

EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA EN EL *AGAMENÓN* DE ESQUILO*

Ana Belén Rodríguez Carmona

Universidad de Almería
anabelenrc85@gmail.com

Artículo recibido: 22/07/2013

Artículo aceptado: 16/09/2013

RESUMEN

Este artículo analiza el lenguaje femenino en la tragedia clásica del siglo V a.C. estudiando las claves del lenguaje femenino y sus características más destacadas, como el *canto*, la *suplica* o las *expresiones propias*. Nos centraremos en el estudio de uno de los personajes femeninos más conocidos del teatro clásico, la Clitemnestra esquiola, cuya paradigmática puesta en escena y condicionantes de género han pervivido a lo largo de los siglos gracias a su mito.

PALABRAS CLAVE: tragedia griega, género, lenguaje, Clitemnestra.

ABSTRACT

This article analyzes the female language in the classical tragedy of the 5th century BC studying its keys and its main verbal modes (such as song, plea or silence). Particularly, I shall focus on the study of one of the most popular female characters in classical tragedy, the Aeschylean Clytemnestra, whose paradigmatic staging, including issues of gender, has survived over the centuries.

KEYWORDS: Greek tragedy, genre, language, Clytemnestra.

* Este trabajo es una investigación parcial del Trabajo Final de Master «La función moral y social del teatro en la Grecia clásica. El lenguaje femenino en la tragedia: Clitemnestra», dirigido por el Dr. Juan Luis López Cruces, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Almería, y defendido el 7 de septiembre de 2012.

1. INTRODUCCIÓN. LENGUAJE TRÁGICO Y LENGUAJE DE LAS MUJERES

En la Atenas democrática de los siglos IV y V a.C. el discurso es un privilegio social y, como tal, un signo del estatus masculino dentro de la *polis*. Paradójicamente, encontramos en la tragedia ática un complejo elenco de personajes femeninos y una relación dialéctica entre las dos esferas del discurso, en la medida en la que lo femenino se inmiscuye en la esfera de poder masculina; y lo hace en la tragedia, en cuyos certámenes concursaban autores varones con actores varones para todos los papeles dramáticos y donde el público estaba también mayoritariamente –si no exclusivamente– integrado por varones. Las representaciones femeninas, por tanto, tienen que ser vistas como construcciones masculinas para hablar de preocupaciones masculinas, más que como simples reflejos de la realidad social. Pese a todo ello, sin embargo, la representación dramática no debe entenderse tan solo como un discurso hegemónico al servicio de la ideología cívica: es un complejo discurso que alternativamente subvierte y refuerza el orden establecido. El teatro permite a la cultura mirarse a sí misma y realizar un profundo ejercicio de autorreflexión.¹

En la primera mitad del siglo V, las tragedias de Esquilo ilustran sobre los peligros de la intrusión de la mujer en la esfera pública, donde la identidad cívica masculina se consolida a través del discurso, al tiempo que despliegan el discurso problemático de la mujer en el ámbito del discurso y la retórica de la polis democrática. Se trata de un tipo de reflexión consciente y colectiva del discurso político, sobre todo a través de Clitemnestra y Atenea en su *Orestea*, que plantea *indirectamente* la supremacía de lo masculino sobre lo femenino en la sociedad griega dentro de la profunda división de la sociedad clásica a partir de la supremacía de lo griego sobre lo bárbaro y de lo olímpico sobre lo ctónico.²

Sin embargo, habrá que esperar hasta la época de Pericles (458-429 a.C.) para ver un cambio en la consideración de la mujer; a partir de entonces la paridad (o la falta de ella) y sus consecuencias llegará a ser una preocupación central de los escritores de los siglos V y IV a. C. Fruto de este período de cambios es una mayor atención a la constitución de la sociedad y, en concreto, a la condición de la mujeres y sus cualidades, como el silencio, la sumisión y la abstinencia.³ El drama extiende el ideal democrático de la palabra a to-

¹ Loraux, 1999: 28 ss.

² Zeitlin, 1996: 87-119.

³ Pomeroy, 1999: 113-140.

dos los individuos, independientemente de su posición en la escala social, de su edad y de su sexo. Aristófanes en *Las Ranas* (vv. 949-952) describe la tragedia como *democrática* porque en ella se le permite hablar a todo tipo de individuos: varones y mujeres, jóvenes y ancianos, libres y esclavos. Permite dar voz a un grupo social –las mujeres– que hasta ese momento no la había tenido, y ello desde la perspectiva estricta de la autoridad pública, donde la preponderancia de opiniones negativas sobre las mujeres es indiscutible.⁴ Así, resulta difícil ver las tragedias y las comedias como ejemplo de realismo social o como artísticas tendencias utópicas.⁵

Algunas obras representan a la mujer hablando de forma positiva o autoritaria en medio de la familia o la ciudad, como Ifigenia en la eurípidea *Ifigenia en Áulide*, quien pronuncia un discurso donde asume la necesidad de su muerte para que los griegos puedan partir de expedición contra Troya, y como Lisístrata en la comedia aristofánica homónima, quien explica de qué manera podrían las mujeres poner fin a la Guerra del Peloponeso con su inteligencia.

