

CLITEMNESTRA Y SU SOMBRA. EL CARÁCTER FEMENINO EN EL TEATRO DE ESQUILO

Luis F. Guillén
Universidad de Zaragoza

Desde que A. C. Bradley canonizó un tipo de análisis literario basado en el carácter¹ han pasado muchos años. Se trataba de Shakespeare, pero toda la crítica teatral quedó poderosamente afectada. Yago emerge como un ser vivo capaz de movilizar todos los resortes de una acción compleja². Tras su estela, Coriolano y tantos otros. Resultaba, así, difícil concebir la perfección teatral sin un carácter avasallador, una fuerza de la naturaleza destinada a marcar los derroteros de la acción. Aunque no tardaron en surgir reacciones contrarias, sobre todo por el lado del *New Criticism*, aquellos modos de análisis ya habían pasado a la tragedia griega (prueba tardía de lo dicho, el concepto de "héroe sofocleo" ardientemente defendido por B. Knox). Necesarias puntualizaciones, como las de J. Jones³, vinieron a centrar la discusión aristotélica sobre *ethos vs. praxis* y, dado que, como ocurre siempre, la presión se ha ejercido a expensas del discurso dominante, el interés se ha desplazado hacia otros modos de análisis: la deconstrucción postestructuralista, la "lectura" inteligente, la semiótica que prima la función sobre los contenidos, etc. En resumen, uno se ve obligado casi a pedir excusas por hablar del carácter.

Podríamos empezar por unas reivindicaciones básicas. Por ejemplo, puesto que tratamos del carácter femenino, intentaremos reivindicar la pertinencia del término "carácter" en

1.- Cf. L. LERNER (ed.), *Shakespeare's Tragedies*, Harmondsworth, 1963, p. 10.

2.- Cf. A. C. BRADLEY, "Yago", en *Shakespeare's Tragedies*, ed. por L. LERNER, pp. 93-98.

3.- *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres, 1962, especialmente la sección primera. En cuanto al concepto de "héroe", cf. T. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus*, Berkeley, 1982, p. 229: "It will be better not to employ the term 'hero'".

relación con el teatro de Esquilo y del rasgo "femenino" allí donde se encuentra: en la figura de Clitemnestra, a quien sigue lady Macbeth como sombra o como acompañante de lujo⁴.

a) El punto de partida aristotélico reviste la forma de un axioma. *Ethos* es una de las seis "partes" que componen la tragedia y que le prestan su fisonomía particular (*poiā tīs estin*⁵). Aristóteles no se detiene en justificar su aserto, ni lo vamos a hacer por él. Sólo se le escapa una concesión: sin *ethos* podría darse la tragedia, cosa imposible sin *praxis*⁶. Esto parece contradecir la importancia atribuida al *ethos* en su razón de *aition tōn praxeōn*⁷. Para dificultar más la cosa, introduce más abajo una comparación extraña de la pintura, en la que Zeuxis aparece sin *ethos* frente a Polignoto, que sí lo tiene⁸. Si *ethos* es aquello que "muestra la elección" que hace el personaje (1450b8), resulta difícil ver qué tiene la pintura que sirva de vehículo a un acto de la voluntad. La falta de conocimiento directo de estos pintores nos obliga a preguntarnos si no se tratará, en el caso de Zeuxis, de una carencia de rasgos "individualizantes". Uno sospecha que bajo el término *ethos* se esconden sentidos varios que el mismo Aristóteles no llegó a unificar y que hacen tan difícil la traducción. Traducirlo por "carácter" nos ha llevado a la misma confusión semántica, dado que a nuestro "carácter" se le escapan muchos cabos sueltos (no digamos nada del horrible *mores* de la traducción latina de Riccoboni). Una exposición como la de *Characterization and Individuality*⁹ da buena cuenta de las muchas vertientes que ofrece el término "carácter". Una discusión tan interesante como la de Rosenmeyer¹⁰ nos advierte sobre las dificultades de aplicación a los personajes esquileos.

