

Casandra y Clitemnestra: Confluencias entre víctima y verdugo

Cassandra and Clytemnestra: Convergences between Victim and Executioner

RESUMEN

Los caminos de Casandra y Clitemnestra se entrecruzaron en un encuentro trágico de irreversibles consecuencias. Utilizando la perspectiva de género analizamos el violento asesinato de la adivina a manos de la reina de Micenas y realizamos una re-lectura de ambos personajes. Cada una de ellas, a su manera, se apartó del modelo de mujer requerido: callada, pudorosa, sumisa y dependiente. Las dos eligieron conscientemente alzar la voz, actuar de forma autónoma y rebelarse frente al mandato de obediencia al varón. Más allá de su evidente caracterización como víctima y verdugo, en cierta manera, ambas confluyen como mujeres que peligrosamente trastocan los roles de género y el orden social. Por eso sus elecciones no podían quedar impunes.

Palabras clave: Casandra, Clitemnestra, transgresión de género, pintura cerámica, tragedia.

ABSTRACT

Cassandra's and Clytemnestra's lives bumped into a tragic meeting with irreversible consequences. Using gender-perspective, we will decode the violent murder of the prophetess committed by the queen of Mycenae and we will re-read both characters. In their own way, each of them diverged from the silent, modest, obedient and dependent female character archetype. They both consciously chose to raise their voices; they act autonomously and rise against the social requirement that commanded women to obey men. Beyond their evident portrayal as victim and executioner, in a way they converge as women who dangerously disrupted gender-roles and social order. Thus, their elections could not be left unpunished.

Keywords: Cassandra, Clytemnestra, gender transgression, vase-painting, tragedy.

SUMARIO

1.- Introducción. 3.1- Las protagonistas. 2.- Un trágico desenlace y dos formas de narrarse. 3.- Dos mujeres transgresoras. 3.1- Su capacidad discursiva. 3.2- Su sexualidad fuera de lo normativo. 4.- Conclusiones. –Referencias bibliográficas.

1. Introducción

Este artículo propone a través de la perspectiva de género una re-lectura de las figuras míticas de Casandra y Clitemnestra que surgió a partir de la reflexión sobre su último y fatal encuentro: el asesinato de la adivina Casandra a manos de la

1 Mondragon Unibertsitatea, paulakin@hotmail.com.

reina Clitemnestra. Es una escena impactante que ha sido abordada desde distintas prácticas artísticas en diversos momentos históricos. Dentro del arte griego antiguo supone una de las escasas imágenes de violencia explícita donde las protagonistas que sufren e infligen el daño son personajes femeninos².

Con este propósito establecemos una comparación entre dos versiones de esta escena muy cercanas en el tiempo, fechadas ambas aproximadamente en la segunda mitad del siglo V a. C.: la pintura de una copa ática de figuras rojas conocida como *La muerte de Casandra*, atribuida al pintor de Marlay, y la tragedia *Agamenón* escrita por Esquilo.

Partiendo de la consideración de los personajes más allá de su manifiesta caracterización como víctima o verdugo, estimamos que, a pesar de sus particularidades y diferencias, en las biografías de Casandra y Clitemnestra existen vínculos comunes. Ambas confluyen como personajes femeninos transgresores frente a la norma de comportamiento social ejemplar de la *guné*, esposa, madre y procreadora de ciudadanos.

Su historia en común permite, además, abordar otras cuestiones fundamentales para el análisis histórico, como el estatus y la posición social, el origen étnico o la condición de libertad o esclavitud, que actúan junto al género como variables interrelacionadas. Todas influyen en los códigos culturales que dictan cómo las mujeres y los varones deben ser.

En la reflexión sobre estos personajes dos cuestiones fundamentales se han tenido presentes. Por una parte, somos conscientes de que las manifestaciones artísticas se encuentran impregnadas por la ideología de género y tienen finalidades más allá de lo meramente estético. En concreto, en la Grecia clásica se utilizaron como instrumentos pedagógicos y morales, a menudo para reafirmar las normas sociales imperantes. Como fuentes históricas, a pesar de que no reflejan la realidad de forma directa, resultan útiles para acercarnos al pasado y comprender que las categorías hombre y mujer no son inmutables y a lo largo de la historia han encerrado significados variables.

Por otra parte, dado que Casandra y Clitemnestra son dos mujeres de la tradición mítica, conviene recordar que los relatos míticos fueron cambiando y adaptándose en función de las transformaciones políticas, sociales y culturales. Servían para re-interpretar la realidad y reflexionar acerca de la sociedad y su sistema ideológico. En concreto, la Atenas del s. V a. C. fue una época especialmente fructífera para nuevas reelaboraciones del material mítico griego. El pleno desarrollo de la democracia como nuevo sistema político-social coincidió con el florecimiento de la tragedia, que se convirtió en una expresión adecuada para mostrar las tensiones, contradicciones y ambivalencias del sistema democrático frente al pasado.

2 En las representaciones artísticas griegas, en concreto en la pintura cerámica, resulta poco convencional mostrar la muerte de personajes femeninos de forma directa. Tampoco resulta especialmente habitual que las mujeres sean retratadas ejerciendo la violencia y, en el caso de hacerlo, en raras ocasiones desatan su violencia hacia otras mujeres. Con mayor frecuencia ellas son quienes padecen la violencia, nacida principalmente de la amenaza masculina (Easterling, 2005: 34).

1.1. Las protagonistas

Sus vidas³ se entrecruzaron en el trasfondo de la Guerra de Troya. Clitemnestra, soberana de Micenas, era hermana de Helena de Esparta y esposa del rey Agamenón. Durante la ausencia de su marido, que había partido a tomar territorio troyano, la reina mantuvo relaciones adúlteras con Egisto, primo del soberano. Urdió un plan para hacerse con el poder del reino y vengar la muerte de su hija Ifigenia, sacrificada por su esposo para atraerse el favor de los dioses en la batalla. Tras su regreso, Clitemnestra acabará con la vida de Agamenón y con la de Casandra, que había sido arrastrada a Micenas por este como botín de guerra y concubina real.

La doncella de sangre real Casandra era hija de Príamo y Hécuba, soberanos de Troya. El mito transmite cómo fue pretendida por el dios Apolo, quien le concedió el don de la clarividencia a condición de que se entregara a él. A pesar de haber aceptado, Casandra se negó a entregarle sus favores y como castigo fue condenada por la divinidad: desde entonces ninguna de sus profecías sería nunca creída. En vano predijo el desenlace de la guerra. No pudo evitar la destrucción de su ciudad y de su familia. Durante el asedio de Troya fue violada por Áyax y terminó convertida en regalo para el rey Agamenón, a quien quedó unida en fatal destino tras su regreso a Micenas.

En las figuras de Casandra y Clitemnestra dos aspectos adquieren especial interés: por una parte, su capacidad discursiva y, por otra, su sexualidad fuera del modelo normativo. Su alejamiento voluntario del ideal femenino las convertiría en elementos peligrosos para el orden social establecido. Por eso sus elecciones no podían quedar impunes. Ambas experimentaron la violencia y tuvieron la muerte como castigo final.

