempo hasta que la primera deja de existir. De manera contrastante, se le confiere a Egisto el gesto de dejar en libertad a los dos jóvenes hijos de la reina, aún después de que éstos lo hubieran atacado (Egisto dice que fue herido por unos “bandidos”), como si se hubiera buscado equilibrar la balanza (sino de la Justicia, al menos de la equidad terrenal) en pos de mejores oportunidades para personajes tan funestos. La última intervención le pertenece a Théodore, como pudimos apreciar en la cita de la página anterior, y será también él quien niegue el acto sanguinario cometido por Electra y Orestes.

---

<sup>91</sup> Nuestra traducción es la siguiente: *Labrador.– Quien dice que yo soy bobo\* porque, teniendo a una joven virgen en mi casa, no la toco, sepa que él mismo es semejante por medir la moderación con las perversas varas de su mente.*

La nota al pie 6, p. 289, *Tragedias II* de la edición de Gredos, hace constar que el término *bobo\** nos indica que la frase en la que se lo emplea sólo es inteligible si se tiene en cuenta que *mōros* significa “bobalicón” pero también “lascivo”, etc. (en oposición a *sōphrōn*, que puede traducirse como ‘temperamental’, ‘cauto’ o ‘cabal’).

En Eurípides se confirma su actitud revisionista sobre la tragedia y esto lo comprobamos en la interpelación que le hace Electra a su madre por haberse olvidado de ella y de su hermano Orestes y por haber preferido la compañía de un amante que se apropió del trono y del palacio. La respuesta de Clitemnestra se comparece con la elección que siempre primó en ella: la de sus propios intereses por encima de los de sus hijos vivos (Eurípides: v. v. 1085–1115):

εἰ δ', ὡς λέγεις, σὴν θυγατέρ' ἔκτεινεν πατήρ,  
ἐγὼ τί σ' ἠδίκησ' ἐμός τε σύγγονος;  
πῶς οὐ πόσιν κτείνασα πατρῷους δόμους  
ἡμῖν προσῆψας, ἀλλ' ἐπηνέγκω λέχει  
τὰλλότρια, μισθοῦ τοὺς γάμους ὠνουμένη<sup>92</sup>

Clitemnestra reconoce el amor predilecto que Electra siempre sintió por su padre pero este acto humanitario queda opacado cuando la misma mujer, sin apego a ninguna delicadeza, observa sin recato en su hija el estado calamitoso en el que ha quedado la joven, a la altura de una esclava. Esta actitud inesperada dentro del clima creado, forma parte del efecto realista con el que el autor dotó a sus diálogos entre los cuales aparecen términos tales como “casquivanas” (v. v. 1062-1064, según la traducción de Miralles) en boca de Electra al acusar de adulterio a las hermanas Clitemnestra y Helena:

τὸ μὲν γὰρ εἶδος αἶνον ἄξιον φέρειν  
Ἑλένης τε καὶ σοῦ, δύο δ' ἔφυτε συγγόνω,  
ἄμφω ματαίῳ Κάστορός τ' οὐκ ἀξίω.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Traducción personal: *Electra*.—... *Pero si, como dices, mi padre mató a su hija, ¿en qué cometimos injusticia yo y mi hermano? ¿Por qué después de matar a tu esposo no estrechaste nuestros lazos con la casa paterna, sino que llevaste al lecho bienes ajenos, comprando las bodas con dinero?*

La hija que sufrió un exilio interno juzga a su madre por haberla visto arreglándose el cabello frente al espejo ni bien partió Agamenón; Electra cree que Clitemnestra puso como excusa al sacrificio de Ifigenia para justificar su perfidia. En el desenlace de la obra de Eurípides, Electra decide dejar el reino junto a Pílates y es Cástor (hermano de Helena y dios encargado de ahuyentar los males) el que aparece al final para animar a Orestes a que huya hacia Atenas dejando atrás a las Erinis, esas “perras” que van por él.

La recreación constante del mito y de la leyenda griega a la que apostó Yourcenar, le permitió a su vez a la escritora francesa, concentrarse en el valor simbólico de las máscaras y así es como en “Électre ou la chute des masques”, sin recurrir a los golpes de efecto sobre la muerte de Clytemnestre ni a los discursos morales sobre el imperio de la Justicia, el personaje al que el lector daría menos crédito, Théodore, es el que recompone la historia y nos hace ver la Verdad. La caída de las máscaras, en definitiva, obliga a los personajes de la obra a mostrarse tal cual son, sin reminiscencias heroicas que pudieren hacerlos aparecer más o menos débiles, más o menos fuertes. Aquí es evidente también la influencia de Eurípides quien, en su “Electra”, otorga a Labrador el rol del personaje más honesto, sin apego alguno por el poder o, mejor dicho, por el ejercicio indigno de él. Las siguientes palabras que Orestes dirige a su hermana nos ilustran al respecto (v. v 369-372):

ἤδη γὰρ εἶδον ἄνδρα γενναίου πατρὸς  
τὸ μηδὲν ὄντα, χρηστὰ δ' ἐκ κακῶν τέκνα,      370  
λιμόν τ' ἐν ἀνδρὸς πλουσίου φρονήματι,

---

<sup>93</sup> En nuestra traducción personal, nótese el uso del término “vanas” en lugar de “casquivanas”: *Pues es justo que atraigan alabanza la imagen de Helena y la tuya: las dos sois hermanas, vanas las dos e indignas de Cástor*. El término griego μάταιος alude justamente a la vanidad e inutilidad de las hermanas más que a su moralidad.

γνώμην δὲ μεγάλην ἐν πένητι σώματι.<sup>94</sup>

Esquilo y Eurípides, los dos dramaturgos a los que Yourcenar hace referencias explícitas en sus prólogos, son los que a través de sus obras (hipotextos) le han permitido a la escritora desenredar la red de conspiraciones y de venganzas en la que se ven implicados los personajes. En “Clytemnestre ou le crime” quedará demostrado que no bastará con la *Justicia* aplicada por un Areópago para que la heroína encuentre la paz; en “Électre ou la chute des masques”, la complicidad de los personajes sólo servirá a los fines de dejar ver los rostros de los personajes tal cual son. Ni la justicia divina, ni la aplicada por los lazos de sangre como así tampoco la de los jueces, conformarán a las conciencias corrompidas por la culpa:

*...C'est déjà beaucoup que l'événement ait fait table rase des motivations traditionnelles, des prétextes héroïques ou utilitaires sur lesquelles ils s'appuyaient pour agir ou juger, et que les visages aient dévoré les masques...*<sup>95</sup>

Yourcenar compuso a los personajes de “Électre ou la chute des masques” pensándolos como lo que son en realidad: actores. Al finalizar la obra, cada uno de ellos ha cumplido con su “rôle”, el que les ha sido asignado para representar el bien y el mal, como marionetas sujetas por los hilos de sus empecinamientos y por los de sus arrepentimientos. Después de estrangular a su madre, Electra no resiste más; la asesina se consuela frente a un Egisto también desvalido observando que ya no quedan casi rastros de sus dedos en el cuello de Clitemnestra (p. 66) A partir de entonces, ninguna mentira

---

<sup>94</sup> Nuestra traducción es la siguiente: *Orestes*.—... *Pues he visto a un hombre de padre noble que no es nada y a hijos de villanos que son hombres excelentes; he visto el hambre en el corazón de un varón rico y un alma grande en un cuerpo pobre.*

<sup>95</sup> Ob. Cit. En “Électre ou la chute des masques”, Avant-Propos, p.22: *Es ya demasiado que el acontecimiento haya hecho tabla rasa de las motivaciones tradicionales, de los pretextos heroicos o utilitarios sobre los cuales se apoyaban para actuar o para juzgar, y que los rostros hayan devorado a las máscaras.*

merece seguir siendo sostenida: Electra no está en cinta, Clitemnestra padecía una enfermedad incurable y Egisto siente que con la muerte de su amante se le ha ido la mitad de la vida. Y la verdad más dolorosa es la que le corresponde oír a Orestes: Agamenón no es su padre.

Llegar a saber cuál es el verdadero origen cuando éste se contrapone a los deseos, a las mentiras convenientes o a los pensamientos más conservadores, cala hondo en los prejuicios que manipulan a los sentimientos genuinos. En la obra teatral de Yourcenar, Orestes incluso confiesa haber odiado a ése que él creía su padre y cuyo recuerdo lo forzaba a vengarlo (p.74). Antes de caer el telón, será Egisto (el verdadero padre de Orestes, en “Électre ou la chute des masques”) el que libere a su hijo, quien creció y aprendió a odiar a su estirpe en soledad. Con este último gesto, Grecia habría de recobrar acaso su chance de paz junto a la rehabilitación moral de sus herederos.

## **Sección 2. Capítulo 2: Clitemnestra y Penélope. El discurso de las voces sin cuerpo.**

### **Proyecciones comparables con un personaje de Silvina Ocampo.**

La línea parental que une a Clitemnestra con Penélope la conocemos más popularmente a través de Homero quien, en su obra dedicada al rey de Ítaca y a través del espíritu del propio Agamenón, nos cuenta:

“ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν·  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπεΐῃ,  
κούρη Ἰκαρίου, ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἄνδρὸς κουριδίου. τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται

ἦς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν  
ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπεΐη,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κόρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδὴ  
ἔσσετ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἢ κ' εὐεργὸς ἔησιν.”  
ὥς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,  
ἔσταότ' εἰν Αἴδαο δόμοισ', ὑπὸ κεύθεσι γαίης.<sup>96</sup>

Odiseo, quien en el pasaje citado anteriormente había bajado a las profundidades del Hades, era considerado el héroe más agraciado ante los ojos de los hijos de Atreo (Agamenón y Menelao) por haberse hecho acreedor de la mejor esposa. Tanto es así, que Penélope ha representado tradicionalmente a la figura femenina por excelencia, por demás contrastante con la de las “perras” traicioneras como Clitemnestra y su hermana. Recordemos que Clitemnestra y Helena eran hijas de Tíndaro, padre también de los otros Dióscuros: Timandra y Filonoe. El héroe Tíndaro, originario de Lacedemonia, resultó ser el hermano de Icaro y éste último, el padre de Penélope.

Margaret Atwood, en “*Penélope y las doce criadas*”<sup>97</sup>, parte de dos interrogantes que, para la escritora canadiense, han quedado en suspenso en *Odisea* respecto del proceder obediente en Penélope, a saber:

---

<sup>96</sup> Ésta es nuestra traducción personal: — ¡Venturoso hijo de Laertes! ¡Odiseo, fecundo en ardides! Ciertamente, tú obtuviste una esposa de gran virtud. Ya que la intachable Penélope, hija de Icaro, ha tenido excelentes sentimientos, y ya que ha guardado tan buena memoria de Odiseo, el varón con quien se casó virgen, jamás se perderá la gloria de su virtud y los inmortales inspirarán a los hombres de la tierra graciosos cantos en loor de la discreta Penélope. No se portó así la hija de Tindáreo, la que, maquinando inicuas acciones, dio muerte al marido con quien se había casado virgen; por ello ha de ser objeto de odiosos cantos entre los hombres, y ya acarrió triste fama a las débiles mujeres, sin exceptuar las que son virtuosas.

Así conversaban en la morada de Hades, dentro de las profundidades de la tierra (*Odisea*, Canto XXIV, vv. 192-204).

“... ¿cuál fue la causa del ahorcamiento de las criadas? y ¿qué se traía entre manos Penélope?...” (Atwood: 16-17). Concomitantemente, el derrotero marcado por esta novela nos ha conducido a la formulación de dos preguntas más: ¿Qué importancia llegó a tener para Penélope la constatación de que su conciencia habitaba en un cuerpo femenino y de qué discurso se valió la reina de Ítaca para evitar caer en la disolución de su auténtica personalidad? Estos dos últimos planteos los entrelazaremos con los que revalorizamos en Marguerite Yourcenar acerca de la oportunidad que se le da a Clitemnestra de contar su propia versión de los hechos, al mismo tiempo que la acusada pone en vilo a las conciencias de quienes la juzgan.

La comicidad con la que Atwood imprime al discurso que Penélope despliega con *su propia voz sin cuerpo*, contrasta con el de Clitemnestra en *Feux* ya que— como hemos visto en el relato que la tiene como protagonista: “Clytemnestre ou le crime”— Yourcenar conserva para su relato el estilo de las tragedias originales. Además, si nos detenemos en la estructura narrativa de los textos referenciados, seguimos observando diferencias sólo en el tono: el de Penélope es cómico e irónico; el de Clitemnestra es trágico e incisivo. Los personajes de ambas reinas recurren al estilo memorístico y narran los episodios fundamentales de sus vidas aunque Penélope lo hace más pormenorizadamente desde su nacimiento:

...Mi padre era el rey Icaro de Esparta; mi madre una náyade. En aquella época, hijas de náyades las había a montones; uno se las encontraba por todas partes. Sin embargo, nunca va mal tener orígenes semidivinos, al menos en teoría.

Siendo yo todavía muy pequeña, mi padre ordenó que me arrojaran al mar. Mientras viví, nunca supe por qué lo había hecho, pero ahora sospecho que un oráculo debió de predecirle que yo tejería su sudario... (Atwood: 25)

---

<sup>97</sup> Ob. Cit. Atwood (2005) *Penélope y las doce criadas*, título original: *The Penelopiad*, Trad. Gemma Rovira Ortega, Barcelona.

Nótese que, al nombrar a su madre, la esposa de Odiseo dice: “*una náyade*”, hablando de ella como una ninfa más, una con quien Penélope al parecer no tuvo vínculo afectivo alguno o digno de ser destacado, sino hasta el día en que se convirtió en la esposa de Odiseo. Peribea, esta criatura divina originaria de las aguas dulces, no se ocupaba de la hija que había tenido con Icario y de hecho, desaparecía por varios días sin que nadie supiera exactamente por dónde estaría nadando. Atwood hace alusiones constantes al trato distante y displicente que se le confirió a Penélope, asimilando su caso –sin necesidad de explicitarlo– al de otros hijos nobles, igualmente rechazados y condenados a morir por parte de sus progenitores.