En casos como el de Ifigenia, en los que los dramaturgos ponen en boca de las mujeres palabras que perfectamente podría pronunciar un hombre, puede hablarse de un discurso no marcado en términos de género.⁶ Sin embargo, el drama ático es consciente de la diversidad del discurso femenino, que puede ser ritual, conforme a la tradición, pero también perjudicial y subversivo para la estabilidad social. En la misma *Oresteia* de Esquilo los personajes femeninos protagonistas, como Clitemnestra, sufren una inversión de roles sociales, una difusa androginia donde la protagonista actúa y resuelve como hombre pero mantiene su naturaleza de mujer.⁷ Los tragediógrafos buscan, pues, construir personajes femeninos que suenen como auténticas mujeres. El ejemplo más claro de ello es Eurípides, quien llegó incluso a emplear ciertas situaciones líricas para caracterizar a los personajes femeninos, en concreto aquellas en las que un varón recita y una mujer le responde cantando.⁸ No se trata, como se pensó mucho tiempo, de que las mujeres sean pura emoción frente a la racionalidad masculina y que en estos contextos sean incapaces de contener sus emociones, sino que por medio de esta convención formal el público –que

⁴ McClure, 1999: 150.

⁵ Para un estado de la cuestión sobre si existía o no una correspondencia entre las mujeres atenienses reales de la época de las representaciones y las mujeres del mito representadas en las tragedias *vid.* Seidensticker, 1995.

⁶ Silk, 1996.

⁷ Madrid, 1999: 198-206.

⁸ Chong-Gossard, 2008: 2-4.

como ya hemos señalado, era mayoritariamente masculino— reconoce que la mujer, al cantar, está diciendo la verdad. De esta forma la lírica femenina de ciertos pasajes se entiende mejor como una convención formal que transmite una información —la veracidad del discurso— cuando las marcas formales del discurso resultan insuficientes.

Por supuesto, junto a esta caracterización formal existe otro modo más sencillo de caracterizar a las mujeres sobre la escena, que es asociarlas a determinados géneros verbales. Debemos a Laura McClure una descripción de estos géneros, que se conciben como característicos y privativos de las mujeres:⁹ la lamentación, el lenguaje obsceno, las canciones rituales, el chismorreó, la volubilidad y las dotes de persuasión seductora, los cuales podían ser categorizados como «femeninos» en el drama ateniense y en la vida cotidiana de la Atenas clásica: como explica Foley, se comportan exactamente como deberían hacerlo, en consonancia con las convenciones sociales imperantes en la época.¹⁰ También forma parte de la caracterización comunicativa de las mujeres el *silencio*. Este implica la existencia de un espacio propio de las mujeres, generalmente privado, donde ellas pueden hablar entre sí con libertad y donde se hace patente la solidaridad femenina; de hecho, su discurso cambia radicalmente cuando un varón irrumpe en el espacio femenino.¹¹ Muchas heroínas trágicas revelan secretos a los coros integrados por mujeres, y estas se comprometen a guardarlos. Esta capacidad de guardar secretos comporta una representación de las mujeres como seres que tienen experiencias diferentes a las de los hombres, y esta diferencia es el corazón de buena parte del sufrimiento trágico, pues crea unas pautas de género específicas para la comunicación entre personajes. Finalmente, en la tragedia encontramos también el uso de palabras específicas para las mujeres, como las *expresiones poéticas y los juramentos*. Al respecto, Judith Fletcher ha estudiado con detalle la manipulación que las mujeres hacen de los juramentos de los varones en las tragedias de Eurípides, con lo cual les reconoce unas capacidades argumentativas exclusivas.¹² Se trata de un conjunto de modos de expresión que nos resultan indispensables para la reconstrucción del discurso femenino y sus pautas.¹³

⁹ McClure, 1999: 32-69.

¹⁰ Foley, 2001: 201-243.

¹¹ Mossman, 2001: 374-384.

¹² Fletcher, 2003: 29-44.

¹³ Chong-Gossard, 2008: 10-12.

2. EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA EN *AGAMENÓN*

Hemos seleccionado el personaje de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo para un estudio más detallado del lenguaje femenino en la tragedia clásica. La razón es que se trata de un personaje dotado de una idiosincrasia compleja y cambiante, que evoluciona según los diferentes tratamientos de que ha sido objeto a través de los siglos.

La consideración de Clitemnestra como símbolo de la rebeldía femenina nos llega de la mano de Esquilo en la *Orestea*, trilogía integrada por *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*, autor que concibe sus obras por primera vez en la tragedia alrededor de tres personajes femeninos relevantes: Clitemnestra, Casandra y Electra.¹⁴ Aunque Clitemnestra como una heroína decidida, quizá como artífice principal del asesinato y no como mera comparsa,¹⁵ puede que estuviera ya en la obra de Estesícoro (s. VII-VI a. C.), autor del que parece haber sido el primer desarrollo completo de la historia.

Dentro de la trilogía, el protagonismo de Clitemnestra se desarrolla sobre todo en *Agamenón*, donde Esquilo la presenta como protagonista indiscutible, revestida de un carácter fuerte, decidido y rebelde y, además, dotada de grandes dotes dialécticas. En *Coéforos*, la segunda obra de la trilogía, aparece poco, tan solo en el momento de su muerte, mientras que en *Euménides*, que cierra la trilogía, su espectro aparece al comienzo instigando a las Furias infernales, las Erinias, a perseguir a Orestes como matricida y para vengar su muerte.

