

τὰν δ' ἑμὰν ἐκκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φθμαί·
 ἔρχεται τιμὰ γυναικέω γενεί·
 οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει.
 Μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν
 τὰν ἑμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.
 Οὐ γὰρ ἐν ἀμετέρῃ γνώμῃ λόρας
 ὄπασκε θέστιν αἰοιδᾶν

Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων· ἔπει ἀντάχησ' ἂν ὑμνον
 ἀρσένων γέννη. Μικρὸς δ' αἶων ἔχει
 πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν κίπειν.

(416-430)²

Estas palabras pertenecen al primer estásimo del coro de la *Medea* de Eurípides. Coro de mujeres corintias que se solidarizan con Medea ante el abandono de Jasón, porque ellas mismas viven circunstancias semejantes en el seno de sus respectivos hogares. Extrañas palabras, si tenemos en cuenta que los personajes femeninos de la tragedia son interpretados por hombres, y, fundamentalmente, que es un hombre el creador de esta obra. Extrañas y lúcidas palabras; tal como lo expresa este coro, la maldad achacada a las mujeres se debe a que sólo los hombres tienen acceso a la palabra poética y a la palabra pública, en la Atenas del siglo V, situación que se prolonga en casi todo el mundo durante siglos. Solamente cuando comienza a oírse la voz de la mujer, durante tanto tiempo silenciada, se plantea una visión distinta acerca de las cualidades femeninas y un afán de igualdad que era impensable antes de este siglo y que es impensable todavía para mujeres de otras culturas.³

En realidad, las mujeres son representadas mucho antes de que ellas hablen. A lo largo de los siglos son los hombres, filósofos, teólogos, juristas, médicos, quienes dicen cómo son las mujeres y cómo deben actuar. Desde el hogar, las madres transmiten a sus hijos los estereotipos culturales surgidos de la visión masculina y en la escuela, las maestras, "segundas madres", reproducen, sin cuestionarlos, estos mismos estereotipos que de tan repetidos parecen ya naturales.

Esta es la razón por la cual la lucha para tener acceso a la palabra pública se prolongó durante tanto tiempo. Las pocas mujeres que se

atrevían a ocupar un espacio tradicionalmente masculino no tenían más remedio que aceptar las reglas de juego impuestas por los varones. Recién a partir de los movimientos feministas, las mujeres comienzan a tomar conciencia de la relegación en que se encuentran en una sociedad patriarcal y a actuar para revertir esta situación. En los setenta, cobran importancia los "estudios de las mujeres"; por primera vez, investigadoras de todos los campos se cuestionan el papel de reproductoras de una cultura que no las tiene en cuenta y deciden posicionarse como mujeres para revisar aspectos de sus respectivas disciplinas.

Sin negar las obvias diferencias sexuales, las feministas de los ochenta han remarcado la característica cultural de la asignación de roles a las mujeres que cada sociedad realiza. Como concepto teórico esclarecedor de esta situación introducen la categoría de género, que, a diferencia de sexo, se caracteriza por marcar el aspecto cultural de las construcciones que rigen las relaciones entre hombres y mujeres. Así lo definen María Isabel Santa Cruz, Alicia Gianella, Ana María Bach, Margarita Roulet y María Luisa Femenias: "Enfocado críticamente, entendemos por género la forma de los modos posibles de asignación a seres humanos en relaciones duales, familiares o sociales, de propiedades y funciones imaginariamente ligadas al sexo. Los dos modos que asume el género en la mayoría de las sociedades históricas y en la actualidad -femineidad y masculinidad- no deben entenderse en sentido esencialista; ellos constituyen patrones de actitudes y de comportamientos que se espera que los seres humanos observen. En nuestra definición se subraya que 1. el género está vinculado con el sexo sólo imaginariamente y no por supuestas razones naturales, y que 2. el género no corresponde a seres humanos en sí y por sí, sino que es atribuible a individuos sólo en tanto ellos están en relaciones sociales. Debemos añadir que, al no ser constitutiva de los seres humanos en sí y por sí, la categoría de género es histórica, en el sentido de que no necesariamente se aplica a los sujetos en todo tiempo y lugar. A las notas de relacionalidad y de historicidad agregamos la de posicionalidad. Que el género es posicional quiere decir que es un "lugar" desde el cual cada sujeto se ubica en determinadas circunstancias para construir prácticas y significados".⁴

Adherimos a la definición de las investigadoras argentinas y destacamos, a su vez, que, si bien las asignaciones de cualidades y funciones de las mujeres varían históricamente, persiste de manera universal una concepción de los géneros en la cual la diferencia se presenta como inferioridad de la mujer con respecto al varón.