2.- Un trágico desenlace y dos formas de narrarse

Establezcamos un diálogo entre dos conocidas «versiones» del último encuentro entre Casandra y Clitemnestra. Son representaciones cercanas en el tiempo y permiten un análisis comparativo de la escena vista desde la pintura cerámica y desde la tragedia. Nos referimos, por una parte, a un tondo conocido como *La muerte de Casandra*. Fue pintado junto a otras escenas de su vida en una copa de cerámica ática, atribuida al pintor de Marlay, que ha sido datada entre los años 450 y 400 a. C.⁴ Por otra parte, tomamos la narración de Esquilo en su tragedia *Agamenón*, primera obra de la trilogía trágica *La Oresteia* representada en Atenas en el 458 a. C.⁵

3 En este estudio se ha tomado como base la re-escritura de las figuras míticas de Clitemnestra y de Casandra realizada por Esquilo en su tragedia *Agamenón*. Para encontrar los principales relatos sobre ambos personajes se recomienda la consulta de las voces *Clitemnestra* (pp. 110-111) y *Casandra* (pp. 89-90) en el *Diccionario de Mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1951); también aparecen mencionadas en las entradas referidas a *Agamenón* (pp. 13-16), *Apolo* (p. 36) y *Ayax* (p. 65-66).

4 Es considerada una de las mejores obras de este artista (Robertson, 1992: 232). *Beazley Archive online*. Vase Number: 216252. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, Inventario: T264. c. 430 a. C. Recuperado de <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/36128E76-5EEC-4772-A4EF-4E1740E95B68>

5 Se ha utilizado la edición preparada por José Luis Calvo Martínez (1984), Madrid: Editora Nacional.



Figura 1: copia de *Muerte de Cassandra*, atribuida al pintor de Marlay, c.430 a. C.

Aun siendo prácticamente coetáneas, la trilogía es un poco anterior a la cerámica y es de suponer que el autor de la copa podría haber conocido previamente la narración esquiléa y haberla tomado como fuente de inspiración para ser reinterpretada en su pintura. Cronológicamente nos situamos hacia mediados del siglo V a. C., la época de consolidación del sistema democrático que estaba fundamentado en el concepto de ciudadanía. Este derecho exclusivo y excluyente aseguraba a los varones libres la participación en la vida política, social y cultural comunitaria.

El tipo cerámico de la escena pictórica (*kylix*) remite al universo masculino del *simposium*. A pesar de ser una pieza ligada al ámbito privado del *oikos*, los banquetes no dejaban de ser reuniones sociales y, como tales, actuaban como espacios de socialización ciudadana⁶. Aunque eran recipientes prácticos destinados al consumo ritual de vino, solían estar decorados con escenas relacionadas con el mundo del *simposium*. El banquete fue en esencia una actividad masculina en la cual la presencia de las mujeres fue muy minoritaria, pues el mero hecho de asistir suponía para ellas la pérdida de su reputación y de su respetabilidad. Quizá, por ello, gran parte de los personajes femeninos representados en estas copas cerámicas (*heteras*, músicas y danzarinas) remiten a figuras fuera de la definición de «mujer respetable».

A este respecto, es importante considerar la cerámica no solo como elemento utilitario esencial de la vida diaria, sino también como elemento transmisor de los valores sociales dominantes.

La tragedia por su parte, además de ser un fenómeno literario, puede valorarse como un fenómeno cívico conectado con el sistema de género culturalmente establecido y vinculado a las definiciones normativas de lo femenino y de lo

⁶ Estas reuniones masculinas para comer y beber bien podrían considerarse el centro de la vida cultural y social de la *polis*, donde los hombres reafirmaban su identidad en un espacio en el que se entremezclaban, además, aspectos de carácter político y religioso.

masculino (Jufresa, 1997: 66). Las representaciones teatrales no eran un simple espectáculo, sino instrumentos de reflexión. Iban dirigidas a la ciudadanía con el fin de que pudiera meditar acerca de la comunidad y del propio sistema político de la *polis*. Particularmente, en la literatura griega del siglo V a C. se percibe un aumento significativo del recurso a imágenes femeninas modélicas, no solo dechado de virtudes, sino también portadoras de defectos (Molas Font et al., 2006: 228). Aun así, en esta época no parece que de forma generalizada las mujeres tomaran parte como protagonistas de las actividades culturales en la *polis* ateniense, ni como asistentes a los espectáculos públicos⁷. En realidad, las mujeres tampoco llegaron a gozar de forma completa de la condición de ciudadanas, como han tratado con detalle Nicole Loraux (1981) y Ana Iriarte (2002) al estudiar la ciudadanía femenina, especialmente en Atenas.

La pintura cerámica ofrece el momento exacto de la muerte de Casandra, una representación de violencia extrema (figura 1). Es una escena con entidad propia, dissociada de la previa muerte de Agamenón. Está ambientada en un espacio ritual, probablemente un santuario dedicado a Apolo, atendiendo a los objetos que acompañan a los personajes. El trípode y el altar representados remiten al espacio de un templo. El árbol que aparece en la escena ha sido identificado como un laurel, que era el símbolo de Apolo y atributo de la vinculación de Casandra a este en calidad de profetisa. Además, su conexión con el dios también se vería reflejada en la corona laureada que ella misma ciñe (Viret Bernal, 1997: 98).

Dos figuras femeninas protagonizan la escena. El personaje más pasivo es el de una Casandra suplicante, medio arrodillada junto al altar. Con los brazos abiertos y extendidos parece estar pidiendo clemencia a Clitemnestra y a los dioses. Mira directamente hacia su verdugo transmitiendo desesperación y súplica. Resulta llamativo que aparezca con uno de los pechos al descubierto, quizá como una alusión a su condición de concubina. Sus gestos son contrarios a las posturas habitualmente asociadas a las mujeres respetables, representadas con la cabeza agachada, desviando la vista en señal de sometimiento y cubiertas con un velo o manto como símbolo de recato y virtud femenina. Sus ademanes aparecen muy alejados del *aidós*, sentimiento entre respeto, honor y pudor que fue considerado uno de los valores esenciales del pensamiento griego. Con este término se transmitía una actitud de deferencia, piedad, miramiento o lealtad e implicaba la prohibición de ciertos actos y conductas asociadas a lo vergonzoso⁸. El proceder de la adivina remite a una mujer que en esta situación límite ha perdido su entereza y, en cierta manera, hasta su honra. Los ademanes, ropajes y conducta de Casandra (siendo esclava y concubina) transgreden la convención de sometimiento y la actitud de sumisión que se esperarían de una persona suplicante, como «ser inferior y sometido» a quien se implora piedad, en este caso Clitemnestra entendida como «superior y sojuzgadora», reina y esposa legítima. La imagen recuerda

7 Las fuentes no confirman una asistencia femenina a las representaciones teatrales de forma extendida hasta el periodo helenístico. Máximo Brioso Sánchez (2003, 2005) la ha considerado esporádica y probablemente limitada a *heteras* o extranjeras.

8 Sobre la compleja significación del *aidós* conviene consultar los detalles aportados por Benveniste (1969: 219)

a una de las representaciones más comunes en la iconografía de la profetisa: su violación por el griego Áyax durante el saqueo de Troya⁹ (figura 2).



Figura 2: Copia de la *Violación de Casandra por Áyax*, atribuida al pintor de Cleofrades, 500-450 a. C.

Como apunta Virginia Muñoz (2001: 71), la transgresión de los códigos asociados al *aidós* se presenta en situaciones de máxima tensión, en las que quien suplica rompe con la norma social para lograr lo «imposible».