Pero estábamos reivindicando la pertinencia del *ethos* (traducido aquí, incompletamente, por "carácter"). Resumamos para ello el modelo aristotélico, del que dependen tantos modelos "nuestros". Pese a la salvedad antes aludida sobre la posibilidad de tragedias sin carácter, se impone la convicción de que *morion* es un constituyente sin el que apenas cabe concebir una tragedia (al menos de las "antiguas", ya que la práctica parece haberse deteriorado algo en tiempos del filósofo). Este constituyente adquiere categoría de *aition* de las *praxis*, lo que equivale a decir que el diseño narrativo *también* se debe al modo de ser o *ethos* de los personajes. Aristóteles es enfático al dar la primacía a la *praxis* sobre el *ethos*, y no vamos a extendernos en demostrarlo, tanto en la teoría como en la práctica teatral¹¹. Pero sí queremos añadir un pequeño apunte de perspectiva: *ethos* aparece, respecto a *praxis*, en una situación parecida al accidente respecto de la sustancia. El núcleo narrativo -mítico, general-

4.- Es un hecho que la comparación ayuda metodológicamente a la inteligencia del objeto. Sobre la comparación en literatura, cf. J. FLETCHER, "La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual", en *Crítica contemporánea* (ed. por M. BRADBURY y D. PALMER), Madrid, 1974, pp. 127-155.

5.- *Poética*, 1450a8.

6.- 1450a24.

7.- 1450a1.

8.- 1450a27.

9.- Ch. PEIJLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford, 1990.

10.- T. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus*, pp. 227 ss. Cf. también P. E. EASTERLING, "Presentation of character in Aeschylus", *Greece and Rome*, 29 (1973), pp. 3-19.

11.- Cf. T. G. ROSENMEYER, op. cit., p. 255: "His (Aeschylus') public drama... turns on actions... With the possible exception of the murderous Queen, we remember them (the Aeschylean heroes and heroines) as... agents, and not as persons".

mente— se considera como algo “que-está-ahí”, que tiene vigencia al margen de cualquier otra consideración. Cuesta trabajo creer que Aristóteles prestara su asentimiento sin más a los mitos del pasado. Pero atención a esta frase: “lo que no ha ocurrido puede no ser posible, pero *lo ocurrido* (y se refiere a los temas míticos) está claro que sí lo es, pues no habría ocurrido si fuera imposible” (1451b16). He ahí la sustancia¹². El núcleo narrativo o *mythos* determina las condiciones de la *mimesis*: “los imitadores imitan a personajes (*prattontas*)”¹³. El íntimo parentesco entre *prattontas* y *praxis* ya nos dice bastante sobre la *sustancia* de la cosa. En fin de cuentas, lo principal y por lo que los griegos, tanto homéricos como clásicos, se afanaban era por una historia bien contada. Y una historia está hecha de seres humanos¹⁴. Seres humanos que pueden (y deben) variar en su forma de ser (1449b37), dando como resultado una *praxis* diferente según su *ethos* y su manera de pensar. En consecuencia, una sustancia modificada por el *ethos*. Cuando Aristóteles dice aquello tan contundente sobre la representación *ouk anthrōpōn alla praxeōs kai biou*¹⁵, está diciendo básicamente lo mismo, a saber: que la *mimesis* no recae primariamente en las peculiaridades y rasgos de los individuos sino en los hechos, lo sustantivo, “lo-que-está-ahí-a-la-vista”¹⁶.

Pero primacía no quiere decir exclusividad. “Lo segundo” no equivale a “prescindible”. Aristóteles utiliza un verbo que describe admirablemente esta inclusión del *ethos* en la *praxis*: *symperilambanousin* (los personajes “se revisten” de unos determinados caracteres en función de la *praxis*—1450a21—), que es como volver al binomio accidente/sustancia. En resumen, llámese como se llame, hay un factor “carácter” que no puede ignorarse al analizar la tragedia griega. Y decimos “tragedia” para salir al paso de un dicho que se lee como opinión común: “Los caracteres son el elemento fundamental de la comedia, mientras que en la tragedia lo es la situación” (Jaime Siles, para *Blanco y Negro*, en una de sus crónicas de septiembre de 1993). El autor, claro está, ha descubierto en la tragedia la sustancia-*praxis* del mito tradicional frente al accidente-*ethos* de la invención cómica. Sólo que ha separado de un tajo la sustancia de los accidentes. Y eso es mala metafísica (aristotélica).

