

Clitemnestra y Antígona

modelos de feminidad patriarcal en la tragedia ática

Nazira Álvarez

*Profesora del Departamento de Filología Clásica
Facultad de Letras, U.C.R.*

La obra artística, sea oral, visual o literaria, está sujeta a las influencias de su entorno social. Las actitudes de la sociedad afectan y de alguna forma se reflejan en las percepciones y convenciones que ella posee sobre los grupos que la constituyen. En el caso presente el grupo que nos ocupa es el de la representación literaria de las mujeres y, aunque

los personajes femeninos podrían ser diferentes a las mujeres atenienses del siglo V a. C., su representación permite, en alguna medida, decodificar las imágenes femeninas descritas por los autores masculinos del mundo antiguo, lo que contribuye a iluminar la visión androcéntrica de la mujer reflejada en la literatura de la época clásica.

La tragedia y sus heroínas

El teatro en Atenas nace bajo los auspicios de la *polis*, durante dos festivales religiosos oficiales: Las Dionisias (486 a.C.) y las Leneas (422 a.C), ambas dedicadas al culto de Dionisio. Las Dionisias tenían lugar durante el mes de marzo o abril como una celebración a la primavera: a esta fiesta acudían ciudadanos de toda la Hélade. Las Leneas se celebraban durante los meses de enero o febrero, y tenían un carácter más local, pues a éstas asistían únicamente los atenienses. La tragedia formaba parte importante de las actividades de carácter religioso y se constituyó en una característica cultural y política central de la vida ateniense de la polis. Con el establecimiento de la democracia, la tragedia se convirtió en un espectáculo oficial patrocinado por la *polis*.

Para Rabinowitz (1993) la tragedia sirvió a la *polis* en parte describiendo, inscribiendo y prescribiendo el género, transformando al hombre y a la mujer biológicos en lo aceptado socialmente como masculino y femenino. Zelenak (1998) manifiesta que durante el siglo V a.C. en Atenas, el teatro, la sociedad y la ideología política y social crearon una compleja simbiosis, pues presentaba obras donde los crímenes y las transgresiones contra el orden de la *polis* eran frecuentes, no obstante lo anterior la trage-

dia enfatizaba los valores democráticos y legitimizaba los valores culturales y políticos del *orden social*.

A través de la tragedia, los mitos de la edad heroica fueron reescritos y utilizados al servicio de la democracia, de manera que fuese posible utilizar los personajes míticos en la Atenas del siglo V a.C. para señalar los valores divergentes entre el nuevo orden social de la polis democrática y la época arcaica.

La tragedia como género literario representa la expresión de la experiencia humana, unida a condiciones sociales e ideológicas dentro de un espacio de tiempo determinado.

Las mujeres en la tragedia ática

La tragedia ática fue escrita y representada por hombres –tal vez las mujeres estuvieron presentes dentro de la audiencia– y dirigida mayormente sino exclusivamente a una audiencia masculina.¹

Los textos trágicos exploran a través de las figuras femeninas los conflictos culturales y de identidad desde su posición de marginación en la sociedad. La tragedia expone a mujeres que toman decisiones de carácter público cuyas consecuencias afectan el orden social establecido.

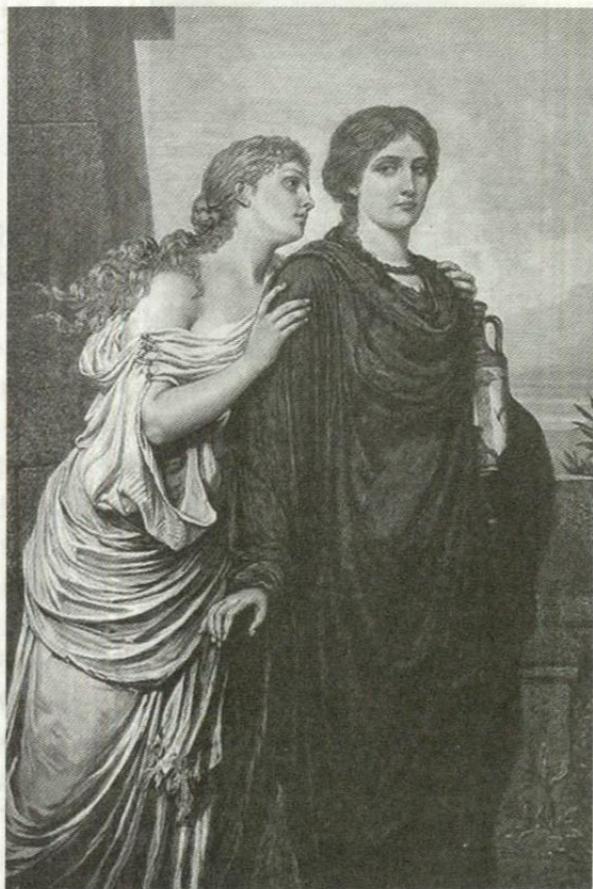
En la Atenas del siglo V a.C. los aspectos de la sexualidad estaban determinados por el género pues se encontraban