Clitemnestra, en enérgico movimiento de ataque, es el contrapunto activo al levantar un hacha doble (*pelekys*) contra Casandra. Su gesto destila agresividad y animalidad, una sensación acrecentada por el hecho de que su rostro permanezca oculto tras el arma que empuña. Parece que hubiera dejado de ser una persona y se hubiera convertido en alguien o algo monstruoso. Porque Clitemnestra es una asesina. Ya ha eliminado a su esposo Agamenón y ahora se abalanza contra su concubina en un ataque tan enérgico que empuja el trípode a su lado, al que se ve caer. Con esta acción de nuevo se «presenta disponiendo del derecho a la vida» (Iriarte, 2002: 144), arrogándose uno de los poderes más exclusivos del hombre, la autoridad de decidir quien vive o quien muere.

Además, la escena muestra la doble violación que Clitemnestra comete: no sólo mata, sino que se atreve a hacerlo en el templo, como si estuviera realizando un sacrificio ritual, un acto vedado por completo a las mujeres. No solo comete un crimen contra Casandra, sino un acto sacrílego contra el propio Apolo presente en su templo y representado por su profetisa¹⁰.

9 Esta escena adoptó un esquema casi fijo desde el periodo arcaico con Casandra semidesnuda agarrada al altar de la diosa Atenea, en un intento por evitar la violación de Áyax. El mismo *kylix* que aquí analizamos recoge el tema en una de sus pinturas exteriores (Robertson, 1992: 232). Otra versión muy conocida es la hidria atribuida al pintor Cleofrades (c. 500-450 a. C.) sobre la que Ana Iriarte (2013) destacó el aspecto heroico de la representación de Casandra, más allá de su tradicional asociación a «la mujer violada y víctima de guerra».

10 Francine Viret Bernal ha establecido una relación entre la afrenta sacrílega de la reina hacia Apolo representada en la cerámica y la venganza del dios frente a Clitemnestra, consumada en la tragedia *Las Euménides* de Esquilo: sometido Orestes a juicio por ajusticiar a su madre Clitemnestra y vengar el asesinato de su padre Agamenón, Apolo testificó en su favor reconociendo ser «oráculo instigador» y alzándose como su defensor frente a los jueces y a la propia Atenea (Viret Bernal, 1997: 98-99).

La reina micénica habitualmente recrea el contra-modelo de las representaciones estáticas y calmadas de las mujeres en el arte griego. Suele aparecer en movimiento, como la diosa Atenea en su faceta «guerrera», y, aunque sin yelmo ni escudo, Clitemnestra suele empuñar su arma (un cuchillo o hacha) e imita el paso decidido de la diosa en actitud de lucha. Su imagen blandiendo el hacha se repite en gran parte de las obras cerámicas más reputadas¹¹, tanto que este arma acabó por asociarse a su figura como un elemento iconográfico característico (Viret Bernal, 1997: 97; Dukelsky, 2011: 106). Simboliza uno de los atributos más visibles de su «masculinización» (figura 3). La asociación de Clitemnestra con el hacha no es casual y se le pueden otorgar varios significados simbólicos.



Figura 3: Copia de *Clitemnestra atacante*, Antikensammlung Berlín, atribuida al pintor de Brigos, 500-450 a. C.

Era el arma que con frecuencia acompañaba a aquellos personajes reales o míticos que representaban la alteridad respecto del ideal ciudadano griego¹². Resultaban peligrosos porque podían desestabilizar el orden sobre el que se sustentaba la sociedad. Precisamente, la propia Clitemnestra encarnaba a la perfección esa figura desestabilizadora del orden social y de las convenciones de género. Pero, además de transmitir violencia y desorden, esta arma remitía al simbolismo del sacrificio: el hacha doble fue un objeto utilizado con connotaciones rituales en ceremonias sacrificiales. Del mismo modo, la propia ambientación en un templo invita a

11 Clitemnestra aparece representada no solo preparada para el ataque, aunque no lo ejecute directamente (en la *crátera de Boston*, c. 480-470 a. C., donde es Egisto quien asesina a Agamenón), sino también siendo la inequívoca atacante de la escena (en la copa atribuida al pintor de Brigos, 500-450 a. C., o en el *pélake de Berlín*, c. 480 a. C., que la muestra intentando asestar un hachazo mientras Taltibio hace el esfuerzo de detenerla).

12 El hacha fue característicamente asociada a las representaciones del contra-modelo étnico, conformado por bárbaros y gentes extranjeras, y a las representaciones del contra-modelo absoluto de lo femenino, las míticas *Amazonas*.

considerar la escena más como si fuera un sacrificio que como un mero asesinato, inclinando la muerte de Casandra hacia motivaciones más allá de lo criminal.

Como esclava y concubina, Casandra tenía que morir junto a su amo, sacrificada con Agamenón. Sus muertes se insertaban en el destino fatal de la casa de los Átridas y, más que una venganza personal de Clitemnestra, eran otra trágica consecuencia de la maldición familiar que reinaba en palacio. Desde otro punto de vista, la muerte de Casandra también podría entenderse como un auto-sacrificio final, como si fuese una manera de expiar su culpa personal en pago por su pasada desobediencia: «¡Apolo, Apolo! ¡Dios de la calle, Apolo mío! Me has arruinado, sin dificultad por vez segunda» (vv. 1080-1083); «El adivino me ha destruido a mí, la adivina, y me ha conducido a semejante destino de muerte» (vv. 1274-75).

Volvamos la vista hacia el asesinato de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo. Aquí la escena criminal no se ha relatado de forma directa según sucedía. De hecho, en el teatro griego existió la convención generalizada de no representar las muertes en escena (Gallego, 2000: 85). Así que la narración juega con el tiempo y con los personajes. El corifeo y el público, por extensión, conocerán la ejecución de Casandra transmitida por sus propias protagonistas. Pero la historia no se les comunica a tiempo real, sino en forma de visiones sobre el futuro próximo, o bien como un hecho reciente ya acaecido, lo que multiplica el efecto trágico de la escena.

Ambas protagonistas dejan clara la relación de este crimen con la previa muerte de Agamenón. Primero Casandra, entre las sangrientas visiones que le provoca el palacio de los Átridas, prevé su propio asesinato junto al del soberano a manos de Clitemnestra:

¡Ay, ay, qué fuego éste!; Se me viene encima!; Apolo Licio, ay de mí, ay! Esta leona de dos pies que se encama con lobo en ausencia de león, me matará a mí, desventurada. Como quien prepara una pócima mezclará también contra mí su ira. Se ufana mientras aguja el cuchillo contra su marido de que va a cobrar su muerte a cambio de mi venida (vv. 1257-1264).

Más tarde será la reina quien, en su papel de ejecutora, explique y justifique ante el coro de ancianos de Argos los crímenes que ha perpetrado contra su marido y su concubina: «Estoy sobre mis hechos consumados, allí donde descargué el golpe. Así obré y no voy a negarlo a fin de huir o evitar mi destino» (vv. 1379-1380).

Una comparación de las escenas muestra que el acontecer del crimen en la obra trágica no tiene correspondencia directa con la representación de la pintura cerámica. Por una parte, difieren en la ambientación, pues el escenario es distinto: en el texto esquileo la acción se sitúa en el palacio de Micenas, espacio de poder por excelencia, y no en un lugar sagrado como el templo que parece representado en la copa. Por otra parte, Casandra actúa en cada escena de modos bien diferentes: mientras en la pintura suplica y apela a los sentimientos de Clitemnestra intentando cambiar su destino, en la tragedia no pide clemencia, ni opone resistencia. Más bien parece consciente de su papel como víctima protagonista de un sacrificio. De tal forma, cuando se dispone a entrar a palacio y hacer frente a su trágico destino ya conocido, el coro afirma que «camina resuelta al altar como una vaca guiada por el

dios» (vv. 1297-1298). Además, en el *Agamenón*, al contrario que en otros textos¹³, el arma homicida utilizada por Clitemnestra no aparece claramente especificada. Esta cuestión ha sido objeto de estudio por parte de diversos especialistas (Davies, 1987; Prag, 1991) que han discutido si la reina utilizó un hacha o una espada para cometer los asesinatos. No es un tema superfluo porque, si el hacha era un arma ritual y unida simbólicamente a los peligros que acechaban al orden democrático, la espada, como arma masculina por excelencia, simbolizaba el ideal de hombre griego, ciudadano y guerrero.