Siendo que *Odisea* de Homero es el hipotexto que Atwood reconoce como fuente principal de su obra junto a *Los mitos griegos* de Robert Graves, la autora se permite jugar con los datos biográficos que resultan imposibles de ser comprobados fehacientemente, mediante el aporte de una versión más realista o más cercana al mundo aprehensible por parte del lector de estos tiempos:

...En ese caso, su deseo de ahogarme habría surgido de un comprensible afán de protegerse. Pero debió de oírlo mal, o quizá fuera el oráculo el que oyó mal (los dioses suelen hablar entre dientes), porque no se trataba del sudario de mi padre, sino del de mi suegro. Si ésa era la profecía, era cierta, y desde luego, tejer ese otro sudario me vino muy bien más adelante... (Atwood: 25- 26)

La confusión en la que cae Icario es la que lo lleva a arrojar a su hija recién nacida al mar; el rescate de la princesa a cargo de una bandada de patos, confirma la estupidez que cometió el rey al no tener en cuenta que Penélope era hija de una náyade y que, por lo tanto, podría salir a flote. Este mini–relato es uno de los tantos de la novela de Atwood, el cual forma parte también de las versiones tejidas frente a la propia Penélope desde el mundo constituido por esclavas, criadas o nodrizas, es decir, a partir de un cruce complejo de fábulas o historias no confirmadas.

El final del capítulo 1 de la novela de Atwood adquiere un color por demás sugerente en las palabras provenientes de alguien que no tiene *boca para hablar*. Penélope le habla

al lector de un mundo al que ella no tiene acceso material: *un mundo de cuerpos, lenguas y dedos*. Sin embargo, el personaje logra invadir al lector de una sensación extraña pero al mismo tiempo, placentera. El espíritu de Penélope habla sosegadamente de la posibilidad de comunicarse con el mundo de los vivos sin dejar de esbozar una advertencia sobre las confusiones, los ruidos y las pesadillas que pueden asolarnos en esta *orilla del río* (Atwood: 22).

De manera opuesta a la Penélope de Atwood, cuando Clitemnestra habla desde el mundo de los muertos, lo hace para seguir profiriendo amenazas o para esparcir aún más las secuelas de su venganza. Esto lo vemos claramente en *Orestíada* de Esquilo:

εὐδοίτ' ἄν, ὦή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;  
ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὧδ' ἀπητιμασμένη                    95  
ἄλλοισιν ἐν νεκροῖσιν – ὧν μὲν ἔκτανον  
ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται,  
αἰσχυρῶς δ' ἀλῶμαι

... φρονήσατ', ὦ κατὰ χθονὸς θεαί.                    115  
ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμίστρα καλῶ.

μύζοιτ' ἄν, ἀνήρ δ' οἴχεται φεύγων πρόσω  
† φίλοις γὰρ εἰσιν οὐκ ἐμοῖς προσίκτορες.  
ἄγαν ὑπνώσσεις κοῦ κατοικτίζεις πάθος·            120  
φονεὺς δ' Ὀρέστης τῆσδε μητρὸς οἴχεται.

(“Las Euménides”, v. v. 94-122<sup>98</sup>)

---

<sup>98</sup> La voz de la Imagen de Clitemnestra en diálogo con Las Euménides la hemos traducido así, en el fragmento citado: *¿Dormiría acaso? ¡Ah! ¿Qué necesidad hay de gente que duerme? Yo, tan*

Las feroces Erinis, transformadas en Euménides, ya no responden a las invocaciones de la reina asesinada por su hijo Orestes. Apolo le ha conferido al joven un salvoconducto y éste, guiado por Hermes, ha huido mientras Atenea restituye el orden y la paz en la ciudad. Así es como las diosas del mal se transforman en criaturas al servicio del bien. En este contexto, la pestilencia que destila el espíritu de la reina no halla quórum y entonces, maldiciendo y sin resignarse a exigir que su hijo continúe siendo acosado eternamente, termina por desvanecerse indefectiblemente.

Por supuesto que las circunstancias que anteceden a la muerte de Clitemnestra nada tienen que ver con las que le corresponden a Penélope porque, entre otras cosas, la reina de Ítaca no mató a su esposo y tampoco se resistió abiertamente al exceso de poder con el que actuaban los hombres de la casa. Ésta es una de las puntas del ovillo de las que iremos tirando hasta culminar el estudio para el que nos ha convocado la obra de Atwood. Sólo diremos por ahora que ninguna de las dos reinas se dio por vencida fácilmente; todo lo contrario, ambas continuaron firmes en sus convicciones hasta el final y de esto deja también constancia Yourcenar sobre el carácter de su Clitemnestra, tanto para la que monologa en *Feux* como la que nos conmueve en el género teatral:

*...J'ai versé plus de sang en accouchant de son fils. Après sa mort, nous avons tué sa maîtresse: c'était plus généreux, si elle l'aimait... («Clytemnestre ou le crime», 188)<sup>99</sup>.*

*...Clytemnestre: Il faut une haine et un amour pour faire ce que j'ai fait, et des deux la haine est peut-être l'ingrédient le plus nécessaire. On ne hait pas deux fois dans sa vie... («Électre ou la chute des masques», 58)<sup>100</sup>.*

---

*menospreciada por vosotras entre los otros muertos –de entre los que maté–, no me ha faltado un reproche en boca de los difuntos, y voy errante, vergonzosamente...*

*¡Recobrad el sentido, diosas subterráneas! Pues en sueños, ahora yo, Clitemnestra, os llamo...*

*Sí, podéis quejaros, pero el hombre se os escapa. Porque tiene amigos –no míos, claro– a quien dirigirse. Duermes demasiado y no tienes compasión de mis sufrimientos. Orestes, el asesino de esta madre, ha desaparecido.*

<sup>99</sup> Cfr. p. 188: *...Yo he vertido mucha más sangre en traer su hijo al mundo. Después de su muerte, nosotros matamos a su amante: esto habría sido más prolongado si ella lo hubiera amado...*

<sup>100</sup> Cfr. p. 58: *...Clitemnestra: Hace falta un odio y un amor para hacer lo que yo he hecho, y de los dos el odio puede que sea el ingrediente más necesario. Uno no odia dos veces en la misma vida...*

Ambos textos, los antes citados, parangonan los sentimientos de amor/odio elevándolos a un mismo nivel de efusividad y de compromiso en la vida del mismo ser que los experimenta. En el primero de ellos, “Clytemnestre ou le crime”, la reina confiesa frente al Areópago el crimen que ha cometido después de hacer partícipes a los jueces de los hechos encadenados que la colocaron en ese lugar: el de la esposa asesina; también, el de la madre insensible que no se permitió derramar lágrimas cuando su hija Ifigenia fue entregada en sacrificio por su propio padre y que luego consintió apartar de su lado a su hijo Orestes, al tiempo que se mantenía igualmente distante de su hija Electra. Clitemnestra debió sentirse “calma”– reflexiona en voz alta– después de llevar a buen término su plan pero no fue así puesto que él, Agamenón, quien tardó diez años en retornar de Troya sin haber pensado en tomarse unos días para verla, regresó de la muerte y la cubrió con su sombra. A esto se agrega que Egisto, quien compartía con Clitemnestra el mismo lecho, actuó siempre como un timorato que llorisqueaba mientras masacraban a su primo y, por lo mismo, no salió en defensa de su amante cuando Orestes la denunció “con la policía” (p. 189).

El mar es el motivo más apropiado para hacer fluir los pensamientos de Clitemnestra y así es como Yourcenar pone en escena a esta madre dialogando con su hija Electra, una frente a otra, dentro de una habitación cuya puerta abierta deja visualizar la campiña árida de Micenas y más allá, la ciudad en el horizonte (“Électre ou la chute de masques”, deuxième partie, scène I). La reina le asegura a la hija que nada dura sin cambiar y que un gran amor lo contiene todo, incluso el crimen contra sí mismo. “Uno se hunde en el mar”– sigue sosteniendo Clitemnestra, ensimismada en su soliloquio– “y también orina en él pero nada cambia el color del océano”; son los que se hunden (*les noyés*) los que terminan fundiéndose con las aguas e irán reemplazándose unos a otros pero el mar quedará intacto. Será por esto que Clitemnestra eligió el baño para matar a su marido: acaso quiso ser ella testigo de la desaparición de Agamenón, desangrándose en las aguas de la bañera.

Alain Badiou, al aproximarse a la descripción del “nacimiento de un cuerpo”<sup>101</sup>, hace un análisis sobre el conocido poema de Valéry: “Le Cimetière marin”, el cual nos ha resonado muy apropiado para ahondar en la idea capital del discurso de Clitemnestra en *Feux: saber o creer saber que su víctima no se había apercebido de que ella tenía un cuerpo* (remitirse a cita 8 de nuestro trabajo). La conexión que encontramos con el pensamiento de Badiou es que el filósofo francés describe en el citado poema un mundo en sí mismo, partiendo de un lugar concreto: el cementerio. En este sitio (el cementerio de la ciudad meridional de Sète, suspendido por encima del Mediterráneo) confluyen tres elementos (‘objetos’, en lenguaje filosófico) que son alegóricamente mencionados por el poeta: *el mar, el sol (o el mediodía) y los muertos*:

...Del mar se dice...que está “siempre recomenzando” o que guarda en él “tanto sueño bajo un velo de llamas” o que es “la calma de los dioses”. Digamos que el mar es la superficie del mundo, que refleja su perennidad, su fascinante *Eterno Retorno*. Es, en efecto, “obra pura de una eterna causa”...<sup>102</sup>.

Concebir al mar como un cementerio del que es posible retornar cada vez que se pueda o que se quiera, por obra de la voluntad propia o del poder de los dioses, consideramos que es una idea muy ligada a los argumentos de Clitemnestra de Yourcenar, en este sentido: puesto que Agamenón la privó de la felicidad de una existencia visible en el mundo de los vivos, ella se atribuyó el derecho de adelantar la partida de su víctima hacia el otro mundo pero dándole cierta ventaja, la de retornar a través de las aguas. Esquilo, de alguna manera, confirma este retorno del espíritu de Agamenón quien logró vencer a la muerte en Troya para luego hallarla en su propia casa. Recordemos que la reina de Micenas no pudo perdonar al hombre que consintió la inmólación de su hija Ifigenia; tampoco pudo dejar pasar que Agamenón la engañó para llevar a cabo este ardid

---

<sup>101</sup> Ob. Cit. en Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*, Libro VII, Sección I, p p. 501-505.

<sup>102</sup> Cfr. con el texto original en francés transcrito en *Nota de traducción* de la obra de Badiou, correspondiente a la edición consultada, pp. 551-553.

y pactar con los dioses (“Agamenón”, v. v. 1521-1529)<sup>103</sup>. Cuando Electra y Orestes elevan sus súplicas al padre ya muerto, frente a su sepulcro y en medio del rito con las libaciones correspondientes (“Las Coéforas”, v. v. 332- 353)<sup>104</sup>, reclaman que el espíritu de Agamenón se haga presente y que los autorice para llevar a cabo su venganza. Luego, en los versos subsiguientes, Orestes apela a la “*monarquía de los de abajo*” para que los Atridas recuperen su lugar porque lo que más lamentan estos hijos no ha sido tanto la muerte del padre, sino la manera indigna en que la encontró.

Retomando los versos de Valéry y conforme a la interpretación de Badiou, *el sol* como el segundo de los objetos resaltados, es el astro que se posa sobre el mar y que abrasa con su fuego los reinados en ambos mundos: el de los vivos y el de *los muertos*. Son las tumbas y sus muertos (el tercer objeto), los testigos inmóviles de esa ruta que une estos dos mundos, los cuales acaso puedan ser percibidos como uno solo pero limitado por dos orillas: ...*Cerrado, sacro, pleno de un fuego sin materia, / Fragmento terrestre a la luz ofrecido, / Me place este lugar reino de antorchas, / Compuesto de oro, piedra y árboles sombríos, / Donde tanto mármol sobre tanta sombra tiembla; / ¡El mar fiel duerme aquí sobre mis tumbas!* ... (Estrofa 10, p. 551).

El reinado de Agamenón llegó a su fin a partir del momento en que él cedió ante sus propios envilecimientos y el que pretendió inaugurar Clitemnestra junto a Egisto también entró en el ocaso, mucho antes de que Orestes hiciera justicia por mano propia. El tedio y la pérdida del convencimiento en sus principios fundacionales alcanzó a los Atridas y a sus descendientes; consecuentemente, cada uno de ellos le dio la espalda a la Justicia que consolida el liderazgo de los gobernantes y la legitimidad de cualquier Estado. Y he aquí, entonces, la voz con la que Yourcenar dota a su Clitemnestra para que, una vez más, despabile la conciencia del lector: “...*Qu’il eût été fade d’être heureux!*...”<sup>105</sup>. Es posible que Clitemnestra haya decidido pensar que ella y los suyos no habían nacido para ser felices o que habían malogrado las oportunidades de conseguir un estado de felicidad más o menos permanente. Este razonamiento explicaría por qué nuestro personaje concluye en

---

<sup>103</sup> Cfr. p. 182 de la edición consultada. Nótese, por el contrario, que la Clitemnestra de Yourcenar en *Feux* afirma no haber llorado cuando se enteró del destino que correría su primogénita.

<sup>104</sup> Cfr. p. 205- 206 de la edición consultada.

<sup>105</sup> Ob. Cit. en *Feux*, p. 191: *¡Qué aburrido hubiera sido de haber sido felices!*

el epílogo de su monólogo que ella se había vuelto “invisible” porque, al dejar de ser mirada por el hombre a quien había dedicado gran parte de su vida, *entre la muerte y ellos dos quizás no existiera más que la espesura de un solo ser, un ser que se eleva por encima* de todo y de todos, es decir, la propia muerte (“Clytemnestre ou le crime”, 191, epigrama 3).

En la Penélope de Atwood no advertimos esta actitud de resignación que atribuimos anteriormente a la Clitemnestra de Yourcenar. El temple de Penélope, que no se remite a expresarse tan sólo en el plano verbal sino que se fortalece llevando adelante acciones concretas para defender sus pertenencias, sus afectos y su propia persona, nos habla de una mujer que evaluó muy concienzudamente cada una de las opciones que le quedaban por elegir ante la soledad en la que se encontraba inmersa. Atwood resalta sus virtudes frente a cada una de las dificultades que la esposa de Odiseo debe sortear, sobre todo después de que el héroe se marcha. La voz de esta mujer sin cuerpo y que insiste en comunicarse con el mundo de los mortales para que nos llegue su propia versión de lo acontecido, le pertenece a un personaje que fue consciente de sus falencias pero que, al mismo tiempo, dio muestras palpables de que en ningún momento se dejó vencer ni por sus miedos, ni por su ira o desmesura.