TEATRO

Emil Teschendorff. *Antígona y Ismene*. Foto Maicar Förlag. GML.

basados en una oposición entre lo femenino y lo masculino. De tal forma, el hombre ideal, prototipo del héroe creado por Homero y continuado en el siglo V a.C., era percibido como dominante, activo, racional, fuerte, virtuoso, honesto y valiente. Mientras la mujer ideal era considerada subordinada, pasiva, irracional, y en muchas ocasiones débil, inmoral, falaz y cobarde. (Zelenak 1998)

La situación de la mujer en la vida social era restringida al *oikos* y su participación en la vida pública era prácticamente inexistente. La esfera del mundo femenino estaba limitada a la esfera privada, en tanto que el mundo masculino estaba ligado al ámbito público. Las características consideradas como inherentes al género femenino, la apartaban de lo político y social, relegándola al entorno privado, pues no se la consideraba apta para ejercer ninguna función diferente de la reproducción, el cuidado de sus hijos y el hogar. En la tragedia, a diferencia de los géneros literarios anteriores, la participación femenina se convierte en el eje fundamental. Los grandes personajes de la tragedia griega pertenecen a mujeres. Esquilo, Sófocles y Eurípides han legado al mundo occidental protagonistas femeninas que han perdurado a través de los siglos. Estas imágenes de feminidad presentan a las heroínas como capaces de grandes proezas y terri-



bles actos. Lo anterior ha ocasionado la existencia de divergencias en cuanto a la interpretación del rol de la mujer en la vida social ateniense. Dadas las condiciones económicas, sociales y políticas de la mujer ateniense, los especialistas han buscado una explicación a la preponderancia de la figura femenina en la tragedia.

Pomeroy (1976) puntualiza, en relación con estas diferencias, cómo algunos académicos relacionan en forma directa a las heroínas de la tragedia con mujeres reales. De ahí afirman que los poetas trágicos tomaron como modelo a mujeres atenienses de su época y lo cual demuestra una ausencia de represión y reclusión. A criterio de la autora, para legitimar este juicio, sería necesario tener

otros tipos de fuentes antiguas que confirmaran lo presentado en la tragedia. Es importante entonces recordar otras fuentes: Lisias en su *Defensa de Eratóstenes*, Jenofonte en el *Económico* y Tucídides en la *Oración Fúnebre* pronunciada por Pericles, presentan a las mujeres confinadas al espacio doméstico, donde la virtud femenina depende de su respetabilidad ante la sociedad, de su silencio, sumisión, fidelidad e invisibilidad como persona.

En el drama ático las mujeres asumen un rol activo, alejado del ideal femenino de la pasividad. Las heroínas trágicas rechazan los silencios sumisos, hablan por sí mismas, se oponen a las reglas establecidas por la sociedad, poseen una gran inteligencia y astucia. Los personajes femeninos de la tragedia hacen uso de la palabra y su poder retórico llega incluso a influenciar a los varones, apartándose así de su papel tradicional en el hogar e incursionando en la esfera política que les ha sido negada. Son mujeres transgresoras del modelo de feminidad aceptado tradicionalmente por la sociedad. Este protagonismo de la figura femenina en la tragedia contribuye al gran interés del mundo occidental por analizar este género literario desde muy diversas perspectivas.

Así, Foley (1992), destaca dos enfoques básicos en el análisis de las mujeres y su rol simbólico en la literatura. Una aproximación surge de la psicología freudiana y la sociología, mientras el

otro proviene de la antropología estructural y la lingüística. Ambos asumen que el drama refleja la batalla de los sexos en un amplio conjunto de tensiones culturales.

Pomeroy (1976), Foley (1992) y Wohl (1998) señalan en el siglo XX a Philip Slater, quien formula una teoría y un método de análisis psicológico desde una perspectiva psicoanalítica, del carácter conflictivo de las heroínas trágicas. Su trabajo fue considerado pionero en las subsecuentes investigaciones psicoanalíticas de los conflictos femeninos y masculinos en el drama clásico.