Pese a todo ello, la representación cerámica y la tragedia comparten un aspecto esencial, que no es otro que la violencia explícita. Al igual que en la pintura de la copa se plasma la brutalidad del momento exacto del crimen, el texto narra con rudeza el asesinato antes y después de haberse perpetrado. Las palabras de Casandra, sumida en sus visiones, no dejan lugar a la imaginación: «En vez de altar paterno me aguarda un tajo ensangrentado por la primera víctima, caliente cuando reciba el golpe» (vv. 1276-1279); «Me dirijo a estas puertas como a las del Hades: suplico alcanzar un certero golpe, a fin de cerrar estos ojos sin convulsiones mientras fluye mi sangre con fácil muerte» (vv.1290-1294).

La crudeza de su muerte reaparece de nuevo hacia el final del texto cuando Clitemnestra, que regresa a escena junto a los cadáveres de Casandra y Agamenón, es alcanzada por una «oscura llovizna de rojo rocío» (v. 1390) y menciona sin reparos la sensación que le transmiten los gemidos de una Casandra moribunda: «y ella, cantando igual que un cisne su lamento postrero de muerte, yace como su amante...Y a mí...ella ha proporcionado al placer de mi cama un aliciente» (vv. 1440-1447).

Pero, ¿qué razones podían desencadenar ese asesinato? Para Clitemnestra no era desconocida la vida sexual de su esposo fuera del matrimonio; incluso ella misma se había buscado un amante y había cometido adulterio. Pero no podía tolerar la humillación de que Agamenón le pidiera introducir «gentilmente» en palacio a otra esposa como amante. Se sentía mancillada por la presencia de esa «cautiva, vidente y concubina, su fiel adivina y compañera de cama, concedora por igual de los bancos de los marineros» (vv. 1439-1442). Casandra representaba una doble rivalidad para Clitemnestra. Por una parte, era una clara adversaria en el ámbito sexual teniendo en cuenta que los hombres tenían completo acceso sexual a sus esclavas. Pero, por otra, podría suponer otro tipo de competencia, más bien de carácter social. Ana Iriarte (1996: 72) ha advertido el uso que se da en ciertos momentos del *Agamenón* del término *guné* para referirse a Casandra, una palabra habitualmente utilizada para aludir a la mujer casada y esposa legítima. Quizá por eso, la soberana trata de rebajar el prestigio de Casandra: «Dirígete tú también adentro, a Casandra digo. Puesto que Zeus ha dispuesto sin ira que participes en

13 Parece que ya en la obra de Estesícoro, que escribió una *Oresteia* hacia el 630-550 a. C., se hacía referencia al hacha utilizada por Clitemnestra (García Valdés, 2006: 326). En las obras homónimas de Sófocles y Eurípides, *Electra*, esta menciona el hacha como el arma criminal que su madre utilizará para asesinar a su padre Agamenón, y en la *Hécuba* Eurípides también se la sitúa proféticamente en manos de Clitemnestra (Viret Bernal, 1997: 97).

el aguamano del palacio, apostada junto al altar doméstico junto a otras muchas esclavas, desciende de ese carro y no seas arrogante» (vv. 1035-1039). Clitemnestra intenta reducir la posición originaria de la adivina, una mujer de sangre real que ha sido otorgada como obsequio al vencedor de la contienda, a la de una simple esclava.

Cassandra se muestra consciente de su irremediable destino final que corre paralelo a la suerte de su Troya natal, como anuncia al coro de ancianos antes de entrar al palacio:

¡Ay labores, labores de mi pueblo, arruinado del todo! ¡Ay sacrificios ante las torres de mi padre, pródigos en muertes de muchos animales comedores de hierba! Ninguna curación proporcionaron para que no padeciera la ciudad, como era fuerza. Más también yo mi sangre pronto verteré [sic] por tierra (vv. 1167-1173).

Morir representaba abandonarse al mismo sino al que su familia y su ciudad de origen se habían entregado, una muerte heroica en cierta manera similar a la muerte de un guerrero con quien compartiría valentía y gloria: «Ahora que he visto a la ciudad de Ilión alcanzar lo que alcanzó, y que quienes la tomaron han llegado a este fin por designio de los dioses, me pondré en camino, arrostraré la muerte» (vv. 1286-89).

Ella sabía que no podría escapar a su destino y así lo transmitía: «No hay remedio de librarse, extranjeros, no por más tiempo» (vv. 1298-1299). Incluso antes de entrar al palacio era consciente de que, de acuerdo con la maldición apolínea, será incapaz de convencer al coro de ancianos de sus funestas visiones y que inevitablemente se materializarán enseguida: «Y si no me creéis es igual. Ya llegará el futuro y tú que lo has presenciado, dirás enseguida entre lamentos que yo fui adivina-y en exceso-de verdades» (vv. 1239-1243). Tras haber reflexionado sobre su existencia, su clara determinación podría considerarse la culminación de un proceso de «aprendizaje a través del sufrimiento» (Hualde Pascual, 2002: 111).

3. Dos mujeres transgresoras

Tras conocer el desenlace de su historia en común, interesa ahora reflexionar sobre las cuestiones en las que los personajes de Clitemnestra y Casandra confluyen. Las convenciones de género en la antigua Grecia establecieron que la mujer, como ser inferior e imperfecto, se supeditase al varón. Se les impuso un estado de «mudez social» y se procuró dominar su sexualidad, exclusivamente encaminada hacia la maternidad controlada. Pero, a su manera, cada uno de estos personajes transgredieron las idealizadas virtudes del comportamiento femenino.

El paralelismo en sus biografías se puede trazar en torno a dos aspectos de máxima relevancia: su apropiación del lenguaje, como mujeres que practicaron un discurso público, a pesar de que debían permanecer en silencio; y su sexualidad fuera de la normativa, como mujeres que dudaron frente al sentimiento maternal y eligieron el adulterio o la virginidad, alejándose de la asociación unívoca de la femineidad con la maternidad, la fidelidad y la obediencia.

3.1. Su capacidad discursiva

Ambas representan la voz de una mujer que se alza sin la autorización y el control absoluto de un varón. En la Grecia clásica la voz femenina propia fue considerada un instrumento desestabilizador del orden social, de modo que, como afirmaba Tucídides (II, 45, 2), las mujeres virtuosas no debían hablar, ni debían ser el centro de las conversaciones ajenas. Sus voces debían ser desatendidas o silenciadas y sus nombres permanecer ocultos o ignorados.