En los mitos fundantes de las distintas culturas se fijan las

relaciones entre los sexos y las marcas peyorativas de la mujer, definida como alteridad por los varones. Una vuelta a los orígenes podría proporcionar una mayor comprensión de los mecanismos que posibilitaron su relegación y que todavía subsisten en muchos casos. Para nosotras es de especial interés el estudio de las representaciones dramáticas en la Atenas del siglo V. La tragedia brinda una larga lista de personajes femeninos muy relevantes en este aspecto. La mayoría de ellos parece no encuadrarse en los parámetros que regulan la definición de lo femenino en su momento histórico.

En Grecia Antigua, tal como lo expresan las mujeres corintias, abundan las representaciones y escasean los testimonios directos, con la excepción de Safo y Corina. Estas representaciones, en general, dicen más sobre los prejuicios y temores de los hombres que sobre la forma de ser y pensar de las mujeres, sin embargo han sido tomadas como fuente para una reconstrucción histórica.

Se plantea aquí un primer problema teórico de envergadura: la relación entre literatura y sociedad. Ya prácticamente nadie sostiene una relación especular entre literatura y sociedad. Lejos quedaron los tiempos en que el positivismo a ultranza consideraba la obra literaria como una expresión estrictamente determinada por factores condicionantes como el momento histórico y el medio social. También se ha superado la concepción marxista que sólo valoraba a la obra de arte si cumplía con los preceptos del realismo socialista y reflejaba fielmente la sociedad en la que se había producido. Estas teorías entran en crisis a partir del predominio del formalismo y el estructuralismo que, en sus comienzos, niegan toda vinculación de la obra literaria con el contexto social porque la consideran como un sistema cerrado cuyo sentido se descifra por el análisis de los subsistemas y la relación entre ellos. Esta concepción de la literatura, que sólo admite el análisis inmanente de los textos y sus relaciones intertextuales, ha derivado a posiciones más flexibles. En este momento, conviven distintas teorías que privilegian aspectos relacionados con el receptor, el texto, la época, el autor.

Por otra parte, no es posible trazar una frontera tajante entre los diferentes tipos de discursos con los que una sociedad se expresa. El concepto de ficción es uno de los cuestionados en estos tiempos posmodernos ya que se ha advertido que los procesos de ficcionalización aparecen en todo tipo de discursos. Es necesario destacar que los especialistas en teoría literaria han establecido ya que el alcance de la palabra "literatura" no es el mismo en todas las épocas.

Por lo tanto, si uno quiere acercarse a la situación de las mujeres

a través de la literatura, se hace necesario definir una postura teórica sobre la relación literatura y sociedad. Lo más apropiado parece ser insertarse en el marco general de los paradigmas semiológico y sociológico según la clasificación de Walter Mignolo; porque desde esta óptica el texto literario es considerado un sistema signifiante a interpretar, pero sus posibles sentidos no se agotan con un análisis interno o con sus relaciones intertextuales.⁵ Los textos se insertan en un sistema de representaciones y de valores compartidos por los miembros del grupo social. Forman parte de los discursos ideológicos, las prácticas materiales, y los sistemas simbólicos que integran el imaginario social.⁶ La literatura es una más de las formas en que una sociedad se representa a sí misma.⁷

Las relaciones que existen entre el espacio social y el imaginario social son variables. En cada momento histórico hay que comprender cuáles son esas relaciones, así como las formas en que los sistemas de representaciones dicen y omiten las mutaciones de una sociedad.⁸ En la Grecia Clásica, podemos afirmar a priori, que la organización del imaginario difiere notablemente de las sociedades actuales.

Las funciones que cumple, para los griegos, la tragedia no son equiparables con las de la literatura en otros momentos. La tragedia forma parte de un ritual, no puede dejarse de lado su significación religiosa. Tampoco puede olvidarse su significación social, en ausencia de otras formas de expresión que permitan plantear las inquietudes y preocupaciones de los integrantes de la naciente democracia, la tragedia es el campo en que aparecen los conflictos del hombre en relación con los dioses y con los demás hombres. Al respecto opina Vernant: "La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales. Al instaurarlos bajo la autoridad del arconte epónimo, en el mismo espacio urbano y siguiendo las mismas normas institucionales que las asambleas o los tribunales populares, como un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido, representado y juzgado por los representantes cualificados de las diversas tribus, la ciudad se hace teatro; en cierto modo se toma como objeto de representación y se representa a sí misma ante el público".⁹