Para las autoras mencionadas, Slater (1996) intenta buscar la respuesta a las enérgicas heroínas del mito y la literatura griegas como proyecciones psicológicas, manifestando su origen en las experiencias psicosexuales del niño, su infancia y los conflictos intrafamiliares. Para el autor, la pedofilia, el narcisismo, la ginecofobia y la competencia obsesiva del varón ateniense eran producto de una relación problemática del niño con su progenitora. La madre griega, debido a su reclusión extrema respecto al campo social y político, era alternativamente hostil y seductora con su hijo. Por otra parte, el padre en la sociedad ateniense, siempre se encontraba ausente y era simultáneamente idealizado y, a la vez, provocaba resentimiento en su hijo por la imagen caprichosa y hostil, que la madre le presentaba sobre su progenitor.

TEATRO

Detalle Clitemnestra mata a Casandra. Cerámica.



Pomeroy (1976), rechaza esta posición al afirmar que si bien es cierto el padre con frecuencia se encontraba ausente, éste no se mantenía por completo aislado de su prole. Por su parte, las mujeres posiblemente asimilaron su posición en la sociedad y canalizaron en su trabajo doméstico sus frustraciones. También, Foley (1992), considera una omisión de Slater, el ignorar cierta evidencia que contradice la ausencia del padre de la infancia del niño ateniense. Además, estima al drama ático interesado en algo más que en las relaciones intrafamiliares y, por consiguiente, el estudio de Slater deja de lado aspectos muy importantes del drama, tales como la acción de la mujer en la esfera pública dentro de la tragedia, la cual le estaba vedada en la vida real.

Foley (1992), resalta la segunda aproximación a las mujeres, en los textos de la literatura clásica, la cual utiliza los conocimientos teóricos de la antropología estructural. Estas lecturas según Foley sitúan "(...) *the conception of women in drama in relation to larger social questions posed through the structure of these texts and the symbolic systems of thought which shape them. Critics who adopt this approach tend to stress either the structuralist equation female: nature as male: culture or female: domestic and male: public* (1992:140).²

La teoría del parentesco desarrollada por Leví-Strauss (1969), es relevante para la antigüedad clásica, no sólo el

matrimonio era negociado entre varones –*kurios* y el futuro esposo– con la mujer objeto de la transacción o intercambio, sino, también, porque la hospitalidad constituía uno de los deberes esenciales para las costumbres griegas. El término “intercambio de mujeres” acuñado por los antropólogos se refiere, en su sentido más amplio, al movimiento de la mujer de un hombre a otro, ya sea como esposa, regalo o, incluso, premio. Este intercambio de la mujer entre dos hombres constituye parte del mundo social al generar relaciones de parentesco entre ambos varones definiendo de esta manera sus identidades sociales.

A propósito del intercambio mencionado, Wohl afirma:

Greek tragedy dramatizes the exchange of women with almost obsessive regularity: imported as brides, captured as war-booty, given as gifts, won in competitions, stolen through rape, hoarded as treasures, bequeathed as inheritances, even offered as sacrifices to the gods, women become objects of a transaction that provides a focal point for tragedy's exploration of social and economic relations, gender, and the nature of the self. (1998: XIV).³

A pesar del confinamiento de la mujer ateniense en el *oikos*, con frecuencia es asociada en el mito a los animales y a lo salvaje. Las doncellas debían ser sometidas a los efectos civilizadores del matrimonio antes de poder ser consideradas como domesticadas. Una vez sometidas, libradas por los ritos de la sociedad de su asociación con lo salvaje, podían ser incorporadas como parte de la cultura pues, como destaca Foley (1992), las mujeres en la literatura ateniense y el mito griego son como naturalmente enemigas de la cultura, como una fuente de anarquía en la polis controlada por los varones.

Con respecto a la asociación de la mujer con la naturaleza, Ortner (1974) subraya que la mujer no se encuentra "en realidad" más cerca o lejos de la naturaleza que el hombre; ambos poseen una conciencia y son mortales. Existen ciertas razones por las cuales el hombre

asocia a la mujer a la naturaleza. Por lo tanto, aspectos de la situación de la mujer (físicos, sociales, psicológicos) contribuyen a que ella sea vista más cercana a la naturaleza, y esto es incorporado a formas institucionales que reproducen su situación.

La dicotomía naturaleza/cultura, presentada por Ortner, proporciona la oportunidad de analizar algunos aspectos de la tragedia. En alguna medida, esta dicotomía responde a la diferencia entre lo que se consideraba una "buena" y una "mala" mujer, el "deber ser" frente al "no deber ser".