Siguiendo la tendencia al dualismo del pensamiento griego, se generalizó la creencia de que un lenguaje propio y diferente caracterizaba a mujeres y hombres. Los lenguajes masculino y femenino se construyeron en base a su oposición y se les asociaron determinados géneros verbales socialmente reconocidos¹⁴. Unido al mundo de la política y a la racionalidad, el discurso público fue adscrito al hombre a quien se consideró portador de un lenguaje trascendente, solvente y persuasivo, de un discurso claro (*saphés*) sustentado en la serenidad y en la reflexión. De hecho, el uso de la palabra llegó a convertirse en una de las características definitorias de la masculinidad. Por el contrario, el lenguaje de las mujeres se vinculó a una palabra insustancial, engañosa y seductora; también enigmática, apasionada y carente de solvencia. Frente al sentido unívoco (racional, lógico y positivo) del lenguaje masculino en la órbita de la *polis*, la ambigüedad se convirtió en característica inseparable del modo de expresión femenino (irracional, ilógico y, en cierta manera, negativo) y de su mundo privado. Bajo dicha perspectiva, la voz de las mujeres debía necesariamente subordinarse a la palabra de los varones. De cualquier modo, analizar el discurso y el lenguaje de Clitemnestra y Casandra es una cuestión compleja y requiere de matices.

De Clitemnestra destaca su alternancia de códigos lingüísticos en función de las circunstancias y del receptor del mensaje. Practicaba una especie de «bilingüismo» que le permitía pasar de un lenguaje reflexivo, sensato y decidido, expresarse de forma irreflexiva, osada y equívoca. Incluso hablaba de forma obscena, un matiz que solo podría considerarse aceptable en su caso, porque la soberana aparecía reiteradamente caracterizada como una figura masculina (Gallego, 2000: 73). Así que, al tiempo que se deslizaba entre la esfera privada y la esfera pública, alternaba el «habla de las mujeres» con el lenguaje indisolublemente asociado a los hombres. Sin duda, ese carácter resultaba especialmente amenazador.

La soberana se había adueñado del discurso masculino, llegando a practicar el arte de la oratoria: se valía de un lenguaje retórico y público, capaz de persuadir mediante las técnicas de la argumentación a su audiencia característicamente masculina. Lo utilizaba como instrumento para irrumpir en el espacio público y apoderarse del gobierno del reino, haciéndose con el poder político. Durante la larga ausencia de Agamenón se había ganado la credibilidad y legitimidad frente al consejo de ancianos, el cual llegaba a asegurar: «He llegado a prestar reverencia, Clitemnestra, a tu poder» (v. 258). Era capaz de imponer su voluntad frente a

14 Respecto a este tema son imprescindibles las obras de McClure (1999) y de Lardinois y McClure (2001).

todos los hombres de su alrededor. Tanto es así que, tras el regreso y la entrada triunfal de su esposo, consiguió convencerle para caer en su trampa mortal. De forma significativa, la tragedia concluye subrayando que, asesinado Agamenón, Clitemnestra había tomado las riendas del poder. Investida como soberana se dirigió a su amante Egisto, frenando su enfrentamiento con el consejo de la ciudad, con una última sentencia: «No des valor a esos ladridos inútiles. Tú y yo dispondremos todo bien, ahora que somos dueños del palacio» (vv. 1674-1675).

En estos casos la reina adoptaba un discurso racional y masculino basado en el *logos*. Estaba caracterizado por la legitimidad y autoridad de su palabra, una prerrogativa prácticamente ajena a la voz femenina. Porque Clitemnestra había adquirido el derecho a hablar, a ser escuchada y a hacer callar. En cualquier caso, cuando hablaba de esta forma se remarcaba su masculinización: «Mujer, hablas con prudencia, como un hombre» (v. 352).

Por eso la propia soberana, ya casi al final de la obra, intentará zanjar cualquier duda acerca de la solvencia de sus palabras como discurso de una mujer (Iriarte, 1990: 118), justificando públicamente sus acciones criminales frente al consejo de ancianos: «Así son las palabras de una mujer, si alguien las quiere comprender» (v. 1661).

En otras circunstancias, su voz se volvía zalamera, pasional y engañosa; retomaba el «habla de las mujeres» que, según las convenciones lingüísticas griegas, se caracterizaba por ser atropellada, indiscreta, capciosa y peligrosamente cautivadora. Reflejaba su asociación a la *hybris*, a los sentimientos y a la desmesura. Así, en ciertos momentos el corifeo acusó a Clitemnestra de creer en rumores y de dar crédito a las visiones de sus sueños. De esta manera, los ancianos de Argos manifestaban prejuicios de género acerca de la solvencia de las palabras de la reina (vv. 274-276). En el *Agamenón* también se la muestra como maestra del engaño, especialmente en aquellos pasajes en los que su lenguaje se tiñe de ironía trágica y de dobles intenciones: «Las palabras que esta mujer ha dicho son bien aparentes para un agudo intérprete, si es que las comprendes» (v. 615).

Si de Clitemnestra resulta singular que se hiciera oír en toda ocasión en que estuviera presente, los primeros momentos de Casandra en la tragedia se caracterizan por el silencio y el estatismo. De hecho, ambos funcionan como verdaderos elementos discursivos en escena. Clitemnestra había urdido una trampa para Agamenón en forma de gran recibimiento tras su regreso como vencedor en la contienda. Pero, a las puertas de palacio tenía que acoger también a la mujer que le acompañaba como botín de guerra. Frente a ella una Casandra inmóvil callaba de forma premeditada. A pesar de las órdenes de la soberana y de la invitación del coro, ella permanecía quieta e impasible. Su silencio era consciente y no representaba la simple ausencia de palabra, sino una respuesta alternativa al acto de hablar¹⁵. Conociendo de antemano su fatal destino, su enmudecimiento y su rigidez eran la expresión de su resistencia, una resistencia no violenta como ha sugerido Ana Iriarte (1990: 55).

15 Ese «silencio voluntario» representa lo opuesto al «silenciamiento impuesto», un acto forzoso donde una persona ejerce su poder sobre la que quiere acallar.

Era una estrategia discursiva, porque decía sin hablar, sin utilizar palabras. Por eso Casandra, estática y silente, resultaba tremendamente elocuente¹⁶. En esta circunstancia la estrategia de su silencio actuaría como un signo que denotase su estatus y posición de poder. Era algo que para Clitemnestra resultaba inconcebible, puesto que la arrogancia y el atrevimiento que Casandra mostraba chocaban con su nueva condición de esclava. Con ella ni siquiera servían sus dotes persuasivas, aquellas que magistralmente acababa de utilizar con Agamenón¹⁷: «Si no posee una lengua desconocida y bárbara como una golondrina, voy a persuadirla con palabras que calen en su mente» (v. 1050-1052). Clitemnestra quería obligarla a hablar sin llegar a conseguirlo, mientras la adivina se resistía a acatar las órdenes de quien era superior a ella.

Probablemente por ello excusaba y malinterpretaba el mutismo de la adivina achacándolo a su condición de extranjera: «Mas si no captas mis palabras por no comprenderlas, en vez de con la voz manifiéstalo con tu bárbara mano» (vv. 1060-1061). De esta manera la soberana intentaba dejar clara su superioridad cultural y lingüística como griega sobre la bárbara y también el abismo existente entre la posición social y poder de un ama sobre su esclava.

Efectivamente, la relación entre ambas en escena y la comparación de sus discursos permiten reflexionar acerca de la interacción entre una mujer libre y una mujer esclava, a pesar de que en origen ambas pertenecieran a la realeza y poseyeran un alto estatus. Denise McCoskey (2005), que ya se interesó por su vínculo teniendo en cuenta los conceptos de clase y estatus, ha subrayado que Clitemnestra intentaba «dominar verbalmente» a Casandra, una circunstancia apreciable a través de las órdenes que como señora del palacio daba a la esclava recién llegada.

No olvidemos que, como muchas otras mujeres durante los conflictos bélicos, la doncella real había sido convertida en botín de guerra y transformada en objeto de intercambio, algo que había supuesto un profundo cambio en su situación personal y en su posición social. De ser persona había pasado a ser considerada un bien valioso, tal y como Agamenón sancionaba al hablar de ella como de una «flor escogida entre muchas riquezas» (v. 953-954).