Creemos que será enriquecedor releer las tragedias desde un ángulo distinto; conscientes de que sus personajes son representaciones realizadas por hombres en una ciudad gobernada por hombres. Aun cuando no lleguemos a saber con certeza cuál era la posición "real" de la mujer en la sociedad ateniense, podremos estudiar las formas a través de las cuales se reorganiza el imaginario social para que las mujeres acepten

el lugar que les corresponde en una sociedad patriarcal.¹⁰ La tragedia, como género ligado íntimamente con la democracia, permite observar los cambios en las relaciones entre hombres y mujeres necesarios para la constitución del nuevo Estado. Del mismo modo que se plantea en las obras el problema de la justicia, la relación entre la razón y la fe religiosa, la oposición entre la ley escrita y las normas tradicionales de la familia, también se plantea la relación entre hombres y mujeres. Y así, a pesar de que los textos han sido escritos por hombres, escucharemos, indirectamente, la voz de las mujeres y comprenderemos mejor nuestra propia realidad.

La situación de las mujeres en la Atenas Clásica ha sido objeto de polémicas entre los helenistas. Tradicionalmente, han sido tres las posturas que primaron en la discusión: una la de Wright quien en 1923 sostiene que las mujeres vivían recluidas en el gineceo, al estilo oriental, y eran despreciadas por los hombres; otra la de Gomme, quien propone la tesis opuesta: para él las mujeres griegas eran tan libres y respetadas como sus contemporáneas inglesas, finalmente la de Ehremberg, que acepta que la mujer vivía encerrada y aislada de la vida cultural, pero sostiene que el aislamiento es una forma de protección, ya que eran estimadas y se les confiaba el gobierno del hogar.

Parte de esta diversidad de opiniones se explica por la carencia de documentación certera al respecto, parte por la selección de las evidencias que realiza cada estudioso. Hay que tener en cuenta que la influencia de los estereotipos culturales también incide sobre las distintas posiciones con respecto a la situación de la mujer griega que han sostenido los críticos a lo largo de la historia. Sin que lo adviertan, en la mayoría de los casos proyectan en el análisis su propia concepción de lo femenino moldeada por la sociedad de su época.

De todos modos, la situación de las mujeres en la Atenas Clásica parece haber sido una de las peores de Grecia. Los críticos coinciden en que ya no gozan del prestigio y de la relativa libertad de sus congéneres de la época aristocrática. En ese entonces, las hijas de familias nobles eran consideradas prenda de unión entre distintos genos. Según Gernet, formaban parte del circuito de "bienes preciosos" que intercambiaba la nobleza internacional como forma de tejer alianzas.¹¹ Esta situación era la causa de que fueran valoradas y respetadas dentro del hogar.

En Atenas, la mujer hija de un ciudadano tenía como único destino el casamiento con un ciudadano ateniense. Su función esencial era engendrar hijos para continuar la familia y, también, para transmitir la herencia. No sólo no tenía derechos políticos, sino que, desde el punto de

vista legal, era una eterna menor. Durante toda su vida tenía un *kyrios*,¹ un tutor que la representaba ante la ley. Mientras era soltera, ese *kyrios* era su padre, su hermano o su abuelo. Cuando se casaba, quedaba bajo una tutela compartida entre el padre y el marido y si llegaba a enviudar su tutor era su hijo varón, si lo tenía. Si no tenía hijos la tutela pasaba nuevamente a su padre. En el caso de estar embarazada, el tutor era el varón más cercano de la familia de su marido.

Esta condición legal impedía que las mujeres pudieran desenvolverse por sí mismas en muchos aspectos: no podían firmar contratos, ni comprar, ni vender. Tampoco tenían ingerencia en lo relativo a su matrimonio. No bien una niña entraba en la pubertad, el padre concertaba la unión con el varón que le parecía más apropiado. Este, generalmente, tenía el doble de edad que la joven. En caso de disolución del matrimonio la esposa era representada por un miembro masculino de su familia de origen.

La situación de sometimiento de la mujer, más acentuada en Atenas que en cualquier otro lugar, ha sido relacionada con la transformación política que se da a partir del siglo VIII. Dicha transformación está acompañada por una reorganización del sistema matrimonial. En las sociedades homéricas, cada casa es una unidad y la cohesión del conjunto social queda asegurada por la casa del rey, concebida como un todo que envuelve a las casas de sus súbditos. En la Grecia de las ciudades, las casas se entrecruzan y lo que suelda al grupo social es esta superposición de casas.