El análisis acerca de los miedos y la angustia que hace Jacqueline de Romilly en *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle* (ver nota al pie 31) incluye el temor a la muerte anunciada por los oráculos, lo que hoy se traduce— aunque no de manera equivalente— como la negación del hombre posmoderno a atravesar el sufrimiento que provoca asumir la situación más límite que admita ser comprendida por el conocimiento humano. La interpretación errónea de una profecía ocasionó en el pasado efectos devastadores sobre el destino de los pueblos y sus conductores; desoír la voz de la conciencia en la actualidad, compromete con decisiones inoportunas o extremas el futuro de las personas y de las naciones.

Como ya sabemos, *Odisea* es una obra que fue dada a luz en un período más evolucionado del pensamiento humano, si se la compara en términos cronológicos con *Iliada*. Esta consideración la traemos a colación ya que, cuando en el párrafo anterior nos referíamos a ‘decisiones inoportunas o extremas’, Odiseo también se vio ante este tipo de

tesitura en su deber de auxiliar a los Atridas en la Guerra de Troya. Este hecho, que lo mantiene alejado de su reino, de su esposa y de su hijo pequeño por espacio de veinte años, es una de las irresponsabilidades que la Penélope de Atwood le atribuye sin eufemismos a su prima Helena:

...Troya era una gran potencia, un hueso mucho más duro de roer de los que había sido Atenas cuando los hermanos de Helena la asolaron por el mismo motivo.

Reprimí el impulso de decir que deberían haber metido a la *pérfida* Helena en un baúl cerrado con llave y haberla encerrado en un sótano oscuro porque era una *víbora con piernas*... (Atwood: 83).

La cita seleccionada con antelación fue extraída del capítulo 11 de *Penélope y las doce criadas*, justamente titulado: “Helena me destroza la vida” y éste no es el único dedicado a la hermana de Clitemnestra<sup>106</sup>. El motivo de esta alusión, que por otro lado es permanente a lo largo de toda la obra, se basa en el escozor que desde siempre produjo Helena en Penélope, en torno a la belleza innegable de la hija de Leda y de Zeus, a su gran poder de seducción sobre los hombres y a su desfachatez con el fin de hacer notar su presencia de manera ostentosa. Atwood se encarga de remarcar las distancias que separan a Penélope de Helena, eligiendo para Penélope el “lugar” de la criatura femenina que se mostraba insegura de su imagen física y también introvertida por esta misma razón; tan reflexiva como apartada de las frivolidades achacadas a su género, conducta ésta a juzgar como *rara* para la época. Con respecto a Clitemnestra, así como Yourcenar a propósito de *Feux*, supuso a su personaje protagónico en el “lugar” de una mujer muy segura de sí misma que expone su verdad frente a un tribunal, Atwood dota a Penélope de la paciencia y la cordura suficientes para permanecer en la memoria de su esposo mientras él viajaba por doquier en busca de aventuras.

---

<sup>106</sup> Ver también los capítulos 18 y 22 de la obra referenciada.

Reiteramos la importancia del término “lugar”<sup>107</sup> puesto que estos dos personajes: la Clitemnestra de Yourcenar y la Penélope de Atwood, cada una con matices bien diferenciados, han asumido en las obras de este corpus el rol de contar su propia versión de los hechos conocidos, *impostando una voz que ya no tiene cuerpo*. Éste es el “lugar” que nos interesa rescatar, el del espacio no físico desde el cual ambos personajes femeninos conminan al lector a revisar sus valoraciones y sus juicios, formados a través de lecturas previas en los hipotextos de origen.

El lugar de la *mujer pérfida*, en contraposición con el de la *mujer ideal o ejemplar*, según los dichos parodiados por la Penélope de Atwood, procederemos a analizarlo recurriendo al estudio que hace Francisco Rodríguez Adrados<sup>108</sup> en su capítulo dedicado a “La poesía amorosa y la lucha del amor”, y más concretamente en relación con el apartado dedicado a *Penélope*. En primer lugar, partiremos de la caracterización de la naturaleza femenina en la Grecia Antigua para aumentar nuestra capacidad de empatía respecto de lo que pasaba por dentro y por fuera de las mentes de los personajes que han motivado nuestro análisis hasta este momento:

...La mujer era considerada, fundamentalmente, como un ser que es presa de instintos y emociones incontrolables y de pasiones múltiples... (R. Adrados: 80)

Al partir de la premisa anterior, que hoy bien podría considerarse un prejuicio, se deja por sentado que los autores clásicos reflejaban en sus tragedias este sentir popular, el de presumir que en la mujer predomina la naturaleza por sobre la razón y la cultura. Esta línea de pensamiento justifica que se mirara con desconfianza y con temor a las personas del género que no seguían los cánones impuestos resultando ser tildadas, por lo tanto, de “peligrosas”. La mayor parte de las desviaciones con las que se ha inculcado a esta clase representativa de una parte del género femenino, tienen que ver con la traición y con el sexo. Esto es tan así, observa el autor español, que la sumisión al *eros* es un tema

---

<sup>107</sup> Remitirse a la definición dada en la nota 72, a pie de página de este mismo trabajo.

<sup>108</sup> Ob.Cit. en *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, Cap. IV, 1.4, p. p.237-256.

recurrente en la literatura griega y va acompañado de expresiones que aluden directamente al poder de seducción maligna del que se valían estas “hembras” ocasionando perjuicios irreparables en quienes cayeran en sus redes.

Dentro de la clasificación de estereotipos femeninos que nos suministra Rodríguez Adrados, aparece la *mujer abandonada* cuya injerencia en los “temas odiseicos” se traduce en el correlato de las sucesivas relaciones que tuvo el héroe con Circe, Calipso, Nausícaa y Penélope. Entendiendo, además, que el universo masculino de *Odisea* continúa la tradición homérica de defender los valores de heroísmo, honor, gloria, venganza y solidaridad, todas y cada una de las mujeres que estrecharon vínculos con Odiseo, aunque con matices diferentes, encajan en el perfil adjudicado a la mujer griega por excelencia, es decir, típicamente femenina. Opuestamente a este postulado, recordemos que en “Agamenón” de Esquilo, Clitemnestra es señalada desde el comienzo de la tragedia por la voz del Guardián como una mujer con *espíritu expectante y viril*, dada la postura asumida por la reina frente a los sirvientes y al pueblo todo.

Establecidas las diferencias entre la mujer pérfida, como Helena, y *la mujer con carácter masculino*, como Clitemnestra (temidas ambas, por ser igualmente peligrosas) nos quedaría por discriminar la caracterización de Penélope dentro de las denominadas mujeres abandonadas, basándonos en las armas de las que ella se valió para conservar su lugar de prestigio como reina, como esposa y como madre.

Para hablar de Penélope en los tres planos antes mencionados (reina, esposa, madre), creemos conveniente partir de la *imagen* que ella tuvo en principio de sí misma y de la que se fue construyendo a lo largo de los años, como personaje protagónico en *Penélope y las doce criadas*. Recurrimos a Barthes en este punto cuando dedica a *las imágenes*, un capítulo central a fin de desglosar los *retazos* que se desprenden del discurso amoroso: “...las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe...” (*Fragmentos de un discurso amoroso*, 172). Es que a diferencia de las otras mujeres que estuvieron con Odiseo, aún aquéllas que lo ayudaron y lo trataron con consideración (su madre *Anticlea*, su nodriza *Euriclea*, *Nausícaa* y la diosa *Atenea*), Penélope no se mostró como una mujer dominante o con aspiraciones de influir sobre sus decisiones; ni tan siquiera osó hacer uso de su costado erótico para torcer el rumbo que se había trazado el

héroe. Esta actitud cuasi impoluta de Penélope, incomprensible a los ojos de una mujer como Helena, proviene justamente de esa imagen que forjó de niña o más aún de recién nacida al ser arrojada al mar. “Pato” o “Patita”, apodo que no por nada Atwood pone frecuentemente en boca de Helena para llamar a Penélope, se ubicó desde siempre en el lugar del posible rechazo ante la mirada de los demás. Incluso desde este mismo lugar escondido detrás de su velo, la joven Penélope nunca creyó que sería elegida por Odiseo ni por ningún otro porque no se veía a sí misma como una mujer deseable para los hombres que acudieron a la “*subasta*” de la hija de Icario:

...Yo era una niña muy amable, más amable que Helena, o eso creía. Sabía que me convenía tener algo que ofrecer ya que no podía ofrecer belleza. Era lista, eso lo decía todo el mundo— de hecho, lo repetían tanto que me abrumaban—, pero la inteligencia es una virtud que a los hombres no les disgusta de su esposas, siempre y cuando éstas permanezcan a cierta distancia de ellos. En las distancias cortas, si no se les ofrece nada más seductor, prefieren la amabilidad... (Atwood: 44)

Aquí vemos que el nombre de Helena, evidentemente, evocó en Penélope la *imagen* de una *herida* difícil de cerrar, en conformidad con los términos de Barthes, y para quien devino en la reina de las rústicas tierras de Ítaca, competir con la más hermosa de las mortales significaba todo un desafío que puso a prueba su buen carácter y su estilo recatado. Penélope no eligió enclaustrarse o actuar con resentimiento; por el contrario, decidió echar mano de sus mejores cartas para vencer la tentación de causar daño si bien no se privó de desearle un merecido castigo a su prima Helena o de juzgarla tanto a ella como a su otra prima Clitemnestra, de “*mujeres perversas*”.

El motivo del *agua*, como paisaje circundante y siempre presente, también adquiere relevancia en la obra de Atwood fundamentalmente por el origen matrilineal de la heroína y, lógicamente, por el espacio insular que ella habita junto a Odiseo. Es sumamente elocuente el pasaje en el que la madre de Penélope hace alusión a ese elemento de la

naturaleza para construir una alegoría profética acerca de lo que su hija, futura reina de Ítaca, debería cargar sobre sus espaldas:

...El agua no es un muro sólido, no te puede detener. Pero el agua siempre va a donde quiere, y al final nada puede oponerse a ella. El agua es paciente. Las gotas de agua pueden erosionar la piedra. No lo olvides, hija mía. Recuerda que eres mitad agua. Si no puedes atravesar un obstáculo, rodéalo. Es lo que hace el agua... (Atwood: 56-57)

Mientras Penélope escuchaba el discurso de su madre, sus criadas la vestían para la boda y, a estas instancias, nos gustaría saber qué pasaba por la mente de la princesa antes de quedar en la intimidad de la alcoba marital. Sabemos por el relato de Atwood que Odiseo fue muy dulce y comprensivo con ella, que conversaron largamente en el lecho y que esta actitud no se condijo con los comentarios incisivos que le habían llegado a Penélope, acerca de lo penosa que podría haber sido esa primera noche nupcial.

Las “imágenes” de las que nos habla Barthes, en el caso específico de Penélope, las asociamos al motivo del *agua* al que nos referíamos antes y al tema del *cuerpo* por ser uno de los ejes de nuestro trabajo. Conviniendo con Badiou en que la idea de *cuerpo* no puede ser escindida de los *lenguajes* y las *verdades*, agregamos a esto que la existencia de un cuerpo confirma el hallazgo de un *mundo* y de que con él conviven los *discursos* que el *sujeto o cuerpo subjetivable* elabora. Volvamos entonces sobre las preguntas que nos formulamos al comienzo de este capítulo dedicado a la relación entre Penélope y Clitemnestra, en lo que atañe a la primera de estas mujeres respecto de su *cuerpo* y de su *discurso*, para arribar a alguna conclusión sobre la manera en que influyeron las imágenes que Penélope acuñó de sí misma, teniendo en cuenta lo que ella creía que los demás pensaban de su persona.

Alcanzar una experiencia sensible con una mujer como Penélope, a quien erigieron una estatua con su figura *en honor a la virtud del pudor* (Atwood: 61), nos hace pensar en sus deseos contenidos respecto de Odiseo o de cualquier otro hombre, como por ejemplo

Anfinomo, “*el más educado de los pretendientes*”. Justamente, Atwood le da al capítulo 20 de su obra el título de “Calumnias”; en él la protagonista pretende dejar sin fundamento las *acusaciones* que se hicieron sobre su *conducta sexual*. La autora canadiense, coherente con el tono irónico y a la vez naíf que sostiene durante toda la obra para su personaje protagónico, no nos aclara nada sobre estas versiones disonantes con la fama creada para Penélope, pero sí nos induce a remitirnos a la obra de Homero sobre todo en aquel pasaje que ya citáramos en este mismo trabajo sobre las virtudes de la esposa de Odiseo, ubicándonos también en el Hades, pero en esta oportunidad cuando Odiseo se encuentra con el espíritu de su madre quien, ante la pregunta del héroe sobre Penélope, la anciana le dice:

καὶ λίην κείνη γε μένει τετληότι θυμῶ  
σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· οἴζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ  
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χεούση.  
(*Odisea*, Canto XI, v. v. 181-183)<sup>109</sup>

Atwood se queda con la versión de que el fantasma de Anticlea guardaba silencio al comienzo del encuentro con su hijo. Sin embargo, Homero la hace hablar finalmente con palabras que— según el fragmento antes citado— no parecen tener la intención de *sembrar desconfianza en la mente de Odiseo*. Es cierto, sí, que la anciana no hace mención de los pretendientes pero esta omisión la reemplaza otorgándole a su hijo tranquilidad respecto del buen resguardo de sus posesiones. En tales circunstancias, Odiseo le había hecho prometer a la hechicera Circe que lo regresaría a su hogar pero la discreta Penélope no sabía nada de su paradero. Todos estos vacíos en los que el lector de *Odisea* no puede hacer otra cosa que imaginar lo que sentía Penélope, Atwood los rellena con “cuentos”

---

<sup>109</sup> Nuestra traducción correspondiente es: *Aquella permanece continuamente en tu palacio con ánimo afligido; los días y las noches se consumen siempre tristemente para ella, que llora sin cesar.*

narrados por los viajeros que llegaban a la isla diciendo que Odiseo pasaba sus días y sus noches escapando de malhechores, castigando a algunos de ellos o extendiendo sus veladas en compañía de prostitutas. La pregunta que se nos ocurre es la siguiente: ¿Quién puede dudar de que la infidelidad de Odiseo debió haber sido una de las preocupaciones de Penélope?

Ver, imaginar, pensar, construir, corporizar: éstas son cinco de las acciones que, con innegables distancias temporales y culturales, hallamos vigentes en las mentes de mujeres tan disímiles como Penélope y Clitemnestra y en las mujeres más cercanas al acontecer actual, a la hora de discurrir sobre la cuestión del cuerpo. Siempre risueñamente, Atwood salpica sus parlamentos con algunos de los comentarios en boca de Penélope para dejar sentado que el problema de su protagonista nada tiene que ver con las conquistas del movimiento feminista. Yourcenar, con su Clitemnestra, no atisba siquiera a darle cabida a esta discusión porque cuando se refiere al *cuerpo*, lo hace en términos de *existencia percibida y valorada*. Uno y otro caso conviene, no obstante, que los analicemos desde el punto de vista de la cuestión de la *materialidad del cuerpo con la performatividad del género* dentro de los parámetros definidos por Judith Butler<sup>110</sup>.