En la tragedia, las heroínas salen de su encierro al tomar la palabra e invadir el ámbito público. No obstante, se encuentran sujetas a ciertos límites en sus acciones, pagan por transgredir dichos límites y, al final, terminan subordinadas, de una forma u otra, al dominio masculino. Cuando una mujer en la tragedia sufre el estigma y la tachadura por las terribles acciones que impugnan el orden social establecido de la sumisión y pasividad femeninas, estos se extienden a todas las de su género; así, heroínas como Medea, Fedra, Hécuba, Clitemnestra y Helena extienden sus crímenes al resto de sus congéneres; sin embargo, no ocurre lo mismo con aquellas glorificadas, pues sus acciones son alabadas y admiradas en forma individual; así lo constituye el caso de Alcestris, Ifigenia, Polixena y Macaria, entre otras. Sus sacrificios y



acciones a favor de los demás no incluyen al resto de las mujeres; su comportamiento se considera como digno de ser imitado, un modelo ideal por seguir.

Las relaciones entre los sexos son parte fundamental en los argumentos de la tragedia. Las heroínas trágicas gozan de un protagonismo desconocido hasta ese momento en la literatura griega. Sus acciones invierten el orden establecido y se enfrentan a los valores sociales fijados por el patriarcado. A pesar de lo anterior, en cierta medida el teatro, al igual que el ágora, continúa siendo un espacio masculino: los actores y escritores son varones que presentan los conflictos entre hombres y mujeres contruidos desde una perspectiva masculina.

Clitemnestra

La trilogía de la *Orestíada*, tal vez la más conocida de las obras de Esquilo, nos presenta no sólo una reelaboración del

mito ya relatado por Homero en la *Odisea*, sobre la muerte de Agamenón sino, también, enfrenta al poder femenino y al poder masculino en un conflicto donde prevalecerá la ideología patriarcal. En relación con esta obra, Zelenak (1998) enfatiza cómo, en la *Orestíada*, Esquilo une la leyenda de la casa de Atreo con la guerra de Troya con el fin de utilizarlas al servicio de la *polis*.

La cadena de acontecimientos, en el *Agamenón*, se inicia con una transgresión femenina del orden impuesto, que pone en peligro la autoridad patriarcal, y progresivamente lleva al castigo de la mujer transgresora y al reestablecimiento del orden social imperante. Clitemnestra se enfrenta a la autoridad masculina, al poder patriarcal considerado como inamovible por la sociedad, al asesinar a Agamenón y unirse a Egisto. De esta forma, transgrede las normas establecidas al cometer dos grandes crímenes: mata al patriarca y

elige a su propio compañero sexual. Estas dos acciones amenazan con socavar el orden patriarcal vigente. Por lo tanto, en las *Coéforas*, para reestablecer el orden, Orestes debe matar a su madre. Sin embargo, al cometer el matricidio, las Erinias deben vengar el crimen de sangre. Para justificar la actuación de Orestes se celebra un juicio donde las Erinias pretenden vengar el crimen cometido contra una madre; en ayuda del hijo acuden Apolo y Atenea, y es precisamente esta última, quien se considera como únicamente nacida de varón, la que reestablece y fija el orden social establecido por el patriarcado al apoyar con su voto al dios délfico.

De acuerdo con Esquilo, las razones maternas y conyugales aducidas por Clitemnestra para cometer el crimen no son consideradas válidas; el escogimiento de Agamenón de los valores militares sobre la vida de su hija Ifigenia son justificados. El rey no tenía otra elección

desde su posición como jefe militar y patriarca; elige los valores masculinos por encima de los femeninos; en este caso, la emoción y el amor paternal. Clitemnestra como mujer debió haberse sometido a las decisiones de su esposo.⁴

Clitemnestra, por el contrario, es presentada en forma negativa. Ya desde un inicio posee cualidades viriles además de la identificación de la transgresión femenina como fuente de males: la Guerra de Troya por causa de Helena –hermana de Clitemnestra– donde parece tener más peso la infidelidad que los crímenes de la casa de Atreo.

El vigía afirma, al inicio de la tragedia *Agamenón*, cómo es el carácter de la reina diciendo: "(...) así lo ha mandado de una esposa el varonil e impaciente pecho" (*Esquilo, Agamenón*: 229). El corifeo lo confirma manifestando: "(...) has hablado mujer, con gran prudencia como a varón prudente corresponde" (*Esquilo, Agamenón*: 245).