b) Desde Aristóteles, también se puede reivindicar el “carácter femenino”. Su aserto de que el dramaturgo se ha de esforzar porque los personajes se acerquen a aquello que representan (las mujeres han de mostrar virtudes femeninas igual que los esclavos han de mostrar virtudes serviles) y que a una mujer no le va el carácter valeroso y temible más propio del varón, puede demostrar dos cosas: primero, que el drama es una *mimesis* de la realidad y que, por más que tales expresiones nos suenen a conceptos tipológicos y un tanto abstractos, es a través de ellas como el griego concibe su acercamiento a lo real¹⁷; en segundo lugar, que

12.- Que en el pensamiento aristotélico aparezcan como hechos “reales” no quiere decir que sean “históricos”. Ya sabemos el bajo nivel “poético” que tenía la historia para Aristóteles (1451b1 ss.). Son pertinentes, al respecto, las reflexiones de F. SAVATIER en *La tarea del héroe*, Madrid, 1982, p. 58.

13.- 1448a1.

14.- Cf. B. VICKERS, *Towards Greek Tragedy*, Londres, 1973, p. 3: “Tragedy is about people, and what they do to each other”.

15.- 1450a16 s.

16.- Cf. V. G. YEBRA, *La Poética de Aristóteles*, Madrid, 1974, p. 267, n. 115, sobre otro sombreado metafísico que se extiende a continuación sobre el *mythos*, que es el de “causa final”.

17.- 1454a20 ss. Con sus inevitables dosis de ilusionismo y de convencionalismo en el aparato escénico, se observa en la tragedia griega un marcado interés por dirigir la imaginación de los espectadores hacia un referente “real”. Cf. Ch. SEGAL, *Interpreting Greek Tragedy*, Ithaca, 1986, p. 82. Un interés parecido podemos observar en el proceso de la escultura griega hasta época helenística.

la mujer ocupa una casilla importante en el tablero de personajes que llenan la escena. Aristóteles no puede prescindir en sus ejemplos de las grandes figuras femeninas (Erifila, Medea, Ifigenia, Clitemnestra, Mérope, etc.), que en la mayoría de los casos encarnan un rol donde el sexo es funcionalmente importante (relación madre/hijo, hermano/hermana, etc.).

Hay consideraciones que pueden restar importancia a lo dicho. Por ejemplo, que la mujer, como ser reconocidamente inferior (1454a22), podría no alcanzar el nivel de excelencia a que aspiran, en general, los personajes trágicos (1448a18). Que la falta de actores femeninos desdibuja por fuerza el impacto de la representación. Y que, sobre la tendencia de Aristóteles a emplear términos globales (*prattontas... anthrópon...*), emerge ocasionalmente algún apunte de caracterización sexual (*epieikeis andres* -1452b34-, *epiphaneis andras* -1453a12-) que revela un mayor protagonismo de lo masculino. Pero la respuesta es fácil: en el teatro de Shakespeare las condiciones no eran muy diferentes. El varón invade la escena con un protagonismo avasallador (Hamlet, Otelo, Shylock, rey Lear...), lo que no impide que a su lado surjan tipos como Ofelia, Desdémona, Porcia, Cordelia, de innegable y punzante feminidad. Sin ir tan lejos, ¿quién podría demostrar que Eurípides, sin actores femeninos y sobre los mismos supuestos sociológicos, no supo pulsar la cuerda femenina en personajes como Fedra, Medea, Alcestris, Polixena, Ifigenia y tantísimos más? ¿Quién podrá negar protagonismo y feminidad a los sofocleos Electra, Antígona y Deyanira?

La duda podría venir por parte de Esquilo, a quien Aristóteles parece marginar un poco y cuya aparente tosquedad en el diseño de caracteres hace que la curiosidad del crítico sea mayor. Admitamos de momento que la *Poética* nos sirve también para él. Aristóteles pone el *ethos* en relación con la *cualidad* (*poiotēs*, 1450a18), y su manifestación más importante está en la capacidad y modo de decisión (*tēn proairesin*, 1450b9). Ahora bien, la feminidad de que hablamos, ¿influye realmente en la forma de decisión de los personajes? Uno puede perderse en disquisiciones ontológicas sobre qué puesto ocupa el sexo en el árbol de las clasificaciones, pero hará mal en dudar de que el sexo influya de modo muy directo en las decisiones¹⁸. La forma que tiene Deyanira de reaccionar ante la infidelidad de su esposo está esencialmente ligada a su condición de mujer. Y, si algo nos muestra la tragedia griega (en su conjunto), es que el sexo determina casi todo el organigrama de funciones que presenta el núcleo narrativo. Curiosamente, la polaridad hombre/mujer, con sus pulsiones y tabúes, no suele tenerse en cuenta en los "mapas" de semiótica de la narración¹⁹ o del teatro²⁰. Pero esto más se ha de achacar a descuido de los estudiosos que a falta de importancia del asunto. Al menos, en esta pequeña parcela del teatro que corresponde a Esquilo, sí quisiéramos reivindicar la feminidad como uno de los rasgos funcionalmente más productivos.