La *Orestea* nos ofrece un marco incomparable desde el punto de vista de las relaciones afectivo-familiares. Contemplamos en ella una familia atípica, destruida por el drama de la venganza de sangre, de la que la propia Clitemnestra no podrá mantenerse al margen. Los continuos conflictos en los que se verá envuelta tocan directamente aspectos relativos al género y a la dominación entre los sexos. La heroína esquilea es una mujer varonil, que gobierna no solo su casa, sino también la ciudad e impone su voluntad a los ancianos de la ciudad; es políticamente activa, persuasiva, mentirosa y vengativa, pero nunca –y esto es importante– madre. Sabemos por el mito¹⁶ que, además de la asesinada Ifigenia, Clitemnestra había tenido al menos tres hijos más con Agamenón: Electra, Crisótemis y Orestes; pues bien, ninguno de ellos tiene la más mínima relevancia en *Agamenón*, salvo alguna mención ocasional del exiliado Orestes o de Ifigenia.

¹⁴ Crespo Alcalá, 2012: 90.

¹⁵ Bañuls Oller, 2002: 28 ss.

¹⁶ Para una descripción ordenada de las informaciones míticas sobre el regreso de Agamenón, Clitemnestra y la suerte de sus hijos, tanto literarias como iconográficas, *vid.* Gantz, 1993: 664-687.

3. CLITEMNESTRA POLÍTICA

«Así lo manda un corazón de mujer previsora y tan decidida como un varón» (vv. 10-11).¹⁷ Estas son las primeras palabras de *Agamenón* que hacen referencia a Clitemnestra. Son palabras pronunciadas por el vigía, personaje silenciado, pues no tiene nombre, pero que nos presenta la situación de la ciudad y nos introduce en la historia; no es un personaje importante, pero ya nos predispone en relación con Clitemnestra. Es él quien produce el cambio de la Clitemnestra mítica –la esposa homérica– a la Clitemnestra de Esquilo, donde alcanza el máximo de su grandeza trágica.¹⁸ Apenas ha empezado a decir nada cuando ya sabemos que la reina tiene un carácter fuerte y que se comporta como un hombre, acto impropio de su sexo y muestra de su rebeldía.¹⁹ Pero su exhortación no termina con esta somera descripción de Clitemnestra, sino que continúa después de lamentarse de su suerte, pues critica de forma explícita el gobierno de la reina: «Lamento el infortunio de esta morada que ya no se rige del mismo modo que tiempo atrás» (vv. 18-19). Esta crítica nada velada hace referencia a la situación doméstica del palacio del Atrida: Clitemnestra lleva años compartiendo su lecho con Egisto, primo de Agamenón y uno de sus mayores enemigos. Al ser la reina, su crimen no ha sido castigado por la ley y permanece oculto, aun a pesar de que es bien conocido por su pueblo: «Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua» (vv. 36-37).

Encendida la luz de las hogueras que alertan de la victoria del rey en Troya, sale el Coro, compuesto por los ancianos de la ciudad. Tradicionalmente el género del coro supone una información adicional relevante que nos introduce de lleno en la dinámica social. En este caso el coro es masculino –en realidad, todos los personajes del drama lo son, a excepción de Clitemnestra y la cautiva Casandra, que entrará en escena acompañando a Agamenón–, lo cual nos indica que la reina es una intrusa en un mundo de hombres; puede presentar rasgos masculinos, pero aun así es una intrusa que no se disculpa por su presencia y su modo de actuar.²⁰

El Coro marcha a palacio en busca de una explicación por parte de Clitemnestra de los sacrificios que está realizando: «Vengo, Clitemnestra, a rendir homenaje a tu poderío, pues es de justicia honrar a la esposa del soberano,

¹⁷ Citaremos los pasajes de *Agamenón*, aquí y en adelante, conforme a la traducción de Perea Morales, 1986.

¹⁸ De Paco Serrano, 2003: 2-3.

¹⁹ McClure, 1999: 73-74.

²⁰ Según los cánones, la mujer en la Grecia clásica no debía inmiscuirse por su propia voluntad en los asuntos masculinos, y si lo hacía, debía siempre disculparse y mostrar sumisión.

cuando está ausente del trono el varón» (vv. 258-260). Rinde honores a Clitemnestra como custodia del poder real –que recae en ella durante la ausencia del rey, su esposo Agamenón–²¹ y, acto seguido, le pregunta la razón de los numerosos sacrificios. La reina le refiere, exultante, las buenas nuevas, pero el coro no la cree y ella responde con arrogancia impropia de una mujer: «Como portadora de buenas noticias, conforme al proverbio, nazca la aurora de su madre la noche. Vas a enterarte de una alegría que sobrepasa cuanto tú esperas oírme: sí, los argivos ya han conquistado la ciudad de Príamo» (vv. 264-267), y, ante la incredulidad del Coro, insiste con vehemencia: «¡Que Troya es ya de los aqueos! ¿Hablo ya con claridad?» (v. 269). Demuestra así que está acostumbrada a dar órdenes sin que se cuestionen sus palabras. A pesar de ello, el Coro insiste en saber las razones por las que Clitemnestra cree que existen esas buenas nuevas (vv. 272- 283):

CORIFEYO: ¿Y qué es lo que te hace creerlo?, ¿tienes garantías de la verdad?