La venganza de la reina es presentada desde una perspectiva negativa, incluso, la forma vil y vergonzosa como comete el asesinato de su marido demuestra, una vez más, cómo su carácter es falaz y pérfido; la muerte innecesaria de la indefensa Casandra es un factor adicional que muestra la maldad de esta mujer. Por otra parte, la princesa troyana, a pesar de su origen bárbaro, se asemeja mucho más que Clitemnestra al ideal de la verdadera mujer griega. Casandra acepta pasivamente entrar en el palacio real aun a

sabiendas de que allí le espera la muerte a manos de la cruel reina. Sin rebelarse, la princesa troyana acepta su destino y tal vez su única defensa sea el vituperar a la reina frente al coro por el comportamiento infame e indigno en una mujer.

De acuerdo con Madrid (1999), en la figura de Clitemnestra, Esquilo reúne toda la capacidad destructora inherente a las mujeres: el engaño, la lujuria, un carácter viril y ansias de poder; la reina es capaz de planear el fin más deshonesto posible para el rey: morir traicionado a manos de una fémina. A causa de esta acción: "(...) la condena de Clitemnestra se extiende al resto de las mujeres «audaces», y en la conocida *Oda de las Coéforas*, el poeta ejemplifica las terribles secuelas de la lujuria femenina, que acaba siempre causando la muerte de los varones de la familia, hijos, padre o esposos" (Madrid, 1999: 214).

Electra, en forma similar a Casandra, encarna el ideal femenino de la mujer griega. Ella es leal al patriarca muerto y su amor filial se dirige únicamente a su padre y a su hermano. No cuestiona las acciones anteriores de Agamenón en perjuicio de su hermana Ifigenia, mas sí juzga a su madre como asesina. Las Erinias defienden los lazos familiares de la madre y su hijo, factor determinante de la unidad familiar. Electra defiende el orden social establecido por el patriarcado y se opone a la imagen transgresora de su madre. Mientras Clitemnestra ejecuta la venganza por sí misma, Electra

espera sea su hermano quien actúe y venga a su padre. Además, la elección de Electra y la de Orestes va a estar justificada en las *Euménides*, por el mismo dios délfico. Apolo aprueba tal escogimiento al poner por encima de la madre el honor del padre, es a éste a quien el hijo debe estar vinculado.

El mismo Apolo reafirma este juicio al declarar:

(...) no es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella sólo conserva el brote —sin que por ello dejen de ser extraños entre sí—, con tal de que no se lo malogre una deidad (Esquilo, *Euménides*: 658-661).

La asociación de la mujer con la naturaleza se manifiesta a lo largo de toda la *Orestíada*. No sólo se asocia la maternidad a la tierra como receptora de la semilla del varón —ella es la que realmente da la vida— convirtiéndola a la mujer en un simple receptáculo sino que, también, se la asocia a animales por su conducta transgresora. Clitemnestra es considerada por Casandra como una “perra”, una “leona” una monstruosa “Escila”. Madrid (1976) coincide con lo anterior al subrayar cómo el deseo femenino es causa de problemas para los hombres. Se establece una identificación de las mujeres con las hembras de las especies animales, al hacerlo se resalta la animalidad de la naturaleza femenina.

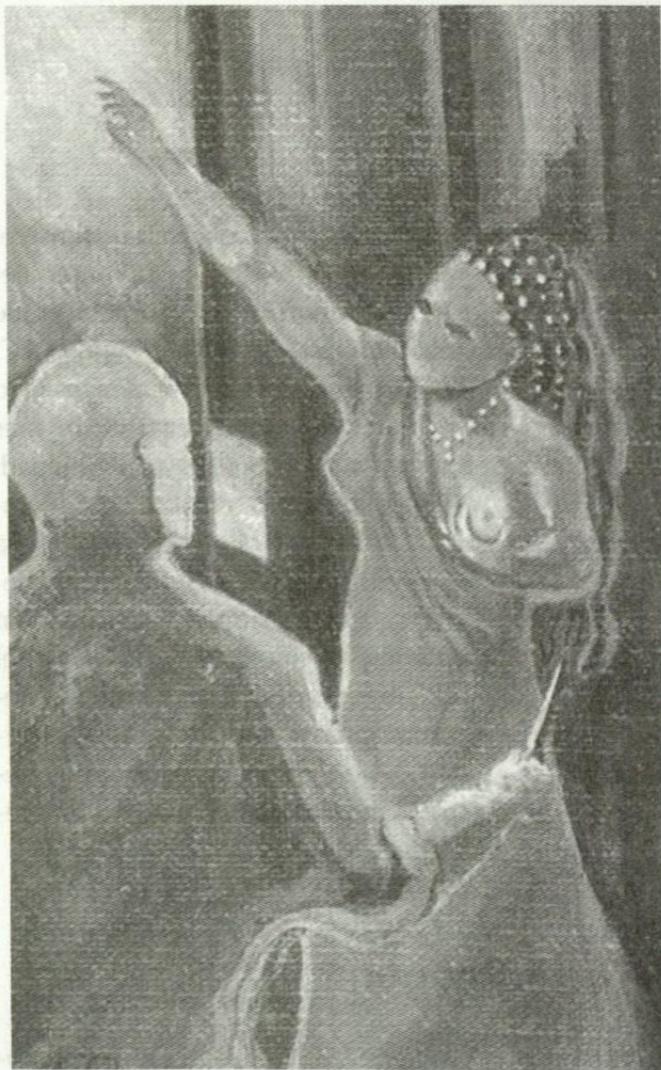
La figura de Clitemnestra, ya mencionada desde la *Odisea*, adquiere un mayor estigma y tachadura en la obra de