Lo que Esquilo fabrica son "reproducciones" (*mimēseis*, se lo hemos oído a Aristóteles) que, a diferencia de las del artesano manual, no son plásticas ni mensurables. Son reproducciones literarias, compuestas de complejos circuitos de material significativo: palabras, melodías, ritmos, entonación, deixis, etc., con capacidad de proyectarse en la pantalla de lo vi-

18.- Cf. S. GOLDHILL, "Character and Action", en *Characterization and Individuality in Greek Literature*, p. 105: "It is specifically as a female that Antigone is to care for the dead".

19.- Cf. B. VARELA, en *Métodos de estudio de la obra literaria* (ed. J. M. DíEZ BORQUE), Madrid, 1985, cap. V: "Análisis estructural de novela, poesía y teatro", pp. 685 ss.

20.- Cf. , para el teatro, el magnífico estudio semiológico de M. C. BOBES, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1987.

sual-escénico y enriquecerse con gestos, máscaras, trajes, coreografía y demás, pero siempre desde el texto y al servicio del texto²¹. La corriente eléctrica es la palabra, y la vida que ha de reproducir es la vida literaria. Como apunta M. C. Bobes, “es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico)... es símbolo y metáfora”²². No hay, pues, que pedirle más de lo que la reproducción está llamada a dar. Como *mimesis*, depende de los modelos reales a los que le ata una especie de cordón umbilical. Como metáfora, está sujeta a convenciones, transposiciones y hasta saltos en el vacío. Ocurre, además, si hemos de creer a Aristóteles, que la *mimesis* no se ceba en el cuerpo de los objetos, sino en su actuación o situación (“no es de los hombres sino de una acción, de una vida y una felicidad”, 1450a16). A partir de aquí, habremos de coincidir forzosamente en nuestras conclusiones con las de Jones, Easterling o Rosenmeyer, en el sentido de que, aun admitiendo el modelo real como canon de referencia, el sentido global de la *mimesis* depende también, y puede que en mayor grado, de una compleja experiencia que unifica símbolos, situaciones y creencias en el marco de la existencia humana en general²³. En consecuencia, el tipo de mujer que sus obras conjuran tendrá “carácter” en un sentido amplio –aristotélico–, donde tengan cabida los patrones míticos, las formas sociales, las convenciones del habla y de la representación teatral, las leyes de economía y selectividad propias de la *mimesis* literaria, etc.

Esto supuesto, el “carácter femenino” esquileo sorprende por su variedad en rasgos y matices. Su perfil varía según se insista sobre unos u otros parámetros y se actúa al servicio de tales o cuales nociones. Por ejemplo, mujeres son Atenea, Atosa y Clitemnestra, y las tres, personajes revestidos de autoridad. Sin embargo, hay diferencias que apoyan lo dicho. Atenea es una diosa, a pesar del desenfado mujeril con que se presenta en *Eum.* 398 –y aun aquí se desmarca de los sentimientos normales en una mujer: *tarbō men ouden*–. Luego, apenas si la sentimos moverse sobre su pedestal. Actúa no como mujer, sino como divinidad tutelar de Atenas. Sólo en un punto advertimos esa parte de mujer que todavía late bajo sus peplos de mármol: cuando se ve obligada a actuar como defensora del principio masculino (*Eum.* 737ss.), cuando descubre la contradicción esencial de su persona (soy mujer, pero no soy mujer) y se ve en la precisión de justificar el papel peculiar que le ha tocado jugar en la historia. Se advierte un ligerísimo tono de tensión humana cuando reconoce que le está vedado el matrimonio.