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

CORIFEYO: ¿Acaso estás concediendo importancia a persuasivas visiones de sueños?

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

CORIFEYO: ¿Cebó, entonces, tu seguridad una noticia carente de alas?

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

CORIFEYO: ¿Y en qué momento ha quedado arrasada esa ciudad?

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

CORIFEYO: ¿Y quién podría llegar a anunciarlo tan pronto?

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

Este pasaje dialógico está repleto de simbolismo de rol, pues el Coro achaca a Clitemnestra muchas de las faltas que considera que tienen las mujeres, como el ser poco juiciosas. Al valorar –piadosamente–²² la posibilidad de que su juicio haya sido engañado por los dioses, el Coro supone inmediatamente que la reina, en su deseo por ver la vuelta de Agamenón, ha soñado el regreso de los argivos. Al negarlo esta, el Coro supone de inmediato que ha dado crédito a un rumor o cotilleo sin fundamento, como suelen hacer las mujeres.²³ Ante

²¹ Debe recordarse que en el mito homérico Agamenón se convirtió en rey de Micenas tras asesinar al anterior marido de Clitemnestra (y a su hijo varón recién nacido) y casarse con ella. Es ella, no él, la continuadora de la estirpe real.

²² Era común la creencia de que los dioses podían interferir el entendimiento humano y de, llegado el caso, inducir en ellos la locura.

²³ McClure, 1999: 8, 75; Foley, 2001: 207.

esta falta a su inteligencia, Clitemnestra responde mordaz, pues no acepta que la menosprecien: a la pregunta directa del Coro responde dando muestras de su brillante inteligencia al relatar cómo ha dispuesto una serie de fuegos desde el monte Ida hasta la propia Argos, preparados para ser prendidos por los respectivos vigías, que tenían la orden de ir encendiéndolos uno tras otro para informar de la suerte definitiva de la guerra. De esta forma, Clitemnestra demuestra una mente política de primer orden, alejada de estereotipos femeninos como el cotilleo o la alegría anticipada: «Y tal garantía y señal te digo que desde Troya mi esposo me dio la noticia» (vv. 315-316).

Una vez convencido el Coro, Clitemnestra realiza un relato sobre lo que debe de estar ocurriendo en Troya: mientras que los troyanos se dedican a lamentarse sobre sus muertos y heridos, los griegos se apoderarán de los víveres y los hogares troyanos, arrasando todo a su paso.²⁴ Clitemnestra, con trágica ironía (pues el público sabe que lo que ella teme ya ha ocurrido), espera que los soldados griegos no incurran en desagrazos a los dioses troyanos: «Si con piedad veneran a los dioses del país conquistado, no se tornarán en el futuro los conquistadores en conquistados» (vv. 338-340). Con esta aseveración, Clitemnestra demuestra una gran piedad con respecto a los dioses y una clara percepción de cómo se comporta un ejército al adueñarse de una ciudad enemiga.²⁵ Ante sus palabras –firmes por el ardid de los fuegos y reforzadas por las pruebas verosímiles de lo que estará sucediendo en Troya–, el Coro no puede sino considerarlas tan veraces como las de un varón: «Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón» (v. 351).

Sin embargo, pese a las precauciones de Clitemnestra y a la aceptación de sus palabras como veraces, recorre toda la ciudad un rumor que pone en tela de juicio las palabras de la reina: «Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes de que el suceso se manifieste en realidad. Crédulo en exceso, el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también parece tras corta vida el rumor propagado por una mujer» (vv. 483-487).

Así, a pesar de la autoridad de Clitemnestra, de sus pruebas y su disposición, pueden más los prejuicios de género en los ciudadanos –varones–, quienes no dan crédito a la noticia de la reina y esperan una prueba más tangible para creerlo. Gracias a su dureza de carácter y a sus habilidades

²⁴ García Valdés, 2006: 325.

²⁵ La piedad no pasa de ser formal, con vistas a ganarse el respeto del Coro, porque más tarde no mostrará ningún impedimento para asesinar a su marido sin miedo a incurrir contra los dioses, pues considera que su venganza es moral.

retóricas, Clitemnestra no se enfada ante las dudas de los ciudadanos, sino que con calma da cumplida contestación a las ofensas planteadas: «Pronto sabremos si dicen la verdad esos relevos de teas portadoras de luz y las luminosas señales del fuego o si, a modo de un sueño, este grato fulgor que ha venido engañó nuestra mente. Porque estoy viendo que, de la parte de la costa, viene un heraldo coronado con ramos de olivo» (vv. 489-494). La narración del heraldo corrobora plenamente las palabras de Clitemnestra, de forma que la fuerza de su intervención queda incrementada. Una vez que sabe que Agamenón está de vuelta, Clitemnestra ofrece en su discurso una serie de circunstancias y de ideas propias de su difícil situación ante la vuelta de Agamenón (vv. 587-599):

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

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

4. CLITEMNESTRA Y EL MATRIMONIO. EL USO DEL LENGUAJE PERSUASIVO

El diálogo continúa, pero ahora Clitemnestra habla sobre su marido, por lo que adopta un acento más cariñoso y comedido, imitando a la perfección la idea de esposa entregada que tenían sus conciudadanos (vv. 600-614):

Voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que esa de abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó? Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama, que, cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejé, un perro guardián de su casa, leal con él y hostil con

los que mal lo quieren, y del mismo modo en todo lo demás, y que ningún sello ha roto a lo largo de un tiempo de ausencia tan prolongado, que ni el placer de otro hombre ni habladurías sobre mi honra conozco más que el oficio de dar brillo al bronce. Esta jactancia llena de verdad no constituye ningún deshonor decirlo en voz alta para una mujer que tiene nobleza.