Claudine Leduc sostiene que la reorganización de los sistemas matrimoniales tiene mucho que ver con la organización política. Ciudades tradicionales como Gortina basan el derecho de ciudadanía en la posesión de una parcela de tierra. La tierra, que no se vende, se transmite por la vía de los hombres y de las mujeres. Con este sistema la mujer, poseedora de tierra, goza de una mayor libertad y prestigio, pero se cierra el cuerpo de ciudadanos, dado que siempre son las mismas familias las poseedoras de la tierra.

En el caso de Atenas, se elige otra forma de reorganizar el estado y, también, el matrimonio. Solón, según los oradores del siglo IV, fue quien reformó, en el siglo VI, el sistema político y también dio las reglas del matrimonio. Solón suprimió el requisito de posesión de tierra para ser ciudadano; por lo tanto, quedaron en igualdad política los propietarios de tierras y los que no lo eran. Solón también puso restricciones con respecto a la dote, para evitar la ostentación de las familias ricas y la acumulación de riquezas entre pocas familias.

No todos los investigadores interpretan de la misma manera estas restricciones. Claudine Leduc sostiene que Solón prohibió que la mujer transmitiera la tierra cívica: "Al limitar la parte que se otorga a las hijas, Solón les da un valor igual y elimina del espacio matrimonial los desfases sociales fundados en la riqueza. El intercambio de mujeres, por tanto, puede generalizarse al conjunto de la ciudad. Con el intercambio de sus hijas, las casas ricas y las casas pobres se entrecruzan y aseguran en conjunto su reproducción: los vínculos de parentesco alejan los peligros de guerra civil. Al tratar de construir el nuevo espacio comunitario a partir de una circulación generalizada de las mujeres y de una transmisión indiferenciada del contenido de la casa, Solón ha optado por un sistema matrimonial que representa una derrota de las mujeres de Atenas...".¹²

Las atenienses pierden el valor que tenían en el circuito de los bienes preciosos y pasan a depender totalmente de la casa del marido. El ideal de mujer cambia. Lo que se espera de la mujer es que permanezca en el hogar, criando los hijos y supervisando el trabajo doméstico, que obedezca al marido y que no tenga ningún tipo de relación con varones ajenos a la familia. En la Oración Fúnebre que Pericles pronuncia para honrar a los muertos en el primer año de la guerra del Peloponeso hace mención a las virtudes de los atenienses. Con respecto a las mujeres dice solamente: "Y si debo hacer también una mención de la virtud de las mujeres que desde ahora quedarán viudas, con una breve indicación lo diré todo. Vuestra gran gloria consistirá en no ser inferiores a vuestra condición natural, y en que entre los hombres haya sobre vosotras las menores conversaciones posibles en buena o mala parte".¹³

Sin embargo, las mujeres representadas en las tragedias poseen un temperamento que en nada se asemeja a esta discreción. La diferencia ha concitado distintas opiniones.

Al respecto, nos interesa aclarar que no debemos buscar en las heroínas trágicas modelos de conducta. El héroe y la heroína trágicos son personajes que se destacan y sobresalen por un temperamento especial y que se encuentran en un momento crucial de su vida en que deben tomar una decisión que entraña grandes riesgos.

El héroe trágico no es un modelo a imitar, por el contrario, por más que despierte simpatía, no podría adaptarse jamás a la vida en democracia. La tragedia no presenta estereotipos para que sean reproducidos en la vida real. Muy por el contrario, el conflicto que se representa es, muchas veces, insoluble por la intransigencia del héroe o la heroína que no escuchan a los demás y se empecinan en su propia

opinión. El "saber" que adquiere el espectador, en el último momento intelectual de la *catarsis*, es *anagnórisis*, reconocimiento, comprensión de lo que ha sucedido en escena. Esto le permite entender mejor su propio mundo, la relación con los dioses y con los demás hombres. Pero a este "saber" se llega mediante el terror y la conmiseración que produce el destino del héroe o la heroína.

Nosotras creemos que la reestructuración de la sociedad y del matrimonio produjo un impacto tal que se volvió acuciante la necesidad de analizar, a través de la tragedia, las relaciones entre hombres y mujeres, por eso los dramaturgos eligen, conciente o inconcientemente, los mitos que plantean problemas de este tipo.