Atosa, en cambio, es mujer al cien por cien. Se presenta, como Atenea, dejando su palacio ante una llamada. Pero esta vez la llamada es interior (un temor –muy femeninamente expresado– ante el *phthonos* divino y unos sueños –muy femeninos también– que la han sobresaltado). Su papel no es el de influir en la acción, sino de servir de conciencia (esa voz que hace dúo con los designios de los dioses) en el doble sentido activo y pasivo. Como conciencia activa, contribuye a crear un clima de expectación frente al inminente castigo divino. Como conciencia pasiva, su voz lamentosa es como un preludio a los ayes de su hijo.

En cuanto a Clitemnestra, sí está llamada a influir en la acción. Se le adapta, y de qué modo, el título de Ira Vengadora que le pone el coro (*Ag.* 155), marcando así su rol en el en-

21.- Cf. M. C. BOBES, op. cit., p. 214: “No hay por qué inventarle una vida extratextual”.

22.- Op. cit., p. 214.

23.- Cf. J. GOULD, “Dramatic Character and ‘Human Intelligibility’ in Greek Tragedy”, PCPS, NS 24 (1978), pp. 43-67.

cadenamiento de los hechos que constituyen la *praxis*. Como *mēnis teknopoinos*, se aproxima al ámbito de las fuerzas sobrenaturales. Pero, a diferencia de Atenea, no es una diosa. Es una simple mujer y, como tal, un eslabón más en la dialéctica de acción y pasión propia de los seres humanos. Lo que ocurre es que el poeta, al concederle un rol tan importante, también se obliga a analizar mejor sus resortes internos y nos pone ante los ojos un “carácter” que además es “femenino”, con una feminidad que resulta decisiva en el desarrollo de los acontecimientos.

A su lado palidecen figuras como Electra o Ió, cuya feminidad está supeditada de forma casi mecánica a los condicionamientos de la *praxis*, o como el coro de danaidas, obsesionadas casi monocromáticamente con el tema de la huida y el refugio en su doble vertiente política y sexual. Esquilo muestra ocasionalmente su capacidad para la pincelada particular en personajes secundarios como el vigilante y la nodriza²⁴. Esto ocurre en *flashes* rápidos sobre personajes de más alto rango, como Egisto o Atosa –cuya máxima preocupación es que su hijo no venga decentemente vestido (*Pers.* 846ss.)–. Queda así acentuado el *ethos* en su vertiente de *poiōtēs* (el esclavo que ha de mostrar rasgos propios de esclavo, etc.), pero nada se añade a esa capacidad de decisión (*proairesis*) que constituye la marca principal del *ethos*. Uno sospecha que algo tiene eso que ver con el desco de acercar ciertos personajes al nivel de “como son en realidad”, al estilo de los pintores realistas que buscan sorprender con un ramalazo de humanidad que sea percibido por el espectador como un tufillo de su propia cocina. A la pregunta de si tal proceder contribuye a la individualización, convendrá mantener una prudente reserva. Es como mezclar “individualización” con “caracterización”, y ambos términos con “carácter”. Pienso que se puede caracterizar un tipo humano (soldado, criada, magnate, niño, etc.) hasta el infinito sin añadir un ápice a su individualidad. En el caso de Esquilo cabe pensar que tal proceder obedece a un criterio consciente de práctica teatral y hasta de comunicación con su auditorio. Es como un guiño de complicidad (“me seguís bien...”, “entendéis bien este modo de actuar”...). La individualidad, sin embargo, implica personalidad y unicidad: en tal acción, en tal tiempo, en tal espacio surge este personaje cuya posición en la constelación de relaciones humanas (base de la “personalidad”) es única e irrepetible. Aquiles o Héctor pertenecen a esta categoría. Ambos están anclados en ese momento especial de la guerra de Troya que describe Homero. Su existencia no se entendería fuera de los hechos y de los personajes que se mueven alrededor. Tal *desaire* ritual, tal ciudad cercada, tal rey, tal ejército, tales capitanes. Su personalidad emerge como realidad “viva” ligada por un cordón umbilical a la fuente de vida que son los hechos (míticos o históricos, importa menos) y a los otros actuantes en esos mismos hechos. He ahí su nombre y sus apellidos, sus huellas digitales. Por eso tiene más personalidad Antígona que el soldado que la prende, y Edipo, más que el viejo sirviente, aunque estos personajes menores hagan más gestos para demostrar que están vivos. En suma, si a la “personalidad” antes descrita añadimos una importante dosis de *proairesis*²⁵, de capacidad de decisión, de importancia de esa decisión en la marcha de los hechos, no cabe duda de que nos estaremos acercando a un concepto bastante aceptable de “carácter”.