Clitemnestra enumera las virtudes que como esposa debería tener y que quiere que el pueblo y Agamenón crean que tiene, para así poder llevar a cabo su venganza mediante engaños, que empiezan por su propia persona y comportamiento en la ausencia del marido. Pero sus argucias dialécticas no consiguen engañar al corifeo, que refuta sus palabras –veladamente– ante el heraldo,²⁶ al que le dice que entienda lo que le convenga: «Así ha hablado ella para ti, conforme lo entiendes, discurso especioso para agudos intérpretes» (vv. 615-616). Obviamente, el corifeo ya conoce la situación de palacio, y las endulzadas palabras de Clitemnestra solo le demuestran el carácter persuasivo de la reina. Es posible que el Coro esté al tanto de las ideas de venganza de Clitemnestra, pero aún no nos ha hecho participe de sus conjeturas, al igual que esta tampoco de sus intenciones.

La siguiente aparición de Clitemnestra en escena no será hasta la llegada de Agamenón y las tropas argivas. La reina sale a recibir a su marido a las puertas del palacio ejerciendo de anfitriona y cuidándose mucho de parecer dichosa ante su regreso, para evitar que alguien pueda siquiera imaginar su inminente asesinato. Sabe que tiene que ocultar la verdadera razón del exilio de su hijo Orestes, y lo hace de forma que parezca que lo ha enviado lejos por miedo a lo que pudiese ocurrir en la ciudad si Agamenón moría en Troya (vv. 877-885):

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

Clitemnestra se escuda aquí en el miedo y el desamparo que tradicionalmente siente una mujer sola, sin el apoyo de ningún varón, confiando en que así Agamenón no sospeche de la realidad. A continuación recurre, para dar veracidad a sus palabras, a un lenguaje lleno de imágenes tradicionales que implican la glorificación del esposo: «Ahora ya, después de haber sopor-

²⁶ Chong-Gossard, 2008: 10.

tado todos esos dolores, con el corazón libre de angustia, puedo llamarle a este hombre perro guardián de los establos, cable salvador de la nave, firme columna de un alto techo» (vv. 895-898). Pero desde el momento en el que ha vuelto a ver a Agamenón, sus intenciones se hacen más fuertes: tiene su venganza perfectamente preparada, paso por paso, y nada impedirá que la lleve a cabo (vv. 905-913):

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

Clitemnestra, pues, considera que la diosa Justicia está de su parte, que la acompaña por la legitimidad de su deseo. Sus palabras abren el camino a la pronta –y deshonrosa– muerte del caudillo vencedor a manos de una esposa doblemente ultrajada: por una parte, debido a la muerte de Ifigenia a manos de Agamenón y, por otra, a causa del rechazo del lecho por parte de su marido, quien trae consigo como concubina a la princesa troyana Casandra.

A pesar del intento de parecer comedida y respetuosa, Clitemnestra no puede evitar extenderse en su discurso; le gusta que le presten la atención que considera que merece y a la que no está dispuesta a renunciar. Agamenón le critica su largo parlamento, pues se valoraba en grado sumo el silencio por parte de las mujeres: «... has hablado de modo semejante a mi ausencia, pues largamente te has extendido» (vv. 915-916). Una mujer que habla delante de los hombres sin mesura era considerada licenciosa e infiel. Igualmente, Agamenón le pide prudencia en sus celebraciones y fastos, pues teme incurrir por sus excesos en la ira o envidia de los dioses: «Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. Sin necesidad de alfombras ni bordados, mi fama grita, y el tener sentimientos sensatos es el máximo don de la deidad» (vv. 925-928).

Ante la duda de Agamenón de si la ostentación y el murmullo de la ciudadanía serán buenos o malos, surge un conflicto. Agamenón critica a Clitemnestra que esté deseosa de discutir, a lo que ella contesta: «También le está bien al dichoso dejarse vencer» (v. 941). Es significativo que el debate verbal entre los esposos sea concebido por Clitemnestra como una guerra en la que debe haber vencedores y vencidos; una vez más, el lenguaje de Clitemnestra la sitúa más en la esfera masculina que en la femenina. Final-

mente, Clitemnestra no da su brazo a torcer y de esta manera consigue que Agamenón acepte sus imposiciones y se deje vencer; la balanza de poder se desequilibra del lado de Clitemnestra. Agamenón entra en palacio ajeno a lo que le espera, pues la reina continúa con su discurso ininterrumpido de intentar parecer una *buena esposa*.