Esquilo: aquí es presentada transgrediendo el modelo ideal de la mujer ateniense. Si ya en Homero su acción fue reprobable, en la Atenas del siglo V a.C. su actitud impugnadora y el asesinato del patriarca se convierten en crímenes que deben ser retribuidos a la sociedad.

Por lo tanto, la acción de Clitemnestra, sin importar las razones que la llevan a ello, no tiene justificación y debe pagar con su vida. La justificación del matricidio tiene como fin celebrar el establecimiento del patriarcado, la democracia ateniense y el reestablecimiento del orden social donde lo femenino y lo masculino retornan a sus esferas respectivas.

Antígona

Antígona, la famosa heroína de Sófocles, es la joven doncella cuya acción la lleva a anteponer la ley divina a ley humana. El cumplimiento del deber fraterno la enfrenta a la elección sobre su propia vida. La princesa renuncia a su existencia para cumplir con lo considerado esencial: las leyes de los dioses. De acuerdo con Lardinois y McLure, Antígona es “(...) a woman who rejects human (institutional) authority in the name of divine law; yet at the same time one whose incestuous origin reasserts itself in her privileging of father and brother over sister or potential husband and children” (2001: 129-130).⁵



C. Paradas. *Orestes y Clitemnestra*.
Foto Maicar Förlag. GML.

Antígona, al cumplir con un deber familiar, tradicional de la conducta femenina, y alegando razones de carácter divino, no sólo va a transgredir las normas establecidas por Creonte, sino que va a impugnar con su actitud el rol tradicional femenino. A diferencia de su hermana Ismena, quien se mantiene pasiva y sumisa, Antígona se rebela frente a Creonte, como su gobernante, tío y varón. Al dar sepultura a su hermano no sólo cumple con un rito funerario dictado por las leyes divinas, sino además, se enfrenta a las leyes de la ciudad. Ante la posibilidad de ser castigada por su desobediencia, la princesa aduce las razones por las cuales está dispuesta a morir por su herma-

no, no así, por un esposo o un hijo.⁶

En este drama se enfrentan dos figuras en un conflicto cuyo origen es la prohibición de la sepultura del cadáver de Polinices, hermano de Antígona y sobrino de Creonte. Así, se enfrentan el rey y la princesa, el primero invocando las leyes de la ciudad, la segunda siguiendo las leyes divinas. Ambos personajes están igualmente decididos a llevar su posición sin transigir hasta las últimas consecuencias, lo que ocasionará que ambos sufran los efectos de esta decisión: Antígona muere y el rey pierde a su hijo y a su esposa.

Así, la princesa tebana justifica su obligación:

(...) a juicio de los sensatos te honré como debía. Porque jamás, ni si fuera madre de hijos, ni si mi esposo muerto se estuviera pudriendo, me hubiera tomado la fatiga en contra de los ciudadanos. ¿Y a causa de qué digo esto? Muerto mi esposo, habría podido tener otro, y un hijo de otro varón, si perdía el que tuviera; pero sepultados en el Hades mi padre y mi madre no hay hermano que pueda nacer jamás (Sófocles, Antígona:122).

Su acción es enormemente subversiva, no es sólo un ciudadano rebelándose

ante el poder establecido, y como si ya no fuese bastante grave esta actitud, es precisamente una mujer quien desafía a Creonte. Es una doncella la que desafía a su tío. Deja el encierro de la esfera privada e incursiona en el ámbito público, abandona su silencio y se enfrenta a Creonte su gobernante y su guardián. A juicio de Zelenak (1999), Antígona no debe ser vista como un ejemplo para las mujeres griegas, es más bien Ismene quien responde a dicho modelo.