24.- Éstos son los que Rosenmeyer llama “personajes-gárgolas” (cf. op. cit., pp. 217 ss.) y que recuerdan esa sonrisa estereotipada de las esculturas arcaicas.

25.- Cf. F. SAVATER, op. cit., p. 62, relaciona el carácter con la noción schopenhaueriana de la voluntad.

Dentro de los personajes esquilcos, Clitemnestra es, sin género de dudas, el que mejor responde a nuestra moderna noción de carácter²⁶. Mejor incluso que Prometeo, tan querido por la crítica romántica. Sobre esto hay práctica unanimidad, desde Croiset²⁷ hasta nuestros días. Clitemnestra se eleva por encima de sus homónimas sofoclea y eurípidea en vigor de concepción, en impulso dramático, en riqueza de matices. Su vida interna brota menos de sus gestos que de sus decisiones, de su plena identificación con el papel que le ha asignado el *mythos*. No vamos a detenernos ahora en mostrar sus excelencias como carácter, sino en resaltar su feminidad, una feminidad afirmada, negada, ignorada, enriquecida por el texto mismo. Magnífico test para poner a prueba lo antes dicho.

Clitemnestra se presenta, en boca del vigilante, como una contradicción de lo femenino: "Manda en la casa el corazón, masculino en sus designios, de una mujer" (Ag. 11)²⁸. Esto es excepción en un teatro donde los personajes son ostentosamente fieles a su sexo. Electra junto a Orestes. El coro de mujeres frente a Etéocles. Las danaidas frente a los egipcios. Io frente a Prometeo. Atosa frente al coro de ancianos, y tantos más. La *Orestía* nos da, en efecto, una curiosa inversión de papeles. Clitemnestra representa el temperamento viril, mientras que Egisto carga repetidas veces con el estigma de lo femenino (*thēleia gar phrēn*, se dice de él en *Co.* 305 como antífona al *androboulon* de Clitemnestra). El mismo código lingüístico se encarga de animar la contradictoria tensión de la pareja. Cuando la reina se llama enfáticamente mujer (Ag. 348: "esto que te digo lo escuchas de los labios de una mujer"), el coro toma el relevo con un marcado *gynai*, para inmediatamente contradecirlo ("has hablado con prudencia, cual corresponde a un varón", Ag. 351). A Egisto, en cambio, dispara de salida un insultante *gynai*, reforzado con la noción de "guardián del hogar" (*oikouros*, 1626), que recoge, como un eco, aquel "guardián de mi palacio" que Agamenón dedica a su mujer (914). El término es aún más punzante si se lee en contraste con ese *andri stratēgōi* (el guerrero, suma de virtudes viriles) que Agamenón representa (1627). Egisto, en conexión con el crimen, se aplica una metáfora femenina (*rhapheus*, "costurero" -1604-). Clitemnestra, por su parte, tras apropiarse términos militares ("lucha"... "victoria", 1377-1378), sale al paso del coro contradiciendo su propia feminidad: "Me estáis poniendo a prueba como mujer irreflexiva. Pero yo me dirijo a vosotros con ánimo imperturbable" -*atrestōi kardiāi*, 1401s.-. Lo suyo, a diferencia de Egisto, es el *ergon* (1406)²⁹ propio de un *tektōn*. He aquí notas esencialmente masculinas: el valor y la efectividad en el trabajo. Sin embargo, unas líneas más abajo aflora lo más básico de su feminidad contradiciendo lo anterior: "Sacrificó a su propia hija, dolor para mí el más querido" (1418). Más adelante, al acusar a Egisto de afeminamiento y cobardía, el coro le echa en cara que tuvo que ser precisamente una mujer quien cometiera la acción de matar (1644). El coro no ha perdido ocasión de demostrar su asombro a lo largo de la obra ("Fue una mujer la que destruyó su vida", 1454), pensamiento que le lleva a otra mujer, su hermana Helena, causante de innumerables desgracias (1456), y la raíz de su asombro está precisamente en el choque de imágenes con-

26.- T. G. ROSENMEYER, op. cit., p. 235: "I hasten to confess that Clytemnestra seems to me to constitute an important exception to the standard for which we have been arguing. The Queen is too prominent a personage to be included among the gargoyle figures of the second rank". Cf. más arriba nuestra n. 11.