Tal es el caso de la *Orestía* de Esquilo. En la primera tragedia de esta trilogía, el *Agamenón*, se representa la llegada a Argos del victorioso vencedor de Troya y su muerte a manos de su esposa Clitemnestra, en venganza por haber sacrificado a la hija de ambos, Ifigenia. En la segunda tragedia, *Las Coéforas*, Orestes regresa a Argos y venga a su padre, por orden de Apolo, matando a su madre. Cierra la trilogía *Las Euménides*. En esta tragedia el conflicto se soluciona en Atenas donde la diosa Palas crea un tribunal humano que juzgará a Orestes: el Areópago. Este tribunal absuelve a Orestes gracias al voto favorable de la diosa. Las Eridnias son persuadidas por Atenea y se convierten en diosas protectoras del matrimonio.

La trilogía ha sido analizada por distintos críticos como una progresión desde un mundo caótico, en el plano humano y en el divino, a un mundo ordenado en ambos planos. Se ha puesto especial énfasis en la evolución de la idea de justicia, en la creación del primer tribunal humano que realiza Atenea y en la solución a los problemas a través de la persuasión, forma característica de la vida democrática.

Creemos que también nos presenta una reorganización de la familia en que la mujer queda mucho más subordinada al varón que en épocas anteriores. Logra este propósito planteando, de manera contundente, el choque entre dos concepciones diferentes de lo femenino. Por una parte, encontramos enunciado un pensamiento aparentemente tradicional sobre la mujer, cuyos exponentes en la obra son, por regla general, los varones. Este pensamiento coincide con la imagen de la mujer que proyectan otros testimonios no literarios. Por otra parte, los personajes femeninos de la obra sostienen, de manera explícita o implícita, otra concepción del género.

No es posible presentar aquí, por razones de espacio, un análisis completo de ambas concepciones. Enfocaremos un sólo aspecto en el cual

difieren: el de la atribución de las cualidades necesarias para detentar el poder político.

El problema de la relación entre lo femenino y lo masculino se plantea explícitamente en el *Agamenón*. El juego de oposiciones tiene como eje central el enfrentamiento entre el coro y Clitemnestra. Los personajes masculinos presentan a la reina como una mujer que no se adecua a lo apropiado para ellas.

Clitemnestra es caracterizada por primera vez en el prólogo en las palabras del vigía. Su aseveración:

... ὅδε γὰρ κρατεῖ
 γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἔλπίζον κέαρ. 14

v. 10-11

marca ya la inadecuación del personaje. Ella es una mujer que razona como un hombre. Tiene la capacidad de planear, deliberar, decidir racionalmente el curso de acción. El significado del adjetivo *ανδροβουλον* es claro, proviene de *άνηρ* varón, y *βουλενω* verbo relacionado con la acción política propia de los hombres. También tiene otra característica masculina para el guardián y es la que está enunciada a través del **verbo de** la oración *κρατει* que denota autoridad, capacidad de mando, una cualidad específicamente masculina. Así, para el atalaya, Clitemnestra aparece como una mujer con atributos propios de los varones.

El coro de ancianos advierte también que Clitemnestra no se adapta al modelo de mujer que ellos tienen internalizado. Duda entre encuadrarla en el linaje femenino y adjudicarle los defectos propios de las mujeres o admitir que posee capacidades consideradas masculinas.

En el primer episodio, los ancianos se asombran de la inteligencia y el conocimiento geográfico que revela la reina al explicar la estrategia de las hogueras que le permiten conocer casi de inmediato la caída de Troya. Como ellos no admiten esas cualidades y saberes en las mujeres, sólo atinan a compararla con un hombre:

Γύναι, κατ'άνδρα σόφρον'εὐφρόνως λέγεις. 15

v.351

Resulta importante destacar que el atalaya y el coro la comparan con un hombre, no en general, sino cuando ella manifiesta ser capaz de

actuar, de razonar y de persuadir. Para el hombre griego, estas son las capacidades consideradas esenciales en el ejercicio del poder. Ya los héroes de la *Iliada* eran educados para destacarse por sus acciones en los combates, pero también por su capacidad de persuasión en el Consejo. La posesión de estas cualidades hace a Clitemnestra diferente a las otras mujeres, en la opinión de los personajes masculinos.

Sin embargo, Clitemnestra no acepta que la comparen con un hombre. Frente a las consideraciones del coro y el vigía, aparece en sus discursos una continua reafirmación de su condición de mujer. Ella no admite que la capacidad para actuar, razonar y convencer sea privativa, exclusivamente, del varón.