La relación entre sexo y poder planteada por Foucault vuelve a ser enfocarla por Butler a partir de lo que la autora ha denominado: “*el género en llamas*”, temática que ella ha desarrollado con la siguiente frase introductoria de Althusser:

*“Todos tenemos amigos que, cuando llaman a la puerta y nosotros, antes de abrir preguntamos ‘¿Quién es?’, responden (puesto que es obvio) ‘Soy yo’. Y nosotros reconocemos que es él o ella [el resultado es mío]”.*<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Butler (2002) *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo, Trad.: Alcira Bixio, Buenos Aires, 2010.

<sup>111</sup> Ibid. Althusser, “*Ideology and Ideological State Apparatuses*”, pp. 170-177, citado por Butler en el cap.4: “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión”, pp. 179-183. Butler profundiza en este capítulo el análisis del término “queer” a propósito del film *París en llamas* (1990), producido y dirigido por Jennie Levingston.

Althusser, cuando trae a colación la interpelación a la que puede verse sometida una persona frente a la policía aunque todavía no se le acusa de falta alguna, nos lleva a pensar en la situación que atraviesa la Clitemnestra de Yourcenar, tanto en “Clytemnestre ou le crime” como en “Électre ou la chute des masques”, puesto que en ambas obras el personaje es exhortado por la ley pero con el agravante de que aquí a nadie le cabe dudas de que ella (‘el sujeto al que se le ha llamado la atención’) está en infracción. En este escenario, Althusser subraya el valor de la “reprimenda” por cuanto este acto “no se limita a reprimir o controlar al sujeto, sino que forma parte esencial de su *formación* jurídica y social. El llamado es formativo, si no *performativo*, precisamente porque inicia al individuo en la “condición sojuzgada del sujeto”. Si a esto se agrega que mediante la reprimenda el individuo alcanza “reconocimiento”, deducimos que Clitemnestra al matar a su marido se dio la oportunidad no sólo de rechazar y quebrar la ley, sino también de alcanzar una *fama negativa* (la de esposa asesina) que la rescató del ocaso en el que hubiera permanecido por siempre, acatando los mandatos de esposa fiel y de madre abnegada. Ella misma es, en definitiva, quien rescata a su propio cuerpo de la abyección y del desprecio, de la condena a no ser mirado y de envejecer en total anonimato.

Las diferencias que encontramos respecto de la conducta adoptada por Penélope, sobre todo cuando ella se entera de que su marido y su hijo masacraron a las criadas y de que –según Atwood– ella se siente responsable de ello, es que la reina de Ítaca contó desde el primer momento con el reconocimiento de su marido y así es como se ganó un legítimo lugar de respeto no sólo frente a él sino también frente a aquellos que la celaban o querían restarle autoridad (Anticlea, Euriclea, Telémaco, las criadas o los pretendientes). Luego, el hecho de poseer un nombre asociado con una fama que gozaba de aceptación social, la llevó a optar por caminos menos expuestos al peligro y a construir así, un discurso más dócil, abierto a la comprensión y a la escucha. Con esto no queremos restarle mérito al reto que debió enfrentar Penélope durante los veinte años de ausencia de Odiseo, porque quizá Clitemnestra podría haberse inclinado por una actitud similar a la de su prima pero consideremos al menos dos atenuantes en favor de la reina de Micenas: la

entrega engañosa de su hija Ifigenia a Ártemis por parte de Agamenón y el retorno de su esposo en compañía de una esclava, Casandra, en calidad de amante.

La imposibilidad de elección frente a la suma de *llamados reiterativos* sobre la base de los cuales se construye el *yo*– en consonancia con el pensamiento de Althusser, resignificado por Butler– hicieron de Clitemnestra ‘eso’ que fue; lo que los demás creyeron de Penélope o lo que ella dejó que los demás creyeran, fue usado por ella positivamente y fue lo que la sostuvo perpetuándola como un símbolo ejemplar. Estos dos personajes femeninos representan, de alguna manera, dos de los extremos más claros en la construcción de la personalidad: la confrontación sin descanso o la búsqueda de acuerdos paulatinos.

En cuanto al valor que le dio Penélope a su propio cuerpo, es interesante la frase puesta por Atwood en labios de su personaje, durante uno de sus encuentros con Helena ya en el Hades ambas y a propósito de la oportunidad de beber de las Aguas del Olvido:

...No le veo la gracia. Mejor dicho se la veo pero no quiero correr ese riesgo. Mi vida pasada estuvo llena de dificultades, pero ¿quién me asegura que la siguiente no vaya a ser peor?... (*Penélope y las doce criadas*, cap. 27, p. p.175-176)

El capítulo del que se extrajo la cita precedente se titula: “Una vida hogareña en el Hades” y en él se sigue apostando a que Penélope, pese a la invitación que le hace su prima de reencarnarse en otras vidas, la casta esposa de Odiseo prefiere seguir conservándose en un lugar que ella considera seguro, quizá no demasiado gozoso ni para nada envidiable pero sí conocido e intransferible. A Helena no le hubiera gustado estar en el lugar de Penélope y viceversa; tanto es así que la primera hace *pequeñas excursiones* planeando llegar hasta Las Vegas de nuestro siglo y la otra, fiel a la tradición de la *mujer hogareña*, se conforma con enterarse de que en el mundo las cosas siguen cambiando: desde el *miriñaque* a la *biquini*, pasando por el gimnasio y llegando a los *piercings* y las *liposucciones*. Lo que para Helena resulta incomprensible, como para tantas mujeres de

nuestra era, es que para la mirada que Penélope tiene de sí misma respecto de los otros, su necesidad primordial sea la preservación de su honor.

Penélope también se encuentra con Odiseo en el Hades y para él Atwood reserva el rol del hombre que siempre desea estar en otro sitio. En este contexto imaginario, donde los caminos surcados de asfódelos terminan haciéndolo regresar siempre a su *télos* (el fin de su viaje, para estar junto a Penélope), al rey de Ítaca se le aparecen los espíritus de las criadas para torturarlo. Pero, en todo caso, lo que él consigue encarnándose en tantísimos otros personajes a través de los tiempos, es olvidarse de a ratos de sus obligaciones y de la carga que siempre implicó cumplir con las expectativas que todo héroe crea en sus admiradores.

Atwood nos remite al canto XXII de *Odisea* en el que el héroe castiga sin piedad a los pretendientes y luego hace lo propio con las doce criadas que se comportaron irrespetuosamente durante su ausencia. El número (doce) alude no sólo a las doce mujeres que entre un total de cincuenta—según los dichos de Euriclea en la obra de Homero—“cedieron a toda imprudencia” sino que también representa a las fases lunares y a las *doce doncellas lunares* (no simples criadas, esclavas o fregonas que limpiaron la sangre derramada) que hubieran acompañado a *Artemisa* (Ártemis), *la virginal pero mortífera diosa de la luna* (Atwood: 153). Haber actuado *sin permiso* es para Odiseo la falta por la cual estas jóvenes merecieron morir y así queda expuesto en el juicio imaginario que se lleva a cabo en el capítulo 26 de *Penélope y las doce criadas*, contra el mentor de la matanza. Antes, cuando el *Coro* de mujeres brinda una hipotética “Conferencia sobre Antropología”, la autodefensa que esgrimen las víctimas se basa en que ellas se habrían comportado como *obedientes sacerdotisas* cumpliendo con los *ritos de fertilidad*. La renovación de la virginidad mediante el lavaje con sangre masculina es un ritual al que se le atribuyen múltiples orígenes, tantos como a los asociados a la diosa Ártemis. Si se piensa en *Ifigenia en Táuride* y en la actitud de entrega sin objeciones que tuvo la primogénita de Clitemnestra (remitirse a capítulo 1, en esta misma sección), podemos traer a colación también la conclusión a la que llega Atwood en esta singular *conferencia* a la que nos referíamos:

...¡en realidad éramos trece! ¡La decimotercera era nuestra suma sacerdotisa, la encarnación de la propia Artemisa! ¡Sí, era nada menos que la reina Penélope!... (p.155)

Resulta ser que Ifigenia terminó siendo para su familia desmembrada lo que Penélope fue para sus criadas: el símbolo del sacrificio femenino en virtud del restablecimiento de la paz y de la vuelta al hogar. Sin embargo, esta visión configura sólo una de las caras de la moneda echada sobre la suerte que corrieron las *doncellas* asesinadas; la otra cara, la menos halagüeña para Odiseo e incluso para Penélope, es que en la obra de Atwood las víctimas se presentan al juicio contra su victimario y al invocar a las feroces Erinis, éstas se hacen presentes bajo sus formas más escalofrantes. Atenea no aparece para controlarlas y transformarlas como lo hace en *Orestíada* de Esquilo entonces las criadas reclaman venganza y oprobio sin fin para Odiseo, como lo hace Clitemnestra para su hijo Orestes.

No debemos olvidar que las “criadas” de Penélope, las doce jóvenes que ella eligió especialmente para mantenerse informada acerca de los planes de los pretendientes, constituyen el componente esencial para completar la reconstrucción de la *imagen* de la *esposa* de Odiseo. Estas muchachas, a quienes Atwood les confiere voces propias que expresan sus pesares en forma de cantos y de coros<sup>112</sup>, son las “vírgenes” que Penélope rescata de sus humildes hogares y las educa conforme a los gustos y los modales acordados para formar parte de la corte. Estas niñas se criaron junto a Telémaco pero a sabiendas de que ellas no gozarían jamás de los privilegios que reportaba un origen noble y de que debían estar agradecidas de por vida con la señora de la casa que posó su mirada sobre ellas. Este punto, el agradecimiento o la pleitesía que los esclavos, siervos o criados le deberían eternamente a sus dueños, así como no es una cuestión ligada al género, tampoco queda sujeta a la mentalidad de una época como la de la Grecia arcaica. Piénsese que aún hoy en muchas relaciones humanas, incluso entre padres e hijos, se halla

---

<sup>112</sup> Atwood hace expresa referencia al homenaje que ella quiso rendirle al teatro clásico y a la costumbre de *parodiar* la acción principal con estas formas líricas, durante las puestas satíricas que precedían a las obras dramáticas (Cfr. Notas, p. 186).

omnipresente este tipo de trato que hace casi imposible el pleno ejercicio de las libertades individuales.

En lo que a cuestiones de Estado se refiere y a dirimir entre lo justo y lo injusto, Montserrat Jufresa (autora que hemos consultado oportunamente<sup>113</sup>) a propósito de su artículo titulado “Clitemnestra y la justicia”, advierte que en la Atenas democrática (462-322 a. C) “...la administración del Estado, en toda su complejidad, estaba en manos de equipos de magistrados no profesionales elegidos por sorteo...” (p. 69). Pero esta Justicia en manos del *demos*, que se ejercía a través de “*tribunales populares*”, no estaba representada por todos los habitantes del pueblo porque no todos ellos eran considerados *ciudadanos*. Aristóteles es quien establece explícitamente estos límites (*Política*, 1.278<sup>a</sup>.) y a través de la lectura de otros documentos o edictos, advertimos que entre quienes figuraban como excluidos del derecho a ser considerados ciudadanos, se encuentran: las mujeres y los niños, en primer lugar, los metecos (extranjeros sin derechos políticos), hombres libres (en la misma situación que los metecos) y, por último, los esclavos. De manera tal que, a fin de cerrar los párrafos dedicados a los derechos de las criadas y al vínculo que Penélope llegó a entablar con ellas, diremos que el personaje protagónico de Atwood se vio a sí misma *como una madre* para estas criaturas pero, como suelen proceder algunas mujeres que ejercen tiránicamente tal condición, las condujo al lecho de los pretendientes con fines muy precisos: debían actuar como dobles espías y permanecer fieles a la señora que les había encomendado semejante misión. Concluimos entonces que fue Penélope, la mujer endiosada por las criadas, la que puso en peligro a las doce muchachas que terminaron siendo ajusticiadas por Odiseo y por su hijo mientras ella dormía.

Más allá de estar de acuerdo o no con lo antedicho, es innegable que las virtudes reconocidas en Penélope concuerdan con las expectativas creadas para la sana convivencia en la Antigua Grecia acerca de lo que las *esposas, madres, hijas y hermanas* de los atenienses debían hacer: cumplir con sus quehaceres domésticos y no dar motivos para que los hombres hablaran de ellas<sup>114</sup>. Tanto Odiseo como Telémaco repudiaron el

---

<sup>113</sup> Remitirse a cita 18.

<sup>114</sup> Cfr. con la cita que hace M. Jufresa en p.74: Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, II, 45.

comportamiento de las criadas porque las habladurías tejidas en torno a su moralidad ofendieron también su orgullo varonil. Por lo mismo, es que consideraron ‘lícita’ la muerte con sufrimiento que decidieron darles a las doce jóvenes señaladas por Euriclea. Asimismo, las *criadas* de Atwood no justifican la ejecución porque creen que Odiseo cometió un acto de pura *maldad* y terminan invocando *la ley de los delitos de sangre* cuando apelan a las *Furias* (p.171).

La dedicación a las labores hogareñas no impedía a algunas mujeres el prestar atención a la resolución de otros problemas menos domésticos. El tejido, que era una de las actividades principales de la mujer de su casa, fue usado tanto por Penélope como por Clitemnestra para lograr sus escondidos propósitos: una, a los fines de prolongar el tiempo de espera de los pretendientes; la otra, para envolver el cuerpo de su marido en el baño de la muerte. Ambas urdieron sendos planes al compás de su telar pero— insistimos— mientras Penélope se desvelaba junto a sus criadas destejendo lo que volvería a rehacer al día siguiente y buscando la manera de conservar algo de su hogar devastado por los intrusos, Clitemnestra no podía pensar más que en los sufrimientos que le había ocasionado Agamenón y en la satisfacción que le provocaría deshacerse de él y de la esclava troyana. Con respecto al *rol de madre*, en tanto Penélope lloró ante la partida de su hijo Telémaco en busca de noticias de su padre, Clitemnestra no hizo nada para regresar a su hijo Orestes quien permaneció fuera del reino desde la niñez y tampoco se amparó en su hija Electra para lograr al menos su comprensión. Podríamos decir que el hogar de Penélope fue receptivo y atractivo para el retorno de los suyos; por el contrario, el hogar de Clitemnestra fue expulsivo y condenatorio, a la vez, porque los que volvieron a él sólo encontraron más soledad y más muerte.