5. LA VENGANZA DE CLITEMNESTRA Y SU MASCULINIZACIÓN

Pero todo cambia una vez Agamenón desaparece de la escena. Por primera vez en toda la obra, la máscara de Clitemnestra desaparece. Sabe que el fin de Agamenón depende de la sentencia de Zeus, garante eterno de la justicia universal, que tiene que capacitarla para llevar a cabo su venganza. Conocemos de primera mano sus terribles intenciones: «Zeus, Zeus, deidad sin quien nada se cumple, haz que se cumplan mis plegarias! ¡Ojalá te preocupes realmente de eso a que vas a dar fin!» (vv. 973-974).

Agamenón no volvió solo de la expedición troyana, sino que como botín de guerra traía una concubina, que habría de despertar los celos de la propia Clitemnestra: «Entra también tú –me refiero a Casandra–. Puesto que Zeus, con benevolencia, te ha hecho partícipe de las abluciones en nuestra morada...» (vv. 1035-1037). De esta manera, Clitemnestra sella el trágico destino de Casandra junto al de Agamenón. Pero antes de franquear el umbral del palacio, acto que significará su muerte, Casandra profetiza su propia muerte ante el Corifeo (vv. 1258-1263):

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

También vaticina que su muerte, como la de Agamenón, no quedará impune, pues anuncia la venganza incluso antes de que se cometa el crimen: un día llegará «un vástago matricida, que tomará por su padre venganza» (v. 1281). La escena en la que se contempla el cadáver de Agamenón es impresionante. El reino del interior del hogar ahora es observado por los espectadores, que, atónitos, descubren la horrible escena del doble asesinato. Tirados en el suelo del palacio, Agamenón y Casandra yacen cubiertos de sangre. Aquí podemos observar cómo se pervierte el propio mito, pues en la versión homérica Egisto es el verdadero artífice del asesinato de Agamenón, y Clitemnestra, por el contrario, se nos muestra como seducida y engañada (*Odisea*, 3.265-266) y

por tanto, a partir del mito «original» se va a producir de forma paulatina una inversión de la responsabilidad criminal.²⁷

Tras el regicidio, el Coro inicia un intenso debate sobre qué hacer ante los culpables: «Os digo mi opinión: hacer correr la voz entre los ciudadanos, para que acudan aquí, a palacio [...]. Está visible, pues su preludio es como si dieran indicios de tiranía para la ciudad» (vv. 1348-1349, 1354-1355). Aquí observamos cómo Esquilo juega con los valores democráticos de los espectadores atenienses. Opone el valor de las ideas consensuadas del Coro a las violentas y sangrientas acciones realizadas por unos tiranos en potencia. Ahora es cuando tenemos la ocasión de ver a la grandiosa Clitemnestra, terrible en sus acciones y discurso: «No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno» (vv. 1372-1373). Clitemnestra no se muestra en ningún momento culpable por haber mentido con sus palabras para preparar su venganza; la mentira ha formado parte de su discurso desde el principio.²⁸ Su desvergüenza responde, sin duda, a la descalificación tradicional que envilece a las mujeres desde Hesíodo como personas con dobleces y astutas. Así pues, Clitemnestra es metódica, fría y calculadora, sin miedo a las posibles consecuencias de sus terribles actos. Se siente justificada en todo momento, y, a causa de esto, amparada por los dioses.

Impasible, explica que ella (y no Egisto, como en otras versiones; véase más adelante) lo tramó todo tiempo atrás. Preparó una túnica con el cuello y los puños cosidos, una trampa perfecta en la que Agamenón quedaría atrapado, para poder atacarlo sin que tuviese la posibilidad de defenderse. La túnica es el símbolo material de la trama verbal que Clitemnestra ha urdido ante el Coro y ante Agamenón: es capaz de urdir tramas y engaños y, al mismo tiempo, desea dar a su marido una muerte poco honrosa, indigna de un guerrero victorioso en la batalla como el vencedor de Troya.

Pero Clitemnestra va más allá, y en su discurso no faltan las referencias sexuales morbosas: «... exhalando (*sc.* Agamenón) en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus conceder» (vv. 1390-1392).²⁹ Las connotaciones sexuales del asesinato debieron escandalizar sobremanera a los espectadores. La imagen agrícola es tradicional en el siglo V a.C. para referirse a la fecundación de la mujer y el proceso de engendrar hijos, pero aquí Clitemnestra la emplea para todo lo contrario,

²⁷ Aricò, 1990: 29-41; Moreau, 1990: 30-53.

²⁸ Foley, 2001: 211 ss.

²⁹ Wohl, 1998: 107-108.

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

Pero Clitemnestra no asume plenamente la crueldad de sus actos: culpa a Agamenón de su propia suerte, puesto que son los actos del rey los que lo han conducido a ser asesinado (1393-1398):

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

Estas afirmaciones de Clitemnestra enfurecen al Coro, que no censura sus acciones, sino sus palabras: «¡Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!» (vv. 1399-1400). De esta exclamación del Coro podemos deducir la importancia extremada que tenía el uso del lenguaje, de las palabras, pues estas ofenden incluso más que sus actos y son lo primero que el coro censura. Pero ella no se amedrenta. Ha demostrado que es una mujer fuerte y segura, y las acusaciones de los ancianos que componen el coro no van a arrebatarle la alegría de la venganza consumada: «Intentáis sorprenderme, como si yo fuera una mujer irreflexiva. Pero yo os hablo con intrépido corazón –lo sabéis muy bien–, me da igual que quieras elogiarme o censurarme» (vv. 1401-1404).