En el último párrafo de su primer agón con el coro, tras haber demostrado la superioridad de su saber afirma:

τοιαύτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις 16

v. 348

La situación se repite en otros discursos. La reina se refiere a sí misma, siempre, como una mujer, valorizando su palabra femenina. En su última intervención en la obra, en la que es evidente que sigue teniendo el control de la situación, impide el enfrentamiento violento del coro y Egisto, y culmina su discurso diciendo:

ὄδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιόσι μαθεῖν 17

v. 1661

Pero no solamente en los discursos se manifiesta la capacidad de Clitemnestra, su forma de actuar es una manifestación de su inteligencia para triunfar sobre Agamenón. Ha planeado hasta el menor detalle de su venganza y la lleva a cabo sin titubear. Engaña a su marido fingiendo fidelidad y amor, lo envuelve en una red de palabras y, finalmente, tras inmovilizarlo en el baño lo mata.

Ella posee un poder de persuasión que ninguno de los otros personajes iguala. Ejerce, efectivamente, un poder que inculca temor y razona con frialdad. Sabe que, por ser mujer, estas capacidades no le serán reconocidas. Sin embargo, al incluirse en todos sus discursos en el género mujer, reafirma sus condición femenina.

Por su parte, el coro, ya desde la *párodos*, insiste en resaltar la

inferioridad de las mujeres. Piensa que Clitemnestra, por ser mujer, se deja llevar por sus ilusiones. Confronta, ya desde sus primeras palabras, el conocimiento racional basado en pruebas, propio de los hombres, con un saber ilusorio, que se fundamenta en visiones de los sueños y vanos rumores, propio de las mujeres.

Esta oposición entre certeza e ilusión se reiterará a lo largo de sus primeros discursos. Hasta la llegada del mensajero, los ancianos no aceptan la noticia de la caída de Troya, porque no confían en el mensaje del fuego y porque consideran que las mujeres se dejan llevar por sus ilusiones (v. 257 a 354). La credulidad femenina es una de las causas para que la mujer no pueda estar al frente del gobierno de la ciudad. Tal es lo que manifiesta el coro, en ausencia de la reina (v.475 a 502).

La posición del coro en su discurso es clara, sólo alguien infantil o trastornado por un golpe en la cabeza, puede inflamar su corazón, creyendo en el anuncio de la llama, para tener que sufrir una decepción cuando conozca el discurso racional del mensajero. En sus palabras hay una clara delimitación de dos campos: uno es el que corresponde al fuego, donde asimila el objeto simbólico y el efecto que causa, una fe irracional que consume el corazón. Sólo pueden actuar así los niños o los locos, no es necesario que nombre a las mujeres porque ambos grupos las comprenden: las mujeres nunca son consideradas adultas, tampoco poseen un pensamiento racional.

El otro campo es el del *logos*, típicamente masculino, el discurso racional claro y tranquilizador.

Explícitamente afirma el coro que es propio de la naturaleza femenina creer lo que le resulta placentero en lugar de apreciar la realidad.

Esta concepción del coro es contrariada por la acción misma: en realidad son los ancianos los que proyectan sus deseos sobre la realidad y se dejan llevar por las esperanzas. Ellos conocen bien la situación en el palacio, sin embargo, no advierten qué distinto significado tienen las palabras para la reina y para ellos. La buena noticia de la caída de Troya no significa lo mismo para el coro que para Clitemnestra. Mientras los ancianos piensan en la alegría del regreso de Agamenón ella piensa en la venganza.

La reina hace gala de un discurso polisémico que ellos no son capaces de develar. Este tipo de lenguaje es privativo de las mujeres.¹⁸ Esto no es una novedad de la tragedia. Muy por el contrario es absolutamente coherente con la concepción hesiódica. Para Hesíodo uno de los mayores peligros que entrañan las mujeres es su lengua, capaz de convencer

urdiendo mentiras.¹⁹

En su descripción de Clitemnestra, Esquilo acentúa lo que aparece ya en los mitos y, sobre todo, en Hesíodo: las mujeres son peligrosas no por sus incapacidades sino por sus habilidades. Clitemnestra logra su propósito por su inteligencia, por su arrojo y por el poder de persuasión que tienen sus palabras, aun cuando sean falsas.

Por su parte, el pensamiento del coro, expresado en forma de máximas tradicionales, es coincidente con el modelo presentado por Pericles. Lejos de ser la visión tradicional transmitida por la épica y la lírica es la concepción de la primera época de la democracia, que justifica la exclusión de las mujeres del espacio cívico por no poseer las capacidades necesarias para intervenir en el gobierno de la ciudad.

Es claro que Esquilo no coincide con esta concepción de la mujer que marca su inferioridad, sin embargo demuestra en su trilogía que la mujer no puede estar al frente del gobierno de la ciudad.