A las palabras *hogar* y *madre* podríamos unir el término *amor*, de acuerdo con el pensamiento que rigió en Europa a partir del siglo XVIII. Autores que también se han dado cita en nuestro trabajo, tales como: Diderot, A.L. Thomas y Montesquieu, ensalzaron con algunas variantes el plano amoroso del sexo femenino y expusieron sus ideas concernientes a otorgar a la mujer dos cualidades conservadoras de la institución del matrimonio: la *contención* y el *pudor*. Estas posturas que, en el caso específico de Montesquieu, fueron manifestadas con el objeto de fustigar los descalabros que

produjeron algunas conductas femeninas, lograron afianzarse puesto que la institución del matrimonio ya contaba con una ley consagrada en el mundo occidental aunque, opuestamente a la conformidad general, algunas mujeres también se habían animado a escribir *sobre la responsabilidad moral compartida para ambos sexos*<sup>115</sup>, rechazando de plano que sólo a la mujer se le exigiera fidelidad.

En los tiempos que les tocó vivir a Penélope y a Clitemnestra, dado que todavía no se hablaba de ‘casamiento’ bajo los mismos términos que en la Modernidad, sí había un consenso transferible de generación en generación sobre lo que era más conveniente para una joven que aspiraba a formar un hogar. Pero, como ya lo hemos analizado, estas primas no obtuvieron de sus respectivas madres los mismos ejemplos y consejos para sobrellevar lo que el destino les deparaba. En principio, adherimos a apuntar que cada uno de estos personajes femeninos echó mano de los recursos prácticos y mentales que les permitieron sobrevivir el mayor tiempo posible y luego, para concluir en parte este capítulo, procedemos a rescatar el concepto de *instinto femenino* asociado al de *pederastia*.

Cuando en nuestra **Introducción** aludimos a lo que escribió Yourcenar sobre la educación de las mujeres por parte de sus ‘esposos’, lo hicimos a los fines de comprender el inicio del alegato de Clitemnestra en *Feux*, concretamente acerca de cómo su nodriza la había formado desde niña. Sabiendo por referencias de Rodríguez Adrados que la poesía amorosa ha dejado rastros de lo que ha venido en llamarse *amor feliz* en la época helenística (*Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, p.286), cuando de una felicidad más o menos aceptable se trata, surge siempre que la mujer se volvería plena a través de la educación de sus instintos aprendiendo de su mejor maestro: su esposo o el hombre que convive con ella bajo el mismo techo y con el cual ha dado origen a una misma prole. Lo que para Yourcenar y para una gran parte de los pensadores contemporáneos fue y sigue siendo materia de discusión, sin indagar de lleno en los postulados feministas (se sabe que Yourcenar no se declaró como una seguidora de ellos), sólo nos resta decir que tanto Penélope como Clitemnestra fueron empujadas por las

---

<sup>115</sup> Para documentarnos sobre esta temática, hemos tenido en cuenta los datos vertidos en el artículo de Isabel Morant Deusa: “¿Qué es una mujer? o la condición sentimental de la mujer”, Cfr. cita 26, n p. 14 de nuestro trabajo.

circunstancias de su época a convertirse en esposas, reinas y madres. No cupo en ellas, por tanto, tomar la decisión de contradecir semejante mandato, el cual implicaba poner a prueba en extremo su espíritu de sacrificio. Ni siquiera lo consiguió Clitemnestra poniéndose al lado de Egisto puesto que él no representaba el ideal de varón dominador; tampoco pudo Penélope imponer su voluntad cuando, tras reconocer a Odiseo bajo su atuendo de mendigo, no le hizo sentir su ausencia prolongada, rechazándolo o desafiándolo.

Por último, y en sintonía con una lectura comparada como la que ya hemos llevado a cabo respecto de las obras de Atwood y de Yourcenar, haremos un paralelo entre la protagonista de la novela *La promesa* de Silvina Ocampo<sup>116</sup>, con las ya afamadas Penélope y Clitemnestra. Los fundamentos de este paralelismo están dados por la superestructura similar que tienen las tres ficciones, por las circunstancias de orfandad y de incompreensión respecto de los otros que sufren las tres mujeres y por la la fuerza de la memoria de la que hace uso en cada caso el personaje femenino protagónico, a fin de reconstruir su acontecer en el mundo terrenal. Incluso hallamos plausible esta referencia bibliográfica y este análisis comparativo porque encontramos en *La promesa* una recreación propicia del *mito del eterno retorno*<sup>117</sup>, motivo alegórico y vigente tanto en la vida de una heroína como en el de una antiheroína, tanto en seres mortales como en seres divinos.

Desde la primera línea, la narradora protagonista de *La promesa* nos informa que ella es una “*analfabeta*” o, por lo menos, la potencial autora de una obra de la que ninguna editorial querría hacerse cargo. Pese a esta confesión— agrega más adelante la narradora— y aunque no tiene “*vida propia*” ni experiencias personales importantes, está dispuesta a contar lo que ella entiende que sí merece ser publicado: *la vida de los otros*. Esta mujer, cuyo nombre y edad desconocemos, se halla “naufregando en el mar” a punto de ahogarse luego de haber caído de un barco en el que se dirigía a reencontrarse con “la parte de su

---

<sup>116</sup> Ocampo, S. (2011) *La promesa*, Buenos Aires, Herederos de Silvina Ocampo, 2011.

<sup>117</sup> Usamos esta denominación a la que ya aludimos en la **Introducción**, conforme al ensayo escrito por Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, 2001, versión en PDF. En esta obra queda clara la relación que mantenía el hombre arcaico con sus antepasados, sus legados y sus rituales: “...Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros...” (p. 8).

familia que más la apreciaba”. El desfile de personajes sobre los que ella habla y siente que sus vidas se han vuelto de su propiedad, constituye la raíz de “*la promesa*” que ella se ha hecho a sí misma: escribir su propia historia entrelazándola con las historias de los otros seres a los que sí llama por su *nombre* y a los que sí *reconoce una existencia* que merece ser recordada.

Las expresiones que hemos resaltado en el párrafo anterior resultan claves para interpretar el significado del *exilio social* al que se vieron sujetos los tres personajes femeninos de nuestro estudio: Penélope, Clitemnestra y la narradora sin nombre de *La Promesa*. Esta figura, la del exilio social pero desde la perspectiva sufrida por Odiseo, es profundamente analizada por la Dra. Graciela Zecchin de Fassano (2004)<sup>118</sup> y esta experiencia es la que nos ha llevado a considerarla como una de las secuelas que acarrea los más diversos conflictos sobre el ser humano de cualquier época y geografía.

Detengámonos primeramente en el *mar*, ese espacio inconmensurable que baña los límites externos de los microcosmos en los que estas mujeres están obligadas a aceptar lo que se espera de ellas sin objeciones. En el caso del personaje de Silvina Ocampo, el mar le sirve además de caldo de cultivo para activar su memoria biográfica como si su relato se presentara a través de un “*diccionario de recuerdos*” (p. 10), pero sin guardar un orden específico. Es este mismo diccionario o itinerario como ‘mar de recuerdos’, el que hace flotar sus pensamientos encadenados hacia la cuarentena que debió pasar enferma en la cama, hace referencia a Gabriela, una de sus vecinas con “sus ojos *del color del agua*”. Este recordatorio es el que también termina poniéndola en evidencia respecto de su condición de supuesta “analfabeta”:

...“El mar lleno de urgencias masculinas”. ¿De quién será este verso?...

En el mosaico de San Apolinario, en Ravena, el Arcángel Gabriel tiene ojos grandes y asombrados... (p.25)

---

<sup>118</sup> Recogemos la versión en Power Point que nos hizo llegar la mencionada autora, a propósito del Seminario de Literatura Griega II (2012). El título del trabajo correspondiente es: *La oposición Aquiles/Odiseo. Paradigma y dicotomía. La figura del héroe en la Literatura Griega Clásica*.

Y así prosiguen sus descripciones, unas más eruditas que otras, pero todas al fin rondando el tema de los nombres, de la belleza y de las reminiscencias familiares. Los retratos son un motivo recurrente en toda la obra de Silvina Ocampo (tanto narrativa como poética) y aquí vuelven a hacer su aparición para reforzar la idea de los parecidos y las disimilitudes entre madres e hijas, por ejemplo. Las imágenes se tornan tan vívidas que dan al lector la sensación de estar viajando con los personajes hasta los lugares donde fueron abandonados, pasaron hambre y frío, vivieron en un lupanar, corrieron peligro, borraron de su memoria estos y otros “detalles” de su niñez y un día se casaron; tuvieron hijos, se desilusionaron y sobrevino nuevamente el abandono.

Luego, la narradora se hace una de esas preguntas inquisidoras que logran romper con los climas que simulaban presentarse de manera tranquila y que nos mueven a pensar en el *oikos*, según los alcances que tiene el término *casa* u *hogar* para el pensamiento griego:

...¿Qué hacen las mujeres cuando no están en sus casas? Cuando eran puras como su madre, se dedicarían a ocupaciones serias, pensaría Gabriela. Luego pensaría como de costumbre en el acto sexual... (p. 29)

Recordemos la relevancia que adquiriría para el mantenimiento del orden familiar y social que la mujer griega permaneciera dentro del hogar, abocada a sus labores y con el permiso de salir de sus confines en circunstancias muy puntuales tales como la de participar en algún ritual. Penélope y Clitemnestra debieron acogerse a estas reglas y de hecho así lo hicieron hasta que sus respectivos maridos marcharon hacia la guerra. Entonces, cada una con un estilo diferente (Penélope, preservando su feminidad; Clitemnestra, mostrando un perfil más masculino), se ocuparon de la economía y de la administración general de sus posesiones. Podemos imaginar que ellas se interrogaron— como lo hace la protagonista de *La promesa* sin nadie a quien recurrir— cuando ambas se quedaron en la soledad de sus palacios: ¿qué habrían de hacer, rodeadas de criados o de

nodrizas que no les eran fieles, con campos por sembrar y cosechar e hijos que criar? Éste es un de los aspectos a considerar para comprender que tanto la reina de Ítaca como la reina de Micenas fueron víctimas del exilio social cada vez que fueron cuestionadas o subestimadas y hasta vilipendiadas. Conforme a esta situación de aislamiento, citamos a la Dra. Zecchin de Fassano al definir lo que le ocurre a Odiseo en la isla de Eea: “...*estar en el centro del mundo es estar encapsulado e invisible...*” (p. 4). Esta paradoja que embarga al héroe de Odisea, la de haberse vuelto un ser invisible para el mundo del que provenía, también atraviesa a Penélope cuando sus padres la ignoran, cuando su suegra desacredita sus opiniones o cuando su hijo no la tiene en cuenta y corre en busca de su padre, Odiseo, desaparecido. Del mismo modo, la Clitemnestra que recrea Yourcenar advierte que sus cabellos se han vuelto grises y que como Agamenón no tenía ojos más que para la joven Casandra, su vida se opacaría totalmente. Recordemos que, en Esquilo, a la reina de Micenas se le sumaron el rechazo del Consejo de ancianos y la condena de los que la señalan como una adúltera.

Asimismo, en los textos de Atwood y de Yourcenar vemos cómo las acusadas disipan dudas o discrepan con lo que el vulgo ha pretendido instalar dogmáticamente acerca de sus personas:

...Las versiones más descabelladas sostienen que me acosté con todos los pretendientes, uno detrás de otro—eran más de cien—, y que luego di a luz al gran dios Pan ¿Quién va creerse un cuento tan monstruoso?...  
(*Penélope y las doce criadas*, 136)

.... *Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde: le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité...* («Clytemnestre ou le crime», 179- 180)<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Ob. Cit. *Señores Jueces, no hay más que un hombre en el mundo: el resto no es para cada mujer más que un error o un paso en falso triste. Y el adulterio es frecuentemente una forma desesperada de la fidelidad.*

El adulterio sigue siendo hoy una causa de repudio tanto en Occidente como en Oriente, haciendo a la mujer merecedora incluso del apedreo en las sociedades más fundamentalistas. En la Antigua Grecia, esta falta era igualmente intolerable en la mujer por las consabidas razones de ordenamiento familiar y de respeto por la jerarquía masculina en el hogar. Así, tampoco toleró Odiseo que las criadas accedieran a prestar favores sexuales a los pretendientes, no porque no estuviera contemplado que el amo pudiera darles esa orden, sino porque él no las había autorizado a hacerlo en aquella precisa oportunidad. Por eso es que el coro introducido por Atwood en su obra habla de las hachas rituales de doble hoja, las “*labrys*”, asociadas con el culto a la Gran Madre de los minoicos, para cortarle la cabeza al Año Rey. Con esta admonición, las criadas pretenden recordarle a Odiseo que él tuvo la osadía de profanar dicho culto utilizando “el arco de la sacerdotisa para disparar una flecha a través de sus hachas rituales de la vida y de la muerte, para demostrar su poder sobre ella” (p. 156). Este pasaje de una civilización a otra (de la minoica a la micénica) supuso un cambio de enfoque en el ejercicio del poder: aquel linaje matrilineal proveniente de la única diosa antropomórfica venerada por la cultura cretense, es reemplazada por la autoridad del rey terrenal. Este pasaje mítico o esta confluencia de seres en los órdenes divino/ humano, ocurre en los casos de Penélope y de Clitemnestra: ambas con madres que se unieron a seres opuestos en su naturaleza, antes o después de sus respectivos nacimientos; ambas desposadas con reyes cuyo poderío y liderazgo fue indiscutible y a quienes se los homologó con dioses o semidioses.

La protagonista de *La promesa*, por su parte, se declara devota de Santa Rita “*abogada de lo imposible*” y es precisamente ante ella que promete escribir sus memorias esperando salvar su propia vida. El lector, entonces, advierte que sus dichos se repiten una y otra vez, como lo hace la infatigable *Shahrazad* alargando su agonía. Elegimos al azar uno de estos apotegmas: “...*Las mujeres aman con los ojos cerrados, los hombres con los ojos abiertos...*” (p.122) y así confirmamos el uso deliberado de este recurso (la repetición) junto al efecto de lo paródico en Silvina Ocampo. La novela no tiene un desenlace; así tampoco la escritura de la protagonista.