Frente a esta Antígona, que contradice el ideal femenino ateniense, encontramos a su hermana Ismena, modelo de conducta femenina, quien le aconseja a la heroína someterse a las leyes y a la autoridad del varón:

Hay que reflexionar por un lado, que nacimos mujeres, y no podemos luchar contra los hombres; luego que somos mandadas por gentes más fuertes y hemos de obedecer estas órdenes y otras todavía peores que éstas. Yo, en todo caso, ruego a los muertos que me perdonen, porque en esto soy violentada; pero obedece-

ré a los poderes establecidos (Sófocles, Antígona: 99).

Ismena trata de vencer a su hermana de lo precario de la situación, la indefensión de ambas ante la muerte de sus padres y hermanos, la necesidad de cumplir con las normas establecidas para su género.

Scabuzzo (2000) lo hace ver claramente cuando declara que Ismena permanece recluida dentro del palacio casi ajena a los conflictos surgidos en el exterior. De esta forma, la autora reconoce las limitaciones de la heroína impuestas a su género: "*(...) por encima del deber coloca la realidad de su naturaleza femenina, sobre la que no puede avanzar. Sabe que una sociedad dominada por varones, en la que ellos acaban de decidir el resultado de la guerra, una mujer, haga lo que haga, no tiene injerencia*" (2000: 218). Antígona rechaza esta actitud de sumisión y, a la vez, se aleja de su pasiva hermana.

Por tal actitud, su hermana Ismene considera su comportamiento como viril, y el mismo soberano la acusa de usurpar el rol masculino.

Creonte enfadado por la actitud de su sobrina declara:

(...) ésta sabía que realizaba un acto de insolencia al transgredir las leyes establecidas y ahora, después de hacerlo, comete una segunda insolencia, al jactarse de ello y gloriarse. Pero yo no sería ahora hombre, y lo sería ésta, si ha de quedar impune tal atrevimiento (Sófocles, Antígona: 110).

Por su atrevimiento Antígona es condenada a muerte por su tío y ni las súplicas de Hemón o los vaticinios de Calcas, logran hacerlo revocar su decisión. Antígona encara su destino con valor, mas cuando se dirige a la cueva donde será sepultada, la princesa se lamenta de su suerte. A pesar de haber rechazado el matrimonio con anterioridad, deplora no haber cumplido con la esperanza común de las doncellas de celebrar su himeneo y procrear una familia. Además, escoge

morir de la forma tradicional asociada al género femenino, con un lazo alrededor del cuello. El final de la heroína es el encierro en una cueva, donde el silencio y un himeneo en el Hades serán su último destino, pues como transgresora debe ser castigada por la ideología patriarcal. Por su parte, Creonte es sancionado por su abuso del poder y su *hybris*.

Si bien las diferencias reales entre hombres y mujeres son biológicas, es decir, nacemos hembras y machos, tal diferenciación ha sido utilizada para construir un sistema bipolar de género, el cual determina los modelos de conducta considerados "inherentes" a cada sexo. De esta forma, y de acuerdo con la época y la cultura, esos roles van a definir y condicionar todo lo considerado como aceptado o rechazado en el comportamiento ideal femenino y masculino dentro de la sociedad.

Al encerrar a mujeres y a hombres dentro de ciertas expectativas de masculinidad y feminidad se construyen imágenes idealizadas de lo que ambos "deben ser". Ese encasillamiento ha permitido a la colectividad construir una relación donde los hombres dominan y las mujeres son dominadas.

Esa subordinación de las mujeres está basada en la forma en que el patriarcado las define, y las identifica como seres pasivos, débiles y pasionales,

necesitados de la guía y protección de los varones. Así, las mujeres son encerradas en valoraciones positivas y negativas según su conducta se acerque o aleje del modelo ideal de feminidad positiva definido por el patriarcado.

Los estereotipos de género resultan un mecanismo adecuado y convincente para aprisionar a las mujeres en moldes rígidos que las encierran al establecer lo que ellas "deben ser" o la conducta que "deben evitar" dentro de la sociedad. Al definir las mediante estos modelos se las programa para pensar y actuar de acuerdo con los lineamientos establecidos por el patriarcado.