Clitemnestra triunfa al final del *Agamenón*, ha vengado a su hija y permanece en el trono junto con su amante Egisto. Sin embargo, en las otras dos tragedias vemos cómo su acción ha destruido su familia y le ha acarreado el odio de sus hijos y el de sus ciudadanos que no aceptan su gobierno tiránico. Su muerte es inevitable. Finalmente, su causa es derrotada en el juicio que absuelve a Orestes gracias al voto de Atenea. La diosa se inclina explícitamente por el predominio del varón. En la ciudad democrática Clitemnestra no tiene cabida.

NOTAS

1. Este artículo es una versión, modificada, de la introducción a *Las mujeres en las tragedias de Esquilo*, trabajo final inédito correspondiente al proyecto de investigación "La mujer en los textos clásicos griegos". Como forma de demostrar la metodología de trabajo se le anexa el desarrollo de un aspecto parcial de nuestra investigación. El proyecto se realizó en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue bajo mi dirección y con el asesoramiento externo de la prof. Elena Huber. El informe final fue aprobado por los evaluadores externos en octubre de 1996.

2. "...Cambiará... nuestra fama y tendremos buen nombre. Será honrado el linaje femenino; las mujeres no tendremos que soportar la mala fama. Las musas de los antiguos bardos no cantarán más nuestra perfidia. Febo, el señor de la música y la poesía, no nos concedió el don del divino canto de la lira, si no, yo hubiera respondido con un himno contra la raza de los varones. La larga edad pasada puede atestiguar tantas iniquidades nuestras como de los hombres". Eurípide. 1976, *Médée*. París. Les Belles Lettres.

3. Dicen Georges Duby y Michelle Perrot: "La historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra. Mediatizada, en un principio y aun hoy, por

los hombres que, a través del teatro y luego de la novela, se esfuerzan por hacerlas entrar en escena: de la tragedia antigua a la comedia moderna, por lo general las mujeres no son otra cosa que sus portavoces o el eco de sus obsesiones". Georges Duby y Michelle Perrot, 1991. **Historia de las mujeres. La Antigüedad**. Madrid. Taurus. p. 12.

4. María Isabel Santa Cruz, Alicia Gianella, Ana María Bach, Margarita Roulet, María Luisa Femenías "Teoría de Género y Filosofía" en **Feminaria**, V 9, p. 24.

5. Dice Walter Mignolo: "Si aceptamos, por el momento, que un paradigma es el marco teórico de referencia más amplio, podemos bosquejar cuatro paradigmas coexistentes en los estudios literarios Un paradigma, por otra parte, puede generar varias teorías. Este es el caso particular de los estudios literarios." Los paradigmas determinados por Mignolo son: 1)paradigma semiológico, 2)paradigma fenomenológico, 3)paradigma sociológico, 4)paradigma psicoanalítico. Mignolo, Walter. 1986, **Teoría del texto e interpretación de textos**. México, U.N.A.M., p. 46.

6. "No hay que concebir el imaginario social como algo que se opone a la realidad, a la manera, por ejemplo de un conjunto de asociaciones libres, de productos de la fantasía, en los que el pensamiento gira en vértigo de una idea a otra, sino como un conjunto de prácticas sociales, en el que la materialidad de la ideología moviliza a la psiquis para que determinadas características del poder se inscriban en la subjetividad facilitando su conservación, reproducción o pasaje de un modo a otro" Enrique Marí, 1989. "El imaginario social en el Medioevo", en **SYC**, n 1, Bs. As., p. 13.

7. "A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el "valiente guerrero", el "buen ciudadano", el "militante comprometido", etc. Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de esta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social." Bronislaw Baczko, 1991, **Los imaginarios sociales**. Bs. As., Nueva Visión, p. 8.

8. Roger Chartier en su libro **El mundo como representación**, define las representaciones colectivas del mundo social como "las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia"... "Por una parte, la noción de representaciones colectivas, tomada en préstamo a Mauss y Durkheim, nos faculta para pensar de manera más compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desglосes y clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la "realidad" es producida". Roger Chartier,. 1995 **El mundo como representación**. Barcelona, Gedisa, p.I,IV.