27.- Cf. S. GOLDHILL, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge, 1984, pp. 73-79.

28.- También es masculina ("socialmente" masculina) la noción de poder (*kratei*).

29.- Cmp. 1635 en que el coro se dirige a Egisto: "No te has atrevido a cometer por ti mismo esta acción (*ergon*) homicida".

tradictorias: una mujer que es capaz de hacer lo que sólo los hombres suelen hacer³⁰ al lado de un hombre que se refugia en la "maquinación desde fuera" (1608-1609) y se confiesa "costurero" del crimen. Por otra parte, esto no es más que un aspecto de la cuestión, porque, sobre otros parámetros, Clitemnestra y Egisto se adhieren a los esquemas propios de su sexo. Egisto, puesto a desenvainar la espada (1652), y Clitemnestra, poniendo paz, son como dos arroyos que vuelven a sus cauces. Egisto, que asume el poder político y económico (1639), y Clitemnestra, que resume su discurso con un "éste es el *logos* propio de una mujer para quien quiera entenderlo", recuperan sus perdidas esencias y se sitúan en el centro de un diálogo interior donde se escuchan las grandezas y las miserias del código sexual ("el más querido de los hombres", Ag. 1654, "¿amas a este *hombre*?", Co. 894). Bien es verdad que este esquema también está pervertido por el adulterio que convierte a Clitemnestra y Egisto en una extraña pareja de leona y lobo (Ag. 1258-1259), pero no afecta al rol sexual de los componentes.

Ag. 810-974:

Este pasaje puede servirnos para ordenar, al hilo de nuestro análisis, algunas ideas que completan y enriquecen lo dicho. Es, de toda la *Orestía*, el que mejor contribuye a resaltar lo femenino del carácter de Clitemnestra, puesto que sitúa a la mujer frente al varón, a la esposa frente al esposo, a la reina frente al rey, en una confrontación de alto voltaje dramático. Otras confrontaciones, como la de Clitemnestra/Casandra, a fuer de breves, nos permiten sólo una mirada fugaz por los entresijos de lo femenino: los celos, la altanería, el tono humillante, los sobreentendidos, el doble sentido, etc. Pero el diálogo con Agamenón está situado en el centro geográfico de la pieza y en él se dan las claves semánticas para la comprensión global del drama.

Le ha precedido como contrapunto la acogida del coro (782-809). De ella están ausentes el disimulo y la mentira. Rezuma afecto y alegría contenida no exenta de aprensión ante otros "posibles" comportamientos. La mención de una mujer, Helena, hermana de la reina, se inscribe en este tono aprensivo, que se hace más explícito en los últimos versos: "con el tiempo conocerás quién de los ciudadanos ha actuado según justicia y quién no" (Ag. 807-809). Pero dos expresiones son importantes: "¿Cómo dirigirme a ti? ¿Cómo mostrarte mi respeto?" (804). Esa falta de comunicación (real) que vamos a observar en las primeras fases del diálogo con Clitemnestra se entienden bien desde la perspectiva de una radical falta de aprecio. La comunicación del rey ha quedado abierta, pero con el coro, pues es al coro a quien van dirigidas las primeras frases de comprensión en las que vuelve a sonar el verbo *se-bein* (835). Lo demás es un juego semántico sobre verdad/mentira, nobleza/disimulo. Lo propio del varón es la verdad y la fiabilidad. Recordemos que cuando Clitemnestra hace un relato veraz de las señales de fuego, el coro reacciona apuntando el carácter masculino de su proceder (*kat' andra legeis*), de donde se colige lo fiable de sus pruebas (*pista... tekmēria*, Ag. 352). En cambio, lo propio de la mujer es la mentira y el disimulo, y así lo reconoce Egisto: "El engaño viene claramente de la mujer" (1636). Con lo que la alfombra de púrpura no será sino otro gran engaño añadido a la falsedad de sus palabras. Una suprema muestra de respeto donde no hay respeto. Las claves del diálogo serán, por lo tanto, aquellas que permitan entender cómo se llega a eso tan asombroso de que la mujer destruya al hombre, la esposa al esposo.