Respecto a la voz de Casandra hay que recordar que como adivina ella era el vehículo de las predicciones del dios Apolo. Gracias al don de la clarividencia actuaba como transmisora del lenguaje divino, alejado de la razón e incomprensible para los mortales. No obstante, su manera de profetizar se alejaba de la forma

16 Según Ortega y Gasset (1957: 244-248) el silencio actúa constantemente sobre el lenguaje. El habla no consiste solo en palabras (como sonidos articulados) sino que además se compone de gestos y de silencio. Comunicamos haciendo patente una actitud mediante expresiones del lenguaje corporal (voluntarias o involuntarias). Es el «cuerpo hablante» que comunica parte de lo que el lenguaje no quiere o puede decir. Además, nos expresamos a través del silencio. Renunciamos a decir porque el habla no puede transmitir todo lo que pensamos y sentimos, lo que Ortega y Gasset denomina la «inefabilidad» del lenguaje (1957: 245). Pero, lo inexpresado también se refiere a una reticencia consciente a hablar, aquello que se silencia voluntariamente porque se espera o se entiende que se debe suponer y saber sin necesidad de mencionarse.

17 Clitemnestra era experta en el uso de la palabra como trampa para convencer y controlar a los otros, sobre todo a los hombres (McClure, 1999: 80-81). Esa capacidad de persuasión revestía a menudo un carácter engañoso distintivamente asociado a lo femenino.

institucionalizada de adivinación en la Grecia clásica. Sus augurios eran espontáneos, provocados en forma de crisis proféticas y, además, contravenían la convención de utilizar a una figura masculina que los interpretara. Así que, a falta de control sobre sus profecías, sus mensajes se convertían en ininteligibles e inverosímiles (Álvarez, 2015a: 30). Por ello el mismo corifeo, al comenzar a escucharla profetizando, afirmaba que parecía «precisar agudo intérprete» (v. 1062).

Cassandra, como figura mítica, representaba una verdadera excepción en la práctica adivinatoria griega, donde los ritmos de la adivinación estaban perfectamente regularizados¹⁸. Su discurso, pese a ser certero, carecería de legitimidad para influir en los demás y, en cierto modo, era un «silencio a voces». Ella fue la única practicante de este tipo de adivinación incontrolada que irrumpía en el espacio público (Dillon, 2017: 74). De cualquier modo, el castigo que soportaba impedía a Cassandra ganarse el derecho a ser escuchada y comprendida.

Precisamente, la gran diferencia entre ellas residía en la autoridad de sus voces dentro de la esfera pública. Las palabras de Clitemnestra derivan de su *kratos*, autoridad política (y masculina) que había alcanzado durante la ausencia de su esposo. Además, uno de sus grandes atributos era su poder de persuasión, puesto que estaba dotada de *peithó*. Cassandra, por el contrario, carecía de ambas. Arrebatada por Apolo, ni su voz tenía autoridad en el ámbito público, ni estaba dotada de la capacidad de convencer. Deslegitimar su discurso había sido la forma de silenciarla socialmente (Álvarez, 2013: 56). Poco importaba que fuera portadora de la verdad, porque la adivina no era tomada en cuenta. Tampoco afectaba que Clitemnestra mintiera y manipulara la realidad, porque la reina terminaba por persuadir a su auditorio.

La forma de comunicarse de Cassandra se asimilaba a un éxtasis profético que asustaba y descolocaba a los presentes. Por ello el corifeo señalaba su comportamiento como una «fiera recién apresada» (v. 1063). Su discurso era errático, misterioso e indescifrable: «Asombrado por sus enigmas» (vv. 1113-1114) el coro de ancianos consideraba que, en ese estado de posesión divina, «arrastrada por el dios» (v. 1140), estaba como «demente». Hasta la propia Clitemnestra así lo estimaba: «loca está sin duda y obedece a malvados pensamientos quien llega dejando atrás una ciudad recién apresada y no sabe soportar el freno antes de escupir, como si fuera espuma, su cólera sangrienta» (vv. 1065-1069). Resulta significativo reparar en cómo la locura es en el *Agamenón* un recurso aplicado a las mujeres protagonistas para desautorizar su discurso¹⁹.

Cuando Cassandra ponga fin a su posesión profética, sus palabras dejarán de ser enigmáticas, se desvelarán «como una novia recién maridada» (v. 1179). Con un discurso sereno e inteligible recordará el origen de los crímenes sucedidos

18 Las consultas al oráculo de Delfos se producían una vez al mes, cuando los consultantes buscaban las respuestas que ofrecía la Pitia, como transmisora de los designios divinos, filtradas tras la mediación e interpretación de un sacerdote.

19 También Clitemnestra se referirá irónicamente a la falta de solvencia atribuida a la palabra femenina y a la asociación con la locura para desautorizar su voz de mujer: «Que propio de mujer dejarse levantar el corazón! Con palabras así parecía que yo no estaba en mis cabales» (vv. 590-593). Asociando sus palabras a la locura se excluía a las mujeres de la lógica, de la razón y de la credibilidad.

en el palacio de los Átridas y el coro que la escucha comprenderá su relato: «a nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad» (v. 1214). Pero, tras la vuelta al delirio profético la maldición de Apolo terminará por cumplirse y, ni siquiera comprendiendo, los argivos darán crédito a sus funestas predicciones. Era el silencio de la incomunicación, a pesar de las palabras, lo que provocaba su aislamiento.

3.2. Su sexualidad fuera de lo normativo

Clitemnestra y Casandra, cada una a su manera, hacen gala de una sexualidad alejada de la preceptiva. Ambas destacan por elegir un modelo propio para vivir su vida sexual. Escogieron desde su libertad personal enfrentándose a la compartimentación femenina entre los prototipos de fiel esposa procreadora o amante para el disfrute masculino. Indudablemente sus caminos fueron muy diferentes y, en cierta manera, alternativos. Si Clitemnestra se caracterizó por una sexualidad libre y sin complejos, alejada de lo que se espera de la esposa legítima de un rey, Casandra eligió la virginidad enfrentándose a las apetencias sexuales de un dios.

En la historia de Clitemnestra aparece a menudo la tachadura moral de su adulterio. Así el coro reprobaba sin paliativos su licencioso comportamiento sexual: «Mujer, tu que esperabas sin salir de casa a los que regresaban de la guerra, mientras mancillabas la cama de un hombre» (vv. 1625-1628). No era la única que conocía la activa vida sexual de Agamenón fuera del matrimonio, al que llamaba «favorito de las Criseidas en Ilión» (v. 1439), pero resultaba socialmente intolerable que como esposa legítima (*guné*) buscara su propio amante y se convirtiera en adúltera. Por esta razón había perdido su honra y había puesto en peligro la dignidad de todo el clan familiar, ya que el honor de las mujeres tenía que ver, sobre todo, con su conducta sexual. Incluso la propia Casandra mencionaba el contrasentido de que Clitemnestra fuera a asesinarla por ser la concubina de su marido cuando la propia reina había cometido adulterio: «Esta leona de dos pies, que se encama con lobo en ausencia de su noble león, me matará a mí, desventurada» (vv. 1259-1260).