Las acciones de Clitemnestra, por muchas razones que pudiera tener, el Coro sabe que no pueden quedar sin castigo. Ella también lo sabe: es consciente de su situación y conoce la posible sentencia: «... pero serás –sentencia el Coro– un ser sin ciudad, objeto de odio implacable para los ciudadanos» (vv. 1410-1411). Así, se le aplica el peor castigo que podía sufrir una mujer de elevada clase social: que se conocieran sus crímenes y, como consecuencia de ello, perder su estatus y verse alejada y repudiada de la ciudad que le brinda hogar y protección. De nuevo, y a pesar de las amenazas del Coro, Clitemnestra no siente temor ante un futuro castigo (vv. 1421-1425):

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

Clitemnestra da muestras así de su intención de no perder el poder, de luchar si hace falta; se entiende bien por qué se sitúa por encima de todo elogio o vituperio: Clitemnestra es un tirano, y no tiene por qué temer nada de simples súbditos. Al mismo tiempo, da la primera justificación de su crimen: «[Agamenón] sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, como remedio contra los vientos de Tracia» (vv. 1417-1418). La muerte de su hija Ifigenia será el inicio de su cada vez más poderoso rencor hacia Agamenón, que propicia su sangriento proceder.³⁰ Ante la posibilidad de un castigo, pues el Coro insiste en esta cuestión, Clitemnestra sube el nivel dramático del diálogo, engrandece su espíritu y se defiende ella sola con gran valor y vehemencia (vv. 1431-1441):

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

Aquí se consuma el proceso de masculinización de Clitemnestra. De ser la imagen de esposa fiel e inteligente que mira por la vuelta de su marido, ha evolucionado hasta convertirse en una sangrienta asesina, totalmente masculina, que gobierna tanto el reino como su casa gracias a que Egisto, su amante, mantiene el fuego de su hogar –espacio característicamente femenino–. Ahora es una mujer a la que no le tiembla el pulso a la hora de cometer un delito de sangre con un arma de guerra y que, para temor del Coro, pretende instaurar una tiranía en Argos. Pero Clitemnestra se da cuenta de que con sus razonamientos no va a convencer a los ciudadanos, por lo cual se transforma en el adalid de la venganza de la casa de Atreo, juguete de este destino de sangre: ... bajo la forma de la mujer de este muerto, el antiguo, amargo genio, para tomar venganza de Atreo («aquel execrable anfitrión») ha hecho pagar a este y ha inmolado a un adulto en compensación de unos niños (vv. 1500-1504). Ante esta revelación de Clitemnestra el Coro duda, cede ante la imponente lógica de la reina y va concediéndole poco a poco mayor ventaja dialéctica. Aun así, insiste en su justificación, que el Coro ya no cuestiona (vv. 1521-1529):

³⁰ Alsina, 1958: 87-131.

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

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

6. LA CALMA DE CLITEMNESTRA Y EL FIN DE LA VIOLENCIA

Hasta este momento no hemos sabido de la existencia de Egisto más que por las insinuaciones veladas de Clitemnestra sobre su adulterio, pero no ha hecho acto de presencia ni en la obra ni en la propia trama de la venganza. Tampoco tenemos constancia de cómo se relaciona con Clitemnestra en la versión esquileá. Tan solo podemos intuir —a causa de su ausencia— que su importancia es relativamente poca y que el peso del gobierno lo sostiene Clitemnestra. Aun así, cuando aparece en escena asume la autoría de la venganza y de urdir el asesinato, es decir, exime a Clitemnestra de su responsabilidad, a pesar de que ha sido ella la autora material de los hechos. Se destapa finalmente el adulterio de Clitemnestra y se procede a la lucha entre los partidarios de Agamenón y de Egisto. Pero Clitemnestra ya no quiere más luchas, y para la contienda (vv. 1658-1661):

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

Clitemnestra vuelve a comportarse como es debido, conforme a lo que se espera de su condición de mujer; experimenta, pues, una transformación tras la aparición de Egisto, quien de esta forma pasa a gobernar el hogar con la sumisión de Clitemnestra: es ella la heredera de la stirpe argiva, y será ella quien dé un heredero al trono. La venganza ya ha sido consumada y no hay razón para derramar más sangre. Pero el Coro sigue increpando a Egisto, que se ofende ante sus comentarios. Termina la obra con Clitemnestra consolando a Egisto, demostrando, una vez más, que es ella la dueña de la situación, a pesar de la nueva inversión de roles que ha experimentado, y la que gobierna *de facto* la ciudad.

7. CONCLUSIÓN

El mito de Clitemnestra ha perdurado a lo largo de la historia por la fascinación que ejerce sobre cuántos lo leen o lo ven representado. Es así porque Clitemnestra, en especial la esquilea, simboliza el salto hacia la destrucción de todo lo que es considerado propio del comportamiento verbal y no verbal femenino. Ella *se vuelve* un hombre de forma tal que incluso pierde el sentido maternal que en el mundo griego, como en tantos otros, se atribuía a la mujer.