El paralelismo que planteamos entre el personaje de Ocampo y las protagonistas de las obras de Atwood y de Yourcenar, se completa cuando asistimos a leer que la vida de

Penélope prosigue en el Hades con el hábito de esperar a su esposo y que la Clitemnestra de Yourcenar continúa su existencia prefiriendo la muerte y negándose a todo tipo de reparación. El *mito del eterno retorno* se hace presente en los tres personajes femeninos estudiados, hasta que al fin sus cuerpos se desmaterializan; ellas se vuelven livianas y sus voces son apenas susurros que nos traen el mar o el viento.

### **Sección III: Clitemnestra se hace oír a través de su cuerpo. Los discursos (otros) que se inscriben en los cuerpos**

Si Clitemnestra hubiera sido coetánea de la poeta Safo (s.VII a. C), quizá habría contado con algo más de comprensión por parte del mundo masculino de la Antigüedad. Con el paso del tiempo, al menos en los círculos cercanos a la filosofía y a las letras, el hombre griego aprendió a reconocerle a la mujer un lugar destacado más allá de las paredes que la mantenían guardada dentro del hogar. Por eso es que también expusimos en el capítulo anterior los contrastes entre las personalidades de Penélope y Clitemnestra y creemos que habiendo tirado de este ovillo como lo hicieran ellas con sus tejidos, han quedado en evidencia las elecciones que cada una hizo a fin de hacer valer su condición de mujer en un medio que les era básicamente adverso.

Puesto que el *discurso* de Clitemnestra ha sido uno de los dos móviles de nuestra investigación, entendemos también que sus bases argumentativas se hallan en la negación del personaje a expresarse como venían haciéndolo la mayoría de las mujeres de su época. Ya desde la impostación de su voz masculinizada o ya desde la apostura de su cuerpo invulnerable frente a las miradas y los rumores de un auditorio implacable, la reina de Micenas demostró que era un ser único. Con el objeto de reforzar estas mismas ideas, en esta última sección repasaremos los alcances de su pensamiento en algunos pasajes de las obras de Esquilo y de Yourcenar, en primera instancia; luego haremos lo propio, a partir del análisis que hace Amparo Tusón Vales (1999)<sup>120</sup> acerca de “Diferencia sexual y diversidad lingüística” en el discurso femenino, para así aproximarnos a las desventajas a las que acaso debió enfrentarse nuestro personaje para hacerse oír.

La palabra “*perra*” sobre la que ya tomamos nota en la **Introducción**, justamente a propósito de las predicciones que anuncia Casandra antes de la muerte de Agamenón y refiriéndose a Clitemnestra como “*la aborrecible perra, traidora perdición/ que tantas cosas dijo con amistad radiante*” (Agamenón, v. v. 1229-1230), adquiere hoy un efecto

---

<sup>120</sup> En Lomas (Comp., 1999) *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Buenos Aires. El trabajo de Tusón Vales fue publicado anteriormente en catalán, en 1998, Revista Internacional de Filología, 25.

aún más despectivo al recurrir a un diccionario de lengua castellana. La segunda acepción del femenino “perra” es “ramera” mientras que los significados figurados del masculino “perro” son: “persona despreciable; hombre tenaz, firme y constante en alguna opinión o empresa”<sup>121</sup>.

Electra, en “Électre ou la chute des masques”, también califica a su madre con el epíteto de «*chiennne*» (Yourcenar: 60) cuando la joven ya no quiere escuchar las acusaciones de Clitemnestra sobre la supuesta envidia que *Électre* siente por no tener un amante como Égisthe. El diccionario de lengua francesa también da cuenta de las diferencias entre el masculino y el femenino del respectivo adjetivo, agregando en sentido familiar o peyorativo la siguiente definición: “*Femme qui fait preuve d’un attachement servile à un homme*”<sup>122</sup>.

Los parlamentos anteriormente citados adquieren mayor contundencia considerando que provienen de las construcciones mentales que las propias mujeres tenían sobre ellas mismas. Clitemnestra se ubica en las antípodas de estos preconceptos y encuentra legítimo el acto de engañar y matar a aquél que antes la había condenado a ella a morir en vida:

{Κλ.} πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων  
 τὰναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.  
 πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις  
 δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἂν 1375  
 φράξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος;  
 ἐμοὶ δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι·  
 νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν·

<sup>121</sup> Cfr. en *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*, Ed. a cargo de Aurora Marco, 1996, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

<sup>122</sup> Dictionnaire du Français Contemporain. Spécial enseignement, Larrousse, Canadá, 1971: Mujer que da prueba de un vínculo o una atadura servil respecto de un hombre.

ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.  
 οὕτω δ' ἔπραξα – καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι – 1380  
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.  
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,  
 περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,  
 παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοι  
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότη 1385  
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,  
 Ἴιδου, νεκρῶν σωτῆρος, εὐκταίαν χάριν.

(*Agamenón*, v. v. 1372-1387)<sup>123</sup>

Antes, en la misma obra de Esquilo, se dan cita las palabras pronunciadas por la sacerdotisa a la que nadie creería (Casandra lo sabía y lo enuncia también); siguen, luego, los versos que se refieren a dos acciones principales: la muerte de Agamenón y las elucubraciones temerosas de los coreutas. La intervención de Clitemnestra confesando su crimen pone a nuestro personaje en el centro de la escena como si estuviéramos asistiendo a una obra teatral moderna. Ella es la que cobra todo el protagonismo, el lugar de la típica malvada que no se avergüenza de haber usado armas tan falaces como las de su “*enemigo no declarado*”, porque así es como lo vence: envolviéndolo; primero lo engatusa con sus palabras y luego lo cubre con la túnica, “*como una red de pesca*”, que le tejió para tal fin.

<sup>123</sup> Nótese que en nuestra traducción personal hacemos énfasis en el uso del tiempo presente, al momento en que la reina describe detalladamente la manera en que comete el asesinato: *Clitemnestra*.- *Después de tantas frases entonces apropiadas, no me da ningún rubor decir ahora lo contrario. ¿Pues cómo alguien, preparando cosas enemigas contra los enemigos que parecen ser amigos tramaría una red tan alta que nadie ya se anime a saltarla? Largo tiempo llevaba yo pensando en este desenlace de la vieja querrela; pero al fin llegó y aquí estoy ya tras haberle atacado. Así lo he hecho –y no lo negaré–, ni para huir ni para defenderme del destino: le echo por encima una túnica incierta, como una red de pesca, opulento mal de la tela, y dos veces lo hiero. Y en dos gritos de lamentación se quebrantan sus miembros; y caído ya al suelo, como un acto de gracias dedicado al Hades de bajo tierra, salvador de los muertos, añado un tercer golpe...*

Tusón Vales sale al cruce de la *diferencia sexual* y la *diversidad lingüística* respecto de las características que se observan en los discursos de la mujer y del hombre, a partir de una serie de estudios con fines pedagógicos. Llamaron nuestra atención, particularmente, dos aspectos en la construcción de respuestas o de argumentaciones: el morfosintáctico y el de la organización temática textual, dado que ese análisis nos ha servido de apoyo para focalizarnos aún más sobre lo que dice la Clitemnestra de Yourcenar en “Clytemnestre ou le crime”.

En el aspecto morfosintáctico, respecto del discurso femenino en contraste con el masculino, la autora consultada destaca el uso de la primera y la segunda personas, con la finalidad de incluir a los otros, las personas con quienes se está hablando. Esta modalidad, que responde a las formas elocutivas y apelativas, se refleja en las palabras que Yourcenar elige para que su Clitemnestra pronuncie durante la indagatoria para la que la convoca el Areópago, sin que se escuche la voz de ninguno de los jueces. La reina acusada es la única oradora en un espacio indefinido y durante un tiempo que transcurre sin interrupciones, cuando quizá por última vez ella deja sentada su posición hegemónica:

*... Vous savez mon histoire...vous pouvez tout au plus dévouer  
quelques heures à m’entendre pleurer... (p.174)<sup>124</sup>*

Clitemnestra primero les recuerda a los jueces que ellos saben muy bien lo que ocurrió; recién entonces, los desafía a seguir escuchándola y con un dejo de ironía (ya que desde un principio—conforme a la obra de Esquilo— ella ya había sido condenada), les dice que también pueden dedicarse a escucharla llorar. Sin embargo, la reina no derrama lágrimas, no busca conmiseración o piedad; tampoco rehúye a la oportunidad de mostrarse tal cual es. Esta actitud la mantiene aún cuando hace uso de oraciones interrogativas y exclamativas, inclusive en la recurrencia de las denominadas preguntas “eco” (retóricas) a las que alude Tusón Vales:

---

<sup>124</sup> Cfr....*Ustedes conocen mi historia...ustedes pueden sacrificar enteramente algunas horas para escucharme llorar...*

*...il caressera devant moi sa jeune sorcière turque habitué à jouer avec les os des tombes. Que faire?... (p.190)<sup>125</sup>*

Clitemnestra se pregunta qué hacer frente a semejante afrenta cuando ya se imagina reviviendo esto en su propio infierno (“*mon enfer*”) y ella seguidamente llega a la conclusión de que uno no puede matar a un muerto. El efecto del “eterno retorno”, de lo que para ella fue su sufrimiento en la tierra y continuará siéndolo en los dominios del Hades, es lo que la hará padecer por siempre.

El desarrollo de su alegato culmina con la reflexión anteriormente citada y a continuación aparecen los cuatro epigramas que tienen como centro el tema del *cuero*, el segundo móvil de nuestra investigación. Estas inscripciones que imaginamos inscriptas como epitafios en las lápidas de Clitemnestra y de Agamenón, se ajustan a fortalecer “el estilo más implicado o más personalizado y menos asertivo” (Tusón Vales: pp. 96-97) coincidente con la expresión de una mujer que habla desde su propia experiencia, con frases tales como las de “Clytemnestre ou le crime”: “*el devenir invisible*”, “*entre la muerte y nosotros*”, “*el gusto de la muerte*”. La felicidad o la posibilidad de ser feliz se vuelven hechos ridículos o sin sentido en la mente de una mujer que cree haber dejado de existir mucho antes de morir; por eso Clitemnestra prefiere la muerte a la vida. Es que a través de este pasaje al otro mundo, nuestro personaje ha encontrado nuevos amigos y a través de los buenos oficios de estas “*manos humanas*”, ella ha descubierto también “*el gusto de las flores, de los viajes, de la medicina y de las telas decorativas*”. Sus “amigos del reencuentro”: Hyacinthe, Philippe, Céleste y Alexis, inclinan la balanza de los dones hacia el lado del gozo pero también está el otro gusto, el de la muerte, y para no dejar de nombrarlo, usa el pronombre “toi” y la pregunta “eco”; así es como el uso del “ti”, dirigido a Agamenón, devela en ella el gusto de la muerte: “*Pourquoi pas de toi le goût de la mort?*” (p. 192).

Una última alineación entre el discurso de la Clitemnestra de Yourcenar y las observaciones de Tusón Vales es sobre la “organización temática textual” que caracteriza

---

<sup>125</sup> Cfr. ... *él acariciará delante de mí a su joven hechicera turca habituada a jugar con los huesos de las tumbas ¿Qué hacer?...*

a la exposición de ideas por parte del género femenino: “la tendencia a construir el discurso de forma compartida”. Esto es observable en “Électre ou la chute des masques”, próximo al final de la escena I de la segunda parte, durante la ola de recriminaciones que se hacen madre e hija y antes de que Clitemnestra sea asfixiada en manos de Electra:

*...Notre crime a été une amputation sanglante, et ton beau-père et moi deux malades qui n'avaient le choix qu'entre la mort et le couteau... (p. 57)*<sup>126</sup>

Las palabras de Clitemnestra dan por descontados los sentimientos de Egisto sosteniendo que ambos fueron víctimas de la misma encrucijada, hecho que justifica en ambos el uso de la fuerza. Este pensamiento no encuadra, por cierto, con el humanismo homérico de *Iliada* ya que en la epopeya prima el justo equilibrio entre los dones repartidos por Zeus, condición inquebrantable para los hombres que aprecien no caer en el ultraje y en la eterna desolación. Por esta misma razón es que para Yourcenar no existen asesinos mejores o peores, más o menos justos. De ambos lados, todos terminan perdiendo; no hay justificación posible para los vengadores. Esquilo también conservó en *Orestíada* esta consonancia respetuosa de los límites y de la medida entre los logros obtenidos por los vencedores o los que se muestran más fuertes, puesto que éstos son siempre circunstanciales y perecederos.

Cuando adherimos a la caracterización de Clitemnestra dentro de la tipología de “mujer nerviosa”, lo hicimos convencidos de que ella se encontró ante una situación que la desbordó y que la hizo adoptar una imagen pública claramente desfavorable ante los ojos de su familia y de gran parte de la sociedad. Ésta fue una de las razones que nos llevó a contrastar sus actitudes con las adoptadas por mujeres como Ifígenia, Electra y Penélope (**Sección II, capítulos 1 y 2**). A su vez, la lectura de las obras de Yourcenar nos confirmó que el discurso de nuestro personaje no debía su composición sólo a cuestiones historiográficas sino que también atendía a lo que Esquilo no mencionó explícitamente: la

---

<sup>126</sup> Cfr.: *Nuestro crimen ha sido una amputación sangrienta, y tu padrastro y yo dos enfermos que no tenían elección entre la muerte y el cuchillo.*

valoración del cuerpo como una entidad separada y a la vez unida a lo que una persona deja traslucir de sí o a lo que los otros le permiten mostrar. Los métodos elegidos para preservar su integridad física y espiritual son los que terminan de definir a nuestro personaje.

Así como Racine y, mucho después, Valéry supieron enaltecer los valores duraderos de la tragedia griega, también los críticos Vernant y Vidal– Naquet (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 1989) categorizaron al género no sólo como una forma de arte sino incluso como “*una institución social*”. Yourcenar hizo lo propio con los lectores de estos tiempos a fin de que volviéramos a escuchar las atronadoras palabras de Clitemnestra y prestáramos atención a su cuerpo, el cual parecía pasar totalmente inadvertido dadas las circunstancias que la catapultaron como *la reina asesina*.

Siguiendo este mismo curso, y siempre en torno a los ejes conductores planteados desde el inicio (el cuerpo y el discurso), nos hemos animado a indagar en las responsabilidades asumidas por mujeres de otras latitudes y de otros tiempos históricos respecto del mandato que les ha sido impuesto a través de los mitos, las leyes religiosas y las ideas políticas en sus respectivas culturas. Con este propósito, las investigaciones que se citan a continuación apuntan a describir someramente algunas situaciones que bien pueden ser parangonadas con la atravesada por nuestro personaje, Clitemnestra: en El Magreb, a partir de un estudio realizado por Camille Lacoste- Dujardin (1993) y en la Venezuela aborigen y mestiza, a propósito del libro *La mujer es puro cuento* de Milagros Palma (1987). Dado que nuestro trabajo se ciñe a una perspectiva casi exclusivamente literaria, respecto de las obras anteriormente citadas, optamos por focalizar nuestro análisis en todas aquellas citas que se hayan originado en hipotextos a los que puedan remitirse los estudios de literaturas comparadas.