La literatura, al utilizar estos modelos de feminidad positiva o feminidad negativa, colabora con el sistema sexo/género, al interpretar, reproducir y diseminar el sistema de valoraciones de una sociedad determinada. Si bien es cierto que la literatura, y más específicamente los textos ficticios, no son espejos de la realidad, sí pueden mostrar los modelos, en un momento histórico específico, de lo que significa ser hombres y mujeres en determinada sociedad. En cuanto a las imágenes de las mujeres que la literatura propone, es importante recordar que por mucho tiempo estuvieron dominadas casi exclusivamente por autores masculinos, donde la voz femenina estaba silenciada.

Notas

Las traducciones pertenecen a la autora.

1. Con respecto a la presencia femenina como audiencia en el teatro griego, consultar Nancy Rabinowitz, *Anxiety Veiled*, (1993) Cornell: Cornell University Press, Fromma Zeitlin, (1996) *Playing the Other*. Chicago: The University of Chicago Press.
2. (...) la concepción de la mujer en el drama en relación con preguntas más amplias propuestas a través de la estructura de estos textos y los sistemas simbólicos de pensamiento que les dan forma. Los críticos que adoptan este acercamiento tienden a extender ya sea la ecuación estructuralista mujer:naturaleza como hombre:cultura o femenino:doméstico y masculino:público.
3. La tragedia griega dramatiza el intercambio de las mujeres casi con una regularidad obsesiva: importadas como esposas, capturadas como botín de guerra, dadas como regalos, ganadas en competencias, robadas a través de la violación, guardadas como tesoros, legadas como herencia, incluso ofrendadas como sacrificio a los dioses, las mujeres se convirtieron en objetos de transacción que proveen un punto focal en la exploración para la tragedia de las relaciones sociales y económicas, del género y la naturaleza del ser.
4. Para un estudio más amplio de la *Orestíada*, consultar H.D.F. Kitto, (1997)

Op. cit.; Albin Lesky, (1974) Op. cit.; Froma Zeitlin, (1996) Op. cit., Michael Zelenak, (1998) *Gender and Politics in Greek Tragedy*, New York: Peter Lang Publishing; Mercedes Madrid, (1999) Op. cit. Victoria Wohl, (1998) *Intimate Commerce*, Texas: University of Texas Press.

5. (...) una mujer que rechaza la autoridad humana (institucional) en nombre de la ley divina; y al mismo tiempo una cuyo origen incestuoso reafirma por sí misma la preferencia por el padre y el hermano sobre la hermana o un esposo y niños potenciales.
6. Un estudio más detallado de *Antígona* aparece en: Michael Zelenak, (1998) Op. cit; André Lardinois y Laura McLure, (2001) *Making Silence Speak*, Princeton: Princeton University Press.

Bibliografía

ESQUILO

1998 **Tragedias completas**. Madrid: Cátedra.

FOLEY, HELEN

1992 **Reflections of women in Antiquity**. Philadelphia: Gordon and Breach Science, Publishers.

LARDINOIS, ANDRE Y MCLURE, LAURA

2001 **Making Silence speak**. Princeton: Princeton University Press.

LEVÍ-STRAUSS, CLAUDE

1969 **Las estructuras elementales de parentesco.** Barcelona: Paidós.

MADRID, MERCEDES

1999 **La misoginia en Grecia.** Madrid: Cátedra.

ORTNER

1974 "Is Female to Male as Nature Is to Culture?". En: **Woman, culture, and society.** Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphère, California: Stanford University Press.

POMEROY, SARAH B.

1976 **Goddesses, whores, wives, and slaves.** New York: Schocken Books.

RABINOWITZ, NANCY

1993 **Anxiety veiled: Euripides and the Traffic in Women.** Cornell: Cornell University Press.

SCABUZZO, SUSANA

2000 "Hombres hablando de mujeres". En: **Discurso femenino en la literatura greco-latina,** Ed.

Elisabeth Caballero, Elena Huber y Beatriz Rabaza, Rosario: Homosapiens.

SLATER, PHILIP E.

1992 **The Glory of Hera.** New Jersey: Princeton University Press.

SÓFOCLES

1995 **Tragedias completas.** Barcelona: RBA Editores.

VERNANT, J. P. Y VIDAL-NAQUET J.

1996 **Myth and Tragedy in Ancient Greece,** New York: Zone Books.

WOHL, VICTORIA

1998 **Intimate Commerce.** Texas: University of Texas Press.

ZEITLIN, FROMA

1996 **Playing the other.** Chicago: The University of Chicago Press.

ZELENAK, MICHAEL

1998 **Gender and politics in greek tragedy.** New York: Peter Lang Publishing.