En la mentalidad griega el adulterio fue un crimen grave, tanto para los hombres como para las mujeres, y estuvo duramente penado por la ley, incluso con la condena a muerte del mancillador. Sin embargo, esto no implicaba que cualquier relación extra-marital fuera considerada adulterio o que únicamente se cometiera adulterio teniendo relaciones con mujeres ya casadas. La verdad es que el propio concepto (*moicheia*) poseía un significado más amplio que el actual y podría definirse como sexo no autorizado con cualquier mujer que estuviera bajo la custodia de un varón ciudadano (Blundell, 1995: 125). En realidad, abarcaba tanto a las mujeres casadas como a las hijas solteras, siempre que fueran libres y se insertaran en una familia ciudadana, mientras que el sexo con esclavas o con *heteras* no era penalizado.

Detrás de esta definición se desprende un férreo control de acceso a la ciudadanía, puesto que a través de una sexualidad vigilada de forma directa se podía asegurar una maternidad adecuada al sistema ciudadano. De hecho, se fomentó la disociación entre las esposas (mujeres respetables y necesarias para la procreación) y entre

aquellas que servían para el placer (como mujeres no respetables, pero igualmente necesarias). La conocida sentencia atribuida a Demóstenes ilustra esta distribución de los roles femeninos por la que las *heteras* proporcionaban placer, las concubinas cuidados y las mujeres descendientes legítimos y seguridad para la hacienda familiar (LIX, 122). Además, entre la clase noble parece que se generalizó la costumbre de tener una esposa griega y una concubina extranjera (Molas Font et al., 2006: 28), según recogen distintas tragedias²⁰. No obstante, que una mujer buscara amante resultaba inadmisibile. Y Clitemnestra terminó por encarnar el anti-modelo de esposa fiel.

Además, la reina de Micenas es un personaje andrógino (Rodríguez Carmona, 2013: 101): una mujer que actuó siguiendo patrones tradicionalmente asociados a los hombres y, por ello, frecuentemente virilizada, pero que nunca perdió por completo los rasgos de su feminidad. Es una figura marcada por una fuerte inter-conexión entre el amor y el odio. Su comportamiento ambiguo y sus sentimientos encontrados frente a la maternidad influyeron, sin duda, para que su imagen quedara construida no solo en torno a su fracaso como esposa, sino también como madre. Fue caracterizada como una «mala madre» debido al reprochable comportamiento que mostró hacia Orestes y Electra, vástagos y vengadores de Agamenón²¹. Sin embargo, no hay que olvidar que las razones que activaron su transformación maternal y conyugal fueron la desesperación y el dolor por la pérdida de Ifigenia, sacrificada a manos de su propio padre y rey.

El sentimiento incontenible de «cólera materna» que invadió a Clitemnestra fue malinterpretado y su comportamiento se asoció a una desmedida ansia de poder, de modo que se eludió considerarla como una madre que luchaba por que el asesinato de su hija no quedara impune.

Cassandra, como Clitemnestra, representa un personaje femenino que ha renegado de la feminidad y de la maternidad normativas. Negándose a ser pasiva frente a las apetencias de Apolo, rechazó el principio de sumisión femenina. Suponía una afrenta doble como mujer que se rebelaba frente a un hombre y como mortal que se resistía a una divinidad. Su historia es uno de ejemplos que muestran las terribles consecuencias de resistirse a los requerimientos sexuales de un varón y el peligro que esa insubordinación femenina representaba para la mentalidad griega. Frente al deseo de Apolo, al deseo de Áyax por quien será violada y al deseo de Agamenón, con quien sufrirá la esclavitud sexual, su personaje tiene un marcado carácter de virginidad (Iriarte, 1996: 69). Su estatus de doncella (*parthenos*), contrapunto de la sexualidad desbordante de Clitemnestra, representaba una amenaza que podía subvertir el orden social establecido.

20 Al igual que Cassandra debía ser aceptada por Clitemnestra como concubina de Agamenón, las extranjeras Yole y Andrómaca serán presentadas en palacio como cautivas de Heracles y Neoptolemo ante sus esposas legítimas Deyanira y Hermíone.

21 En las restantes obras de la trilogía esquiléa se constatan los reproches de sus descendientes: en *Las Coéforas* Electra se refiere a Clitemnestra como «la asesina, mi madre, que tiene para con sus hijos sentimientos impíos nada acordes con el nombre de madre» (vv. 190-192), y en *Las Euménides* Orestes alude a ella como «mi madre, de negras entrañas» (v. 460). En ambos casos se sigue la edición de *La Oresteia* preparada por Calvo Martínez (1984).

Porque el ideal femenino de mujer respetable fue el de «esposa y madre», domesticada y fiel. El matrimonio, como vía institucionalizada para canalizar la sexualidad femenina, representó una potente herramienta de control sexual y social. Una joven se convertía en verdadera mujer tras consumir la unión matrimonial con un varón-esposo (Loroux, 1989: 201). Y el salvajismo natural que se asociaba a lo femenino se civilizaba tras los esponsales, en una sociedad que necesitaba controlar a las mujeres para que reprodujeran ciudadanos legítimos y soldados fieles al estado. Por eso las chicas púberes sin casar como la adivina, fuera de la doma que suponían el matrimonio y la maternidad, eran un peligro social en potencia. Sin embargo, el poder visionario de Casandra la convertía en un caso muy especial. Aunque había rechazado la unión física con Apolo, cada vez que este la poseía se unía de forma mística e involuntaria con él, alumbrando sus profecías. En cierta manera, y desde un plano simbólico, la función mántica de Casandra se podría asimilar al acto de dar a luz (Iriarte, 1990: 106-7).

La vida de la adivina estuvo especialmente marcada por la violencia, tanto a través del ataque sexual directo como de la agresión indirecta por motivos sexuales. Como tales deberían entenderse la condena que el dios le impuso por su desobediencia, la violación que sufrió durante la contienda y su posterior conversión forzosa en concubina tras la derrota de su ciudad. Porque las mujeres que se resistían al deseo de hombres o de divinidades masculinas acababan frecuentemente convertidas en objeto de su venganza. De hecho, la violencia de género es innegable en numerosos episodios míticos y pone de manifiesto la sistemática apropiación del cuerpo de la mujer por parte de los varones mortales y divinos.

4. Conclusiones

Las manifestaciones artísticas resultan útiles para meditar sobre las dicotomías hombre/mujer y masculino/femenino que parecen haber actuado como base del pensamiento griego. Enseñaban cómo debían comportarse las mujeres y los hombres, así como las posibles consecuencias de los comportamientos inadecuados. Cabe destacar que las representaciones femeninas de la pintura cerámica y de la literatura deben tomarse como construcciones masculinas que dejan entrever las preocupaciones sociales e incluso las tensiones ideológicas de la época.

Releer los personajes de Casandra y Clitemnestra permite acercarlas re-configuradas como figuras femeninas transgresoras y excepcionales. Se asemejan como mujeres autónomas que toman decisiones propias, que son conscientes de su destino personal e incluso de las consecuencias graves que sus actos les pudieran provocar. Ambas alzaron la voz irrumpiendo en la esfera pública, aunque como mujeres debían permanecer en silencio. Las dos ignoraron el ideal femenino del anonimato y buscaron el reconocimiento público²², un prestigio que solo los hombres debían pretender.

22 Clitemnestra buscaba su reconocimiento en el ámbito político, ser reconocida como reina y gobernante de la ciudad de Argos en sustitución de su esposo Agamenón. Casandra anhelaba el reconocimiento social por su don de profetisa para que la verdad contenida en sus profecías fuera tenida en cuenta.