9. Vernant y Vidal Naquet 1987, **Mito y tragedia en la Grecia antigua**, Madrid, Taurus, p. 26.

10. Es interesante observar lo que dice Enrique Martí al referirse al cambio entre la épica y la literatura cortesana: "En tanto la literatura épica reproducía con coherencia y reflejaba la condición de subordinación de la mujer en las relaciones de obediencia y dominio cotidiano desligándola, así como al amor, prácticamente de las actitudes de los personajes de sus textos, en la literatura cortés la presencia radical y la apoteosis de la mujer constituye un mecanismo peculiar de disimulo de esas

relaciones de subordinación, que aparecen invertidas Aquí el amor queda implicado en la contradicción más tajante entre la sublimación y la idealización de la mujer por un lado y su situación de real sujeción por el otro." Enrique Marí, "El imaginario social en el Medioevo", en **SYC**, N°1, Bs. As., noviembre, 1998, p. 20. Sin embargo sería aventurado afirmar que el estado ateniense pretendiera una manipulación consciente a través de la tragedia, dice Bronislaw Bacsco: "Hay que cuidarse muy particularmente de los riesgos de anacronismo al aplicar un vocabulario moderno para las sociedades primitivas y, en especial, para las sociedades sin poder estatal. En estos casos tanto el imaginario social como las técnicas de manejo se producen espontáneamente y se confunden con los mitos y los ritos. Del mismo modo, los "guardianes" del imaginario social también son guardianes de lo sagrado." Bronislaw Bacsco. op. cit., p. 18.

11. El tema está tratado en L Gernet, 1984, **Antropología de la Grecia Antigua**, Madrid, Taurus.

12. Claudine Leduc, 1991, "Cómo darla en matrimonio" en **Historia de las mujeres La Antigüedad**. Madrid. Taurus. p. 305.

13. Tucídides, 1984, **Historia de la Guerra del Peloponeso** Madrid. Hernando. v. I. libro II, p. 263.

14. "Pues, así lo manda el corazón impaciente de una mujer que razona como un hombre" El texto griego se cita siempre por Esquilo, 1972, **Agamemnon**, París, Les Belles Letres.

15. "Mujer, hablas con el buen juicio de un varón prudente".

16. "Tales palabras escuchas de mí, una mujer".

17. "Estas son las palabras de una mujer, si es que alguien se digna tomarlas en cuenta".

18. Ver Ana Iriarte, 1990, **Las redes del enigma**, Madrid, Taurus.

19. Hesíodo analiza la condición femenina en su versión del mito de Pandora, tanto en la **Teogonía** como en **Los trabajos y los días**.

Comentario:

Este artículo de la Lic. Nilda León, que forma parte de un trabajo final titulado "Las mujeres en las tragedias de Esquilo", expone una problemática sumamente original, desde un marco teórico que combina la perspectiva de género con planteos nucleares de la teoría literaria. La pregunta a la que se intenta contestar se podría plantear en los siguientes términos: ¿Quién habla cuando en las tragedias escritas por un varón, habla una mujer?. A través de la voz de las mujeres, una voz representada por hombres, ¿es posible sacar alguna conclusión sobre la condición femenina en la Atenas del siglo V?.

Este planteo conduce a la autora a un problema teórico de gran espesura como es la relación entre literatura y sociedad. La superación de los enfoques tradicionales, positivista, marxista o estructuralista, se efectúa recurriendo al concepto de "imaginario social" en tanto inscripción de la ideología en la subjetividad, y del que formarían parte los discursos literarios, como una de las formas en que la sociedad se representa a sí misma.

Al mismo tiempo, este enfoque implica relativizar los conceptos de "literatura" y "drama" como "bellas artes", para despojarlos de toda pretensión esencialista y dejar en claro que la tragedia para los griegos excede los límites que la modernidad dio a esas categorías estéticas, lo cual se pone de manifiesto si pensamos en la función ritual y en la significación religiosa de la práctica teatral en el mundo helénico. Lejos estaba todavía el proceso de autonomización que el subsistema artístico iba a experimentar con la consolidación de la sociedad burguesa. La tragedia era una institución social plenamente inserta en la praxis vital de los habitantes de la polis griega.

Desde este marco teórico, se examina el personaje de Clitemnestra en el Agamenón, partiendo de la hipótesis de que la trilogía de Esquilo plasmara el proceso de transformación del imaginario social producido por la reestructuración de la sociedad y del sistema matrimonial que se da en Atenas desde el siglo VII. La Orestia legitimaría un orden social y operaría de modo que las mujeres acepten el nuevo lugar que les corresponde en una sociedad patriarcal, en la que se ha acentuado la subordinación al varón.

En resumen, este artículo aborda una problemática original en un campo en el que se carece prácticamente de todo testimonio directo de las mujeres: la de las extrapolaciones que es posible y lícito establecer entre la posición "real" de la mujer en la sociedad ateniense y la imagen y el lugar de lo femenino tal como aparece en la tragedia griega. Esto es, la articulación entre la producción simbólica y la efectiva estructura de esa sociedad.

José Maristany