Comencemos por ampliar el concepto de *cuerpo* sobre la base del pensamiento de Badiou, que es el que hemos elegido para guiarnos en el terreno filosófico. Recordemos que en la conclusión de su obra *Lógicas de los mundos*, El ser y el acontecimiento 2, el filósofo francés completa su definición de lo que es el cuerpo respondiendo a la pregunta sobre “¿Qué es vivir?” y para ello recurre a la fórmula aristotélica que reza: vivir “*en Inmortal*”. Porque de eso se trata hoy y suponemos que también debió ser uno de los

interrogantes que agitó el sueño de los hombres y mujeres de la Antigüedad: vivir no es sólo existir sino, fundamentalmente, “*dejar huella*”, como lo expresa Badiou y más aún, entendiendo que “*la vida es creación del presente*”, tiempo en el que actúa el cuerpo que comenzó a ser un acontecimiento desde el momento en que nació y que, como tal, debe ser aceptado y cuidado (pp. 557-558). Ahora bien, los caminos transitados por los cuerpos para dejar huella, convengamos en que no siempre son los más certeros o los más convenientes respecto de la *lógica del mundo* en que cada uno debe desarrollar su *acontecer*. Así, por ejemplo, si hoy leemos el *Corán* estaremos en posición de comparar el acontecer de los fieles del Islam con la experiencia de vida que tienen los creyentes de otras religiones monoteístas—siempre en torno a situaciones asimilables a la de Clitemnestra con Agamenón—, desde que hicieron su aparición en la Historia:

...No desposéis más de dos, tres o cuatro y escoged aquéllas que os hayan gustado. Si no podéis sostenerlas con decoro y equidad, no toméis más que una o limitaos a vuestras esclavas. Tal conducta es la sensata; os facilitará los medios de ser justos y de dotar a vuestras mujeres. Dadles la dote que hayáis convenido y si tu generosidad las lleva a devolvéroslo, empleadlo en procurarles las comodidades de la vida... (Corán, cap. IV, vers. 3).

Sin adentrarnos en los dogmas del islamismo, la cita precedente nos ilustra para entender lo que ocurre en nuestra era en El Magreb, región en la que persisten los valores patriarcales en medio de una realidad que se torna “*crispada*”, frente a lo que los hombres sienten como una amenaza: la mujer independiente. Encontramos en este sentido, a propósito de la investigación realizada por Camille Lacoste-Dujardin<sup>127</sup>, dos cuestiones femeninas que están en consonancia con los mandatos de la mujer griega de la Antigüedad y que fueron cruciales para el acontecer de Clitemnestra: la sexualidad femenina tan temida por los hombres y la astucia de las mujeres.

---

<sup>127</sup> Lacoste-Dujardin (1993) *Las madres contra las mujeres*, Patriarcado y maternidad en el mundo árabe, Cátedra Universitat de València, Instituto de la mujer, Trad. de Alicia Martorell.

Tanto para la ideología patriarcal como para la religión islámica, dentro de los términos de un discurso que es a un tiempo enfático y violento, en El Magreb no queda lugar para una pareja de esposos iguales; tampoco cabe pensar que en esta región de África del Norte se piense en el amor entre esposos, porque se considera que esto representaría un peligro para el sistema de los hombres dominantes. Se aboga por una sexualidad pasiva por parte de la mujer, la cual deber permanecer sometida a su marido y, por el contrario, las iniciativas sexuales femeninas son tildadas de estar fuera de lugar e, incluso, de responder a un comportamiento propio de “*prostitutas*”.

A todo esto, la mujer magrebí cuenta con lo que Lacoste–Dujardin denomina “contrapoderes” u “otras armas femeninas” y numerosos son los relatos que tienen por tema *la astucia o la ciencia de las mujeres* (pp. 164-165)<sup>128</sup>. Dentro de estos dominios, la *magia* merece una distinción aparte como otro de los contrapoderes femeninos puesto que su conocimiento y su ejercicio son atribuidos a mujeres sin posición social reconocida: a solteras, viudas o estériles; vale decir, a todas las mujeres que la sociedad masculina no ha podido convertir a su ley y que no disponen del contrapoder natural que las jerarquiza: el de ser “*madres*”, ejerciendo su influencia sobre los hijos. Ser madre, por tanto, constituye el pasaporte que le asegura a la mujer árabe la aceptación social de su comunidad.

El parentesco que existe entre estas culturas mediterráneas árabes con diosas como Astarté (en Cartago) y las creencias de la Grecia Arcaica, lo hallamos en el culto a las diosas madres, originado en raíces que parten de Creta con Rheia, diosa maternal de la religión minoica, y con Cibele, abuela de Ida, introducida también en Roma como Magna Mater, en el 204 a. C. A su vez, tanto las ya mencionadas como otras diosas de la Antigüedad mediterránea entre las que aparece Deméter como diosa de la germinación, todas ellas estuvieron vinculadas simultáneamente a la vida y a la muerte. Este hecho, que en El Magreb se vincula con la táctica masculina de resguardar por un lado el lugar de la madre como dadora de vida y, por el otro, de despreñar en esa misma mujer el poder que podría ejercer para provocar desórdenes en su vida sexual, explica la adoración que estos

---

<sup>128</sup> Lacoste-Dujardin cita al equipo de investigación U.P.R 414 del C.N.R.S: “Literatura oral, dialectología, etnología aborber” que ha estudiado algunos de estos textos en 1982.

pueblos aún profesan por seres divinos ambivalentes. La fecundidad y el amor se oponen a los ritos orgiásticos y de prostitución sagrada en una misma persona: en la de la diosa Astarté que antes mencionamos. Así también, una mujer puede ser respetada por su condición de madre o de abuela y, al mismo tiempo, ser temida por considerarla “peligrosa”. Resulta ilustrativo en este plano el mito de *la ogra y del león*, al que alude Lacoste–Dujardin, a propósito de la angustia que provoca en los hombres musulmanes el accionar de estas mujeres (algunas de ellas afiliadas como feministas) que “devoran a los hombres por vicio”, como lo hacen las ogras, y no como el león que lo hace por necesidad. Las mujeres que practican la magia para perjudicar al sexo opuesto, se cree que lo hacen con el fin de invertir las relaciones hombre/mujer, sometiendo al hombre a la voluntad femenina y consiguiendo, por ejemplo, que éste pida en matrimonio a una mujer determinada, a fin de que una esposa engañe a su cónyuge o para provocar la esterilidad de la joven desposada (p.165).

El peligro que representan estas mujeres, tan temidas por los hombres musulmanes, se compatibiliza con la investigación realizada por Milagros Palma en su obra *La mujer es puro cuento*<sup>129</sup>. Concretamente, nos referiremos a la leyenda de *La Sombrerona y sus andanzas*, debido a la relación que esta creencia popular tiene con los hombres “andariegos” y “mujeriegos” (p.58), teniendo en cuenta ante todo que en Venezuela el calificativo de “mujeriego” no tiene el alcance peyorativo que sí posee el de mujer “lúbrica”.

El mujeriego, para la mayoría de las leyendas aborígenes latinoamericanas, hace de la violencia sexual una cualidad eminentemente viril. Así es como el poder del macho se alza sobre el control del cuerpo y el alma de la mujer. Ella, la mujer, es únicamente el vehículo de reproducción en una sociedad en la que él es el sujeto y ella, su objeto. Según Palma, esa concepción institucionalizada en la sociedad mestiza es producto de la conquista y del sometimiento de mujeres violadas y desojadas, gobernadas conforme a los valores y preceptos del conquistador.

En los términos antes descriptos aparece la figura del “macho” o “perro-macho” quien en la leyenda de *La Sombrerona* se topa con una mujer hermosa que termina adueñándose

---

<sup>129</sup> Palma, M. (1987) *La mujer es puro cuento. Femenidad aborígen y mestiza*, Caracas, 1990.

de él. El “macho” es entonces hallado en el monte arañado y golpeado, razón por la cual este hombre renuncia a las mujeres y a los tragos. Este hombre “mujeriego” cree ser víctima de persecución y de una maquinación diabólica por parte de estas figuras femeninas que desean castigar su conducta licenciosa.

Por último, Palma define a la “mujer virtuosa” de acuerdo al pensamiento imperante en estas culturas mestizas de Latinoamérica, en estrecha relación con el control que pretende ejercer el hombre sobre el cuerpo de la mujer y de su sexualidad, desde tiempos inmemoriales. De esto dan cuenta también numerosos relatos provenientes de los indios letuamas del Amazonas<sup>130</sup>.

Podríamos inferir a esta altura que cuando la sexualidad de la mujer ha tendido a desbordar el cerco doméstico –tanto para las culturas más ancestrales como la de la Grecia arcaica a la que perteneció Clitemnestra, como para las que aún hoy mantienen lazos incuestionables con creencias y tradiciones de origen patrilineal–, se teme que peligre el orden masculino. Por tanto–diremos–, sin pretender hacer afirmaciones concluyentes que, cada vez que se ha pretendido limitar las influencias de las mujeres librepensadoras o de las que se han negado a obedecer sin cuestionamientos al orden masculino, la literatura le ha dado lugar a esta puja en mitos, leyendas y tragedias con pensamientos alternativos y divergentes.

---

<sup>130</sup> Milagros Palma es autora del libro *Los viajeros de la Anaconda* (1984), obra en la que se da cuenta de estas leyendas.

## CONCLUSIONES

Simone Weil reflexiona sobre el desequilibrio de la *fuerza*, sin distinguir entre los géneros masculino y femenino, y lo concibe como un objeto de meditación fundamental entre los griegos. En su ensayo titulado “La Ilíada o el poema de la fuerza”<sup>131</sup>, el control de la “fuerza” es para Weil *el alma de la epopeya* y así lo expresa: “...bajo el nombre de *Némesis* es el resorte de las tragedias de Esquilo, los pitagóricos, Sócrates, Platón...” quienes “... partieron de allí para pensar el hombre y el universo...”. Esta noción de “*némesis*”, la cual se hizo familiar en todos los lugares donde penetró el helenismo, es—según Weil—la que quizá aún subsiste con el nombre de “*kharma*” en los países orientales impregnados de budismo. Contrariamente, para esta autora, la “fuerza” asociada a las ideas de límite, de medida y de equilibrio en la cultura griega antigua, no posee un registro lingüístico equivalente en los idiomas de Occidente. Más aún, esta falencia (que excede el campo de la lingüística), lejos de profundizar en el aprendizaje de la virtud que cultivaron los griegos, habría sido uno de los motivos que profundizaron los enfrentamientos entre personas y pueblos hasta nuestros días.

Ya que hemos pensado en el personaje de Clitemnestra como la mujer que se arriesgó a desafiar los límites impuestos a su género, engañando a quien consideró su adversario (Agamenón) y haciendo uso de la fuerza para sacarlo del medio, creemos que para desplegar semejante personalidad debieron convergir en un mismo ser al menos dos condiciones: un *cuerpo* dispuesto a soportar la mirada crítica de los otros y un *discurso* pronunciado con una fuerza dialéctica sin precedentes.

El recorrido que nos propuso hacer George Duby a través de *Historia de las mujeres*<sup>132</sup> (circunscripto exclusivamente al estudio de las mujeres de Occidente sin incluir a las de Latinoamérica), parte justamente de las ideas que sobre *género* aportaron las filosofías de Platón y Aristóteles. Giulia Sissa, a cargo del desarrollo del capítulo dedicado a este tema en la obra de Duby, se refiere a “Las apuestas de la simetría” (p.

---

<sup>131</sup> Consultado a través de la web: [http://hig.com.ar/txt/sweil/sw\\_iliadahtml](http://hig.com.ar/txt/sweil/sw_iliadahtml).

<sup>132</sup> Bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*, Tomo I, La Antigüedad, Trad. de Mario Aurelio Galmarini, Madrid, 1991

101) que estos filósofos hicieron en torno a lo que se denomina por un lado: alma, forma y movimiento y por el otro: cuerpo, materia y pasividad. En medio de esta diferenciación, aparece el concepto de “*genos*” cuyo campo semántico admite dicotomías tales que lo femenino ocupa el lugar de lo negativo, de la alteración y de la falta o carencia. A esto se agrega el pensamiento de Hipócrates para quien las secreciones producidas por cada sexo se correspondían con las diferencias de fuerza entre *lo masculino y lo femenino* y, a su vez, hablaba de la existencia de una sustancia seminal hermafrodita que incluía *lo débil y lo fuerte*.

El esfuerzo realizado por la obra de Duby culmina, en el primer tomo, intentando acercar el *ayer* al *hoy*, a propósito de los estudios realizados por J.J. Bachofen<sup>133</sup> en torno a lo que este autor entendió como el *derecho de la madre en la Antigüedad*. En este contexto, la mujer aparece vinculada fuertemente al rol de la *madre* como “*figura orientadora*” así como la Tierra es la madre original (p.519). Recordemos que Thomson también le concedió un lugar destacado a la Diosa–Madre en el principio de los tiempos, en sus diversas formas cristalizadas en divinidades matriarcales como: Deméter, Atenea, Ártemis o Hera. En una etapa posterior, tiene lugar el pasaje del sistema matrilineal al sistema patriarcal, el mismo que signa el fin de la civilización minoica ligada también al reinado de un matriarcado, primitivo y agrario.

Nuestra adhesión al estudio de Monserrat Jufresa completa la visión anteriormente expuesta acerca de la transmisión del poder a través de las hijas, siguiendo ese linaje matrilineal en el que habrían estado inscriptas Clitemnestra y su primogénita Ifigenia. La necesidad de instaurar una nueva era, la patriarcal, sería uno de los fundamentos que habría justificado el sacrificio de la joven princesa y por qué no, la ejecución de la “madre”, en manos de su propio hijo.