Sus acciones resultaban inquietantes y peligrosas porque eran inesperadas. Porque de una mujer no se concebía que fuera a rebelarse, ni que actuara de forma independiente eligiendo desde la autonomía personal. Su libertad representaba a una amenaza para los modelos de género establecido por el sistema patriarcal que organizaba la sociedad griega. En cierta manera, las mujeres encarnaban un «problema» familiar y colectivo de carácter social y político que debía administrarse de forma estricta. Merecían recibir un severo castigo y, por ello, la violencia marcó la vida de ambas.

La adivina fue penalizada a través el silenciamiento simbólico, el aislamiento social, la violación y la esclavitud sexual. La reina sufrió el sacrificio de su hija Ifigenia a manos de Agamenón, quien previamente había acabado con su primer esposo Tántalo y el hijo recién nacido de la pareja. La muerte de ambas resulta paradójica. Casandra, aunque había preferido mantener su virginidad frente a las apetencias de Apolo, acabaría siendo asesinada como concubina por la esposa legítima de su amo. Clitemnestra moriría a manos de Orestes, su propio hijo, quizá el castigo más terrible que una mujer griega pudiera imaginarse (Rodríguez Carmona, 2013: 116).

Las que a simple vista fueron irreconciliables caracteres como desgraciada víctima y terrible verdugo, se acercaron a través de su fatal destino compartido. Pero también por haber sido personajes femeninos que se atrevieron a elegir y a «vivir en desorden».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira (2013). «El silencio femenino en el mito griego de Casandra» en *Revista de Lenguas Moderna*, N°19, pp. 49-73.
- (2015a). «Casandra: Las funciones y signos del silencio en el Agamenón de Esquilo y la Troyanas de Eurípides» en *Revista Káñina*, N°39, pp. 23-37.
- (2015b). «Las cautivas de la casa real de Troya: Casandra y Polixena» en *Revista de Lenguas Modernas*, N°22, pp. 159-183. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/rml.v0i22.19677> (Fecha de consulta: 01/12/18).
- BENVENISTE, Émile (1969). *Vocabulario de las instituciones europeas*, Madrid: Taurus, 1983.
- BLUNDELL, Sue (1995). *Women in Ancient Greece*. Cambridge: Harvard University Press.
- BRIOSÓ SÁNCHEZ, Máximo (2003). «El público del teatro griego antiguo» en *Teatro: revista de estudios teatrales*, N°19, pp. 9-55.
- (2005). «Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?» en *Habis*, N°36, pp. 77-98.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis (1984). *Esquilo. La Oresteia*, Introducción, Madrid: Editora Nacional.
- COLUBÍ FALCÓ, José Manuel (1983). *Demóstenes. Discursos privados II*, Introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.
- DAVIES, Malcolm (1987). «Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?» en *The Classical Quarterly*, Vol. 37, N°1, pp. 65-75.

- DILLON, Matthew (2017). *Omens and Oracles: Divination in Ancient Greece*, New York: Routledge.
- DUKELSKY, Cora (2011). «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega» en RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa y Emiliano Jerónimo BUIS (eds.) (2011). *La «pólis» sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia antigua*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 85-113.
- EASTERLING, Pat (2005). «Agamemnon for the ancients» en MACINTOSH, Fiona et al. (eds.) (2005). *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford: Oxford University Press, pp. 23-36.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2007). «De princesas a esclavas en Troya (Heroínas de la mitología griega III)» en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, N°17, pp. 45-75.
- GALLEGO, Julián (2000). «Figuras de la tiranía, lo femenino y lo masculino en la Orestía de Esquilo» en *Studia Histórica. Historia Antigua*, N°18, pp. 65-90.
- GARCÍA VALDÉS, Manuela (2006). «Lectura de un mito» en CALDERÓN DORDA, Esteban; MORALES ORTIZ, Alicia y Mariano VALVERDE SÁNCHEZ (coords.) (2006). *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Vol. 1, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 317-335.
- GRIMAL, Pierre (1951). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- HUALDE PASCUAL, Pilar (2002). «Evolución de un Personaje Mítico. Casandra, de los Textos Clásicos a la Novela Histórica Contemporánea» en *EPOS*, N°18, pp. 105-124.
- IRIARTE, Ana (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus
- (1996). «Casandra trágica» en *Enrahonar*, N°26, pp. 65-80.
- (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid: Akal.
- (2012). «Oradora y bacante apolínea: polisémica Casandra» en MARTINO, Franceso de y Carmen MORENILLA (eds.) (2012). *El logos femenino en el teatro: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari: Levante, pp. 151-162.
- (2013). «Casandra o la «contra-identidad» ateniense. Un mito político del s. V a. C.» en *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad 25-27 noviembre 2013*. Disponible en: http://antiqua.gipuzkoakultura.net/xx-casandra-o-la-contra-identidad-ateniense_eu.php (Fecha de consulta: 20/11/18).
- JUFRESA, Montserrat (1997). «Clitemnestra y la justicia» en ARINO VERDÚ, Amparo (ed.) (1997). *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona: Anthropos, pp. 63-76.
- LARDINOIS, André, y Laura McCLURE (eds.) (2001). *Making silence speak: women's voices in Greek literature and society*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- LAURIOLA, Rossana (2012). «The woman's place. An overview on women in classical antiquity through three exemplar figures: Antigone, Clytemnestra,

- and Medea» en *Espaço Académico*, Vol. 11, N°130, pp. 27-44. Disponible en: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspaçoAcademico/article/view/16097/8796> (Fecha de consulta: 10/12/18).
- LORAUX, Nicole (1981). *Los hijos de Atenea: ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*, Barcelona: Acantilado, 2017.
- (1989). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona: Acantilado, 2004.
- McCLURE, Laura (1999). *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- McCOSKEY, Denise (2005). «“I, whom she detested so bitterly”: Slavery and the violent division of women in Aeschylus’ Oresteia» en JOSHEL, Sandra R. y Sheila MURNAGHAN (eds.) (2005). *Women and Slaves in Greco-Roman Culture: Differential Equations*, London: Routledge, pp. 35-55.
- MOLAS FONT, María Dolors (ed.) (2007). *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*, Barcelona: Icaria Editorial.
- MOLAS FONT, María Dolors et al. (2006): *La violencia de género en la antigüedad*, Madrid: Instituto de la Mujer (MTAS).
- MUÑOZ LLAMOSAS, Virginia (2001). «La transgresión de *aidôs* en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clitemnestra, Polixena y Hélena» en *Habis*, N°32, pp. 67-79. Disponible en: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/23588> (Fecha de consulta: 01/12/18).
- ORTEGA Y GASSET, José (1957). *El hombre y la gente*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- PRAG, Martin (1991). «Clytemnestra’s weapon yet once more» en *Classical Quarterly*, Vol. 41, N°1, pp. 242-246.
- ROBERTSON, Martin (1992). *The art of vase-painting in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ CARMONA, Ana Belén (2013). «El lenguaje de Clitemnestra en el Agamenón de Esquilo» en *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, N°1, pp. 99-118.
- TORRES ESBARRANCH, Juan José (1990). *Tucídides. Historia de la guerra del Peloponeso*, Traducción, Madrid: Gredos
- UNIVERSITY OF OXFORD (1997). *Beazley Archive online*. Disponible en: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (Fecha de consulta: 20/12/18).
- VIRET BERNAL, Francine (1997). «When Painters Execute a Murderess: The Representation of Clytemnestra on Attic Vases» en KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga y Claire L. LYONS (eds.) (1997). *Naked truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London: Routledge, pp. 93-107.

Recibido el 6 de febrero de 2019
 Aceptado el 11 de marzo de 2019
 BIBLID [1132-8231 (2019): 135-154]