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

Para comprender las razones del miedo irracional que la figura provocaba a los varones atenienses, de esta dicotomía entre géneros, hay que ir más allá y llegar hasta el borde mismo de la concepción de la sociedad griega, cuya importancia es directamente proporcional a su papel como simiente básica de la formación de nuestra propia realidad social. Europa se ha creado a partir de un innegable sustrato social grecorromano. La división social entre géneros, transformada y evolucionada, ha sido hasta hace no mucho similar a la de la Grecia clásica, y en esta división el hombre podía hablar en público y la mujer no.

La mayoría de las mujeres trágicas acepta sin dudarle el discurso oficial imperante –supremacía masculina, pasividad, silencio, tareas del hogar–; no lo juzgan ni lo critican, sino que lo sorteán en determinadas circunstancias y siempre para volver al hogar, sufriendo las consecuencias de haberse inmiscuido en asuntos ajenos a su restringido espacio. Pero hay algunas que transgreden las convenciones sociales y siempre tienen justificación convincente de su proceder. Están concebidas para romper los esquemas mentales del momento, o al menos lo intentan. Son aquellas a las que nada detiene, las que planean sus venganzas con frialdad, sin miedo al castigo o al qué dirán, y que se sobreponen a su propio destino y lo cambian. Ellas deciden, y esa capacidad de decidir y de actuar como agentes morales es la que genera que las rechacen y las censuren.

Este es el caso de Clitemnestra. La fuerza de su venganza no radica solo en que planeara la muerte de su marido, o de que fuese adúltera y viviese con su amante –hechos en sí sumamente graves para la mentalidad de la época–, sino de que ella misma se había hecho con las riendas del poder de la ciudad y gobernaba con mano de hierro sobre los ciudadanos. Se sabe dueña de la legitimidad suficiente para gobernar y no permite que nada ni nadie se interponga en su camino, y mucho menos un marido infiel y asesino de sus hijos. Estas características hacen único al personaje de Clitemnestra y –lo que más nos interesa aquí– dan singularidad a su versatilidad lingüística, pues Esquilo no duda en masculinizarla, de tal forma que se puede llegar a dudar de si es un hombre o una mujer, para luego, de forma sorprendente, someterse a Egisto y retomar su discurso femenino de forma natural. A pesar de su retorno, tardío y confuso, a sus deberes en el hogar, sus crímenes son demasiados para quedar impunes y sufre el peor de los castigos que podría sufrir una mujer griega: morir a manos de sus propios hijos.

El que Clitemnestra tenga que *masculinizar* su actitud, su forma de pensar y su lenguaje, es el producto de una dominación masculina *de facto*, pero muy probable esa era la única manera en la que un griego del siglo V a. C. podía asimilar la fiereza del personaje. En ello el lenguaje juega un importante: crea géneros, formas de hablar y estrategias de comunicación que muy hábilmente utilizan los tragediógrafos para crear la *idea* de género cuando todos los actores eran varones con voces masculinas. Lo que en un principio era un recurso para distinguir el género, se acabó convirtiendo en una verdad social que perdura hasta el día de hoy.

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

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, J. (1958). «Studia Euripidea III: El problema de la mujer en Eurípides», *Helmantica* 9, pp. 87-131.
- Aricò, G. (1990). «Le morti di Agamennone (da Omero a Seneca)», *Aevum Antiquum* n.s. 3: 29-41.
- Bañuls Oller, J.V. (2002). «Clitemnestra y la acción trágica», en *El perfil de les ombres*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, pp. 19-57.
- Chong-Gossard, J.H.K.O. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden.
- Crespo Alcalá, P. (2000). «Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión», en *El fil d'Ariadna*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, pp. 83-105.
- De Paco Serrano, D. (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia* 18, pp. 2-11.
- Fletcher, J. (2003). «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* (Special Issue on Ancient Theater) 55 (1), pp. 29-44.
- Foley, H.P. (2001). «Tragic Wives: Clytemnestras», *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford, pp. 201-243.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London.
- García Valdés, M. (2006). «Lectura de un mito», *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón Dorda, A. Morales & M. Valverde (eds.), Murcia, pp. 317-336.
- Loroux, N. (1999). *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris.
- Madrid, M. (1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid.
- McClure, L. (1999). «Logos Gunaikos: Speech and Gender in Aeschylus' *Oresteia*», *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, New Jersey, pp. 70-111.
- Mossman, J. (2001). «Women's speech in Greek tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*», *Classical Quarterly* n.s. 51 (2), pp. 374-384.
- Moreau, A.M. (1990). «Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovations», *REG* 103, pp. 30-53.
- Perea Morales, B. (trad.) (1986), Esquilo, *Tragedias*, Introducción general de M. Fernández-Galiano, traducción y notas de B. Perea Morales (col. «Biblioteca Clásica Gredos» 97), Madrid.
- Pomeroy, S.B. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, 3ª ed., Madrid: Akal (1ª ed., *ibid.* 1987).

- Seidensticker, B. (1995). «Women on the Tragic Stage», en *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, B. Goff (ed.), Austin, pp. 151-173.
- Silk, M. (1996). «Tragic Language: the Greek tragedians and Shakespeare», en *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, M. Silk (ed.), Oxford, pp. 458-496.
- Wohl, V. (1998). *The Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin.
- Zeitlin, F. (1996). «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' *Oresteia*», *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London, pp. 87-119.