No obstante, la visión de Yourcenar resulta ser totalmente renovadora y reparadora puesto que su Clitemnestra no habla de sí misma como una madre que se inmola por sus hijos, ni tan siquiera de una esposa que acepta con resignación los términos maritales de una unión sin sentido. En “*Clytemnestre ou le crime*”, la escritora francesa logra una

---

<sup>133</sup> Bachofen (Basilea, 1815-1887). *Das Mutterrecht*, trad. y publicada bajo el cuidado de “Groupe français d’études féministes”, París, 1903. Título del prólogo en francés, al que hacemos referencia: “Le droit de la mère dans l’Antiquité”.

síntesis perfecta entre aquello que la mujer quiso dejar atrás: su pasado de sometimiento y lo que sobrevendría a lo largo del tiempo: la merecida reivindicación del derecho a ser escuchada.

Nos vimos atraídos también por seguir el rastro del *mito del eterno retorno* a raíz de la preponderancia que adquiere la memoria en la Clitemnestra de Yourcenar, en la Penélope de Atwood y en la protagonista de *La promesa* de Silvina Ocampo. A estos tres personajes femeninos, los imaginamos enlazados entre sí en una suerte de racconto que repiten sus voces sin cuerpo, durante un tiempo que sólo es mensurable (o *recobrado*, como lo concibió Proust) mientras recuerdan lo que ha quedado inscripto en sus entidades incorpóreas.

El pensamiento de Alain Badiou es el que nos guió en el camino que recorrimos al intentar comprender el *mundo* sensible de Clitemnestra. Vimos en este mundo una *lógica* basada en el nacimiento de un cuerpo que eligió seguir viviendo con un lenguaje propio. A este tipo singular de nacimiento y construcción de un cuerpo, Badiou lo denomina *acontecer o acontecimiento* (volver sobre la **Sección 1** de nuestro trabajo). La *verdad* que expresa este cuerpo también resulta singular y única porque el valor de su perennidad a través de los tiempos, depende de la fuerza elocutiva que ese cuerpo le imprimió al momento de expresarla como tal. Sin embargo, esta verdad no tiene por qué ser igualmente valedera para cualquier otro sistema de valores o para cualquier otra lógica. El filósofo francés nos condujo finalmente al concepto de *vida o de formas de vida*, en consonancia con la visión que aporta Yourcenar en su obra: la necesidad de volver sobre los autores de la tragedia griega a fin de desentrañar la complejidad de los personajes enfrentados.

Esquilo y Eurípides, los dos dramaturgos a los que Yourcenar hace referencias explícitas en sus prólogos, son los que a través de sus obras (hipotextos) le han permitido a la escritora desenredar la red de conspiraciones y de venganzas en la que se ven implicados los personajes. En “Clytemnestre ou le crime” quedará demostrado que no bastará con la *Justicia* aplicada por un Areópago para que la heroína encuentre la paz; en “Électre ou la chute des masques”, la complicidad de los personajes sólo servirá a los fines de dejar ver los rostros de los culpables tal cual son. Ni la justicia divina, ni la

aplicada por los lazos de sangre como así tampoco la de los jueces, conformarán a las conciencias corrompidas por el deseo de venganza:

*...Électre: ...Comme c'est bon d'avouer que c'est de vengeance  
qu'on a faim, et pas seulement de justice...*<sup>134</sup>

Yourcenar apela entonces a la *Verdad*, a ese valor que ella consideró desdeñado por los autores de la Modernidad, para que impere la *Justicia* en el mundo que a cada cual le ha tocado vivir o para que estos *cuerpos subjetivables* –tal como los define Badiou– se atengan a las consecuencias de su accionar en un *presente* determinado.

Particularmente y con más profundidad, la acción de confrontar al personaje de Clitemnestra con el de Penélope, ha sumado a nuestras reflexiones la posibilidad de pensar en qué consiste asumir la imagen que los otros esperan ver proyectada en aquellos seres con determinada exposición o responsabilidad social. La medida, el control de la fuerza o del mal en oposición a lo que los griegos concebían como *hybris*, no fue una virtud cultivada por Clitemnestra; sí, en cambio, fue uno de los rasgos característicos del carácter de Penélope. No obstante, hay algo en estas dos mujeres –postuladas como arquetipos antagónicos del género femenino– que las acerca a nuestro acontecer y eso es justamente lo que Badiou destaca al hablar de debilidad o de fortaleza: *la singularidad*: “...Una singularidad es un cambio real\* a cuyo sitio\* se le atribuye la intensidad de existencia\* máxima\*...” (*Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*, p. 648)<sup>135</sup>. A esto, el filósofo agrega que la singularidad fuerte o acontecimiento (*événement ou singularité forte*) reporta tal intensidad sobre el devenir, que sus consecuencias superan al hecho mismo o al del cambio real. Del mismo modo, podríamos pensar entonces que la fortaleza de Clitemnestra (y la de Penélope, también) estuvo precisamente en asumir su presente y en actuar como uno de los factores de cambio de ese tiempo. Todo lo que le

---

<sup>134</sup> Ob. Cit. *Électre ou la chute des masques*, Première partie, scène III; p.43: ... *Qué bueno es confesar que estamos hambrientos de venganza, y no solamente de justicia...*

<sup>135</sup> Ob. Cit. La cita ha sido extraída del apéndice titulado: “Diccionario de conceptos”. Los términos destacados (\*) por la edición correspondiente son analizados a lo largo de la obra de Badiou.

ocurrió después de haberse convertido en la esposa asesina, terminó ligado a lo que su descendencia debió padecer por reconocer sólo una parte de la verdad.

En cuanto a las proyecciones que establecimos entre Clitemnestra y los acontecimientos de otros personajes femeninos, más cercanas en el tiempo y en el espacio (Electra o Ifigenia) o los de aquellas que han quedado en la memoria popular de otras culturas (islámicas o latinoamericanas) sirvieron al propósito de parangonar el peso de los mandatos maritales o la influencia de las tradiciones patrilineales en las formas de vida de determinados grupos de mujeres. Los ejemplos seleccionados apuntaron a observar, fundamentalmente, cómo la literatura se sigue haciendo cargo de reflejar a través de sus relatos, algunas de las posturas más extremas con las que aún convivimos en distintos puntos del planeta.

Así como Clitemnestra constituye un arquetipo mítico, dentro de una línea de personajes femeninos que adscribirían a la catalogación de *mujeres fálicas*<sup>136</sup>, otros tantos casos podrían ser conceptuados de la misma manera si se los compara con modelos tan ideales como el de Penélope. Claramente, la desnaturalización del rol femenino en la persona de Clitemnestra terminó haciéndola víctima de sus deseos de venganza. Sin embargo, Marguerite Yourcenar siguió apostando al poder de la compensación de las faltas más graves y lo hizo desde un espacio humanizado que concede al personaje la posibilidad de contar su parte de la verdad. Lo vemos así en “Clytemnestre ou le crime” y en “Électre ou la chute des masques”: en el primer caso, la reina no se arrepiente pero les hace ver a quienes la juzgan que cualquier mujer en su lugar por lo menos hubiera pensado en la posibilidad de matar; en el segundo, Clitemnestra es una mujer aquejada por la enfermedad que busca reconciliarse con su hija Electra o, más exactamente, con su pasado. La humanización de la tragedia, en ambas obras, se consuma en la voz de nuestro personaje y su *discurso* adquiere sentido completo en un presente que ya no apela a los oráculos y tampoco opera conforme al temor que le inspiran los dioses.

La imaginación de Yourcenar creó, tanto para su prosa poética como para su teatro, un escenario idílico en el que Clitemnestra fluye con su conciencia y habla de sí misma, libre ya de los preceptos de su tiempo histórico y de los designios mitológicos. Ella le confiere un *lugar* al acontecer de su *cuerpo* y, parafraseando a Badiou, decimos que el

---

<sup>136</sup> Este término, el de “mujer fálica”, se utiliza en sentido figurado dentro del campo psicoanalítico.

personaje cumple con el destino último de la existencia humana: *deja su huella* en el presente de quien esté dispuesto a escucharla.

\*\*\*\*\*

Nota acerca de las citas en griego: Este aporte fue especialmente aconsejado y realizado en conjunto con el Dr. Nápoli. A él también le debemos la decisión final acerca de la traducción personal de estas citas al idioma castellano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, M. (2005) *Penélope y las doce criadas*, título original: *The Penelopiad*, traducción de Rovira Ortega, Barcelona.
- Aumont, J. (1990) *La imagen*, traducción de Antonio López Ruiz, Buenos Aires, 1992.
- Badiou, A. (2006) *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, 2008.
- Barthes, R. (1964) “Comment représenter l’Antique” en *Essais critiques*, Paris.
- Barthes, R. (1977) *Fragments de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, Argentina, 2011.
- Borges, J. L. (1967) « La flor de Coleridge » en *Jorge Luis Borges. Nueva antología personal*, Buenos Aires, 1968.
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, traducción de Alcira Bicio, Buenos Aires, 2010.
- Buxton, R. (2000) *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, traducción de César Palma, Religiones y Mitos, serie dirigida por Francisco Díaz Velasco, Cambridge.
- Calvo Martínez, J.L. (2002) “La magia en la Grecia arcaica y clásica” en Daimon Párados, Magos y prácticas mágicas en el mundo mediterráneo, Pérez –Jiménez, Aurelio y Andreotti, Gonzalo Cruz (Eds.), Ediciones clásicas, nº9, Universidad de Málaga.
- Dictionnaire du Français Contemporain. Spécial enseignement, Larrousse, Canadá, 1971.
- Duby, G. y Perrot, G. *Historia de las mujeres*, tomo I: “La Antigüedad”, traducción de Mario A.Galmarinni, Madrid, 1991.
- Espósito, F. (2008). “Realismos” en Colección Textos Básico, José Amícola y José Luis de Diego (directores), Literatura, La Teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates.

- Esquilo. « Agamenón », « Las Coéforas » y « Las Euménides » en *Tragedias Completas*, Biblioteca La Nación, introducción y notas de Carles Miralles, versión rítmica de Manuel Fernández- Galiano, España, 2000.
- Eurípides. “Electra” en *Tragedias II*, Biblioteca Gredos, Madrid, 1982.
- Foucault, M. (1976) *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Buenos Aires, 2008.
- Genette, G. (1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, 1989.
- Hamamé, G. N. (2011) “Clitemnestra: deixis y referencia en la Orestíada de Esquilo, Graciela C. Zecchn de Fassano, Ed., Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS.
- Homero. *Odisea*, introducción y notas de José Alma, traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Biblioteca La Nación, Buenos Aires, 2001.
- Jufresa, M. “Clitemnestra y la justicia” en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Rosa M. Rodríguez Magda (Ed.), Barcelona, 1997.
- Kitto, H. D. (1939) *Greek Tragedy. A Litterary study*.
- Lacoste–Dujardin, C. (1993) *Las madres contra las mujeres. Patriarcado y maternidad en el mundo árabe*, Cátedra Universitat de València, Instituto de la mujer, traducción de Alicia Martorell.
- Marco, A. (1996) *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Miralles, C. *Tragedia y política de Esquilo*, col., Convivium 7, Barcelona, 1968.
- Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (ensayo), versión en PDF, Buenos Aires, 2001.
- Nancy, Jean–Luc (2012) “Nunca tuve gran cosa para elegir en la vida”, entrevista, por Pedro B. Rey, para ADN Cultura, Buenos Aires, dic. / 14.
- Nápoli, J. T. (1999) “Los celos de Hermione en Andrómaca y la cuestión del amor en Eurípides”, *Sythesis*, vol.6, Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Trilogía Griega, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (U.N.L.P)

- Ocampo, S. (2011) *La promesa*, obra publicada por los herederos de Silvina Ocampo, Buenos Aires.
- Pageaux, D. H. «La littérature générale et comparée» y «Marguerite Yourcenar dramaturge» en *Bulletin de la Société International d'Études Yourcenariennes*, 7 (nov. / 1994), versión en PDF.
- Palma, M. (1987) *La mujer es puro cuento. Feminidad aborigen y mestiza*, Caracas, 1990.
- Racine, J. *Iphigénie*. Les Classiques de la civilisation française, collection dirigée par Yves Brinsvick et Paul Giustier, Avant-Propos de Jacques Messon-Forestier, Paris, 1968.
- Rodríguez-Adrados, F. (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, Madrid.
- Romilly, J. (1992) *¿Por qué Grecia?* Temas de debate, colección dirigida por José Manuel Sánchez Ron, versión castellana de Oliva-Bandrés, Madrid, 1997.
- Romilly, J. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.
- Santiago, Gustavo (2012) “La polis y la democracia”, ADN Cultura, Buenos Aires, mayo/18.
- Smyth, H. W. and Lloyd-Jones, H. (1971) *Aeschylus*, Massachusetts-London.
- Testimonios y reportajes. Marguerite Yourcenar. *Con los ojos abiertos*. Conversaciones con M. Galley, traducción de Elena Berni, Paris, 1982.
- Tusón Vales, A. “Diferencia sexual y diferencia lingüística” en Lomas, C. (Comp., 1999) *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Buenos Aires.
- Vernant-J. P, Naquet-P. V. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, série dirigée par Pierre Vidal-Naquet, Paris, V°, 1989.
- Weil, S. “La Ilíada o el poema de la fuerza”, [http. //hjpg.com.ar/txt/sweilsw\\_iliadahtml](http://hjpg.com.ar/txt/sweilsw_iliadahtml).
- Yourcenar, M. (1955) *Memorias de Adriano*, traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, 1988.
- Yourcenar, M. (1971) «Électre ou la chute des masques» en *Théâtre II*, Paris.
- Yourcenar, M. (1974) “Clytemnestre ou le crime” en *Feux*, Paris.

Zecchin de Fassano, G. (2011) *La oposición Aquiles/Odisea. Paradigmas y dicotomías. La figura del héroe en la Literatura Griega Clásica*, versión en power point.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	4
1.-La composición de un personaje femenino arquetípico.....	13
2.-La tradición mítica en la construcción de un discurso.....	21
<b>Sección 1</b> El discurso de la tragedia.	
El valor de su interpretación para la contemporaneidad.....	40
<b>Sección 2</b> Un cuerpo y la verdad corporizada.....	47
Capítulo 1.- Clitemnestra y las otras mujeres. La cuestión central del cuerpo.....	50
2.1.1.- Clitemnestra e Ifigenia.....	52
2.1.2.- Clitemnestra y Electra.....	61
Capítulo 2.- Clitemnestra y Penélope. El discurso de las voces sin cuerpo.	
Proyecciones comparables con un personaje de Silvina Ocampo.....	71
<b>Sección 3</b> Clitemnestra se hace oír a través de su cuerpo.	
Los discursos (otros) que se inscriben en los cuerpos.....	101
<b>Conclusiones</b> .....	112
<b>Bibliografía</b> .....	118