30.- También Casandra se asombra: "Una *mujer* es la asesina de un hombre" (1231-1232).

I Parte: Agamenón (dudas y distanciamiento, 810-854)

Desde la semiótica, hay un punto fuera del texto que determina el valor del texto, y es el de la presencia o no en escena de Clitemnestra. Algunas traducciones se resisten a tener a la reina en escena desde el principio (equivocadamente, a nuestro juicio), precisamente por aquello del distanciamiento. Resulta en verdad chocante que, tras diez años de ausencia, Agamenón gaste todo un parlamento en fórmulas casi rituales y no haga la más mínima alusión a la presencia de su esposa. Pero, como signo teatral, esto tiene un alto valor dramático: la comunicación se ha establecido entre Agamenón y el coro, una comunicación que trasciende la mera superficie de las palabras (“¿Cómo te saludaré? ¿Cómo te honraré?”) para entrar en una zona más profunda de mutua comprensión. Hay aprensiones nacidas del afecto y del respeto. Hay alusiones veladas a los perversos designios que un rostro “aguadamente” amoroso –el de su esposa– puede encerrar. Y a estas palabras sí responde el rey en el mismo tono (“coincido contigo”, Ag. 831, ... “sé mirar en el espejo del trato humano... los que parecían leales puedo definirlos como imagen de una sombra”, 838-840). Aparentemente se está refiriendo a sus compañeros de campaña (y ahí entra, oportuno, el recuerdo de Ulises), pero el conjunto de alusiones apunta desde un plano inconsciente, tal vez, a la deslealtad de Clitemnestra. Su presencia física en escena acentúa aún más el distanciamiento moral. El vacío se hace especialmente sensible cuando no se menciona a Clitemnestra en compañía de “palacio y hogar”. ¡Qué lejos del Ulises del canto 5 de la *Odisea*!³¹.

En torno a estos vacíos, se va agrandando la imagen del guerrero y el rey, y reduciendo la del marido. Parece en verdad como si esa gélida atmósfera que se vive en escena fuera preparando el asesinato y disminuyendo su crudeza. La clave semántica está en la tensión cercanía escénica/distanciamiento verbal y en la reducción del componente sexual en favor de otros rasgos funcionales de la masculinidad. También actúa como clave la transparencia u opacidad del lenguaje, que viene a unirse al distanciamiento.

II Parte: Clitemnestra (los modos de mujer, 855-913)

Pero Clitemnestra no sería mujer si dejara estar así las cosas. Hay signos teatrales, como la presencia de Casandra sentada en la carroza como en un trono (Ag. 1054), que no deben pasar inadvertidos. En la recepción empiezan a actuar elementos hostiles: un triángulo quizás no inesperado, pero ciertamente indeseado, que funciona como desencadenante en no menor proporción que en *Traquinias* (540) o en *Medea* (17ss.)³², sólo que la crudeza de esta situación no aflora en el texto hasta pasado el crimen:

Muerto está el que ha deshonrado a esta mujer,
delicia de todas las Criseidas al pie de Ilión.
He aquí también a la esclava profetisa,
su concubina adivinadora, amante fiel,
que ocupó con él los mismos bancos de la nave (Ag. 1438-1443)³³.

31.- Especialmente vv. 209-210.

32.- H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, Londres (3) 1961, p. 73: “We know Clytemnestra, we know that Agamemnon, by bringing Cassandra, has driven the last nail into his coffin”.

33.- Es tentador ver en *philēōr* (“amor de su corazón”) del v. 1446 un sarcástico juego de palabras con *philētēs* (“ladrón”).

Por el momento, Clitemnestra nos deja sentir el hormigueo de su feminidad agravada. Y aunque el agravio, a nivel textual, no pasa de los naturales sufrimientos por el marido ausente (860), ya se ha encargado el coro de ponderar el sacrificio de Ifigenia (218ss.) y de dar salida a tristes presentimientos (250-253). El cuadro —con Casandra en el carro— es semiológicamente de una impresionante complejidad, como complejos son los mecanismos que se revelan en el comportamiento de la reina. El rey, dentro de lo romo de su percepción, se venredado entre los hilos de un estilo propio de mujer, y así lo dice: “Por lo demás, no me trates blandamente como mujer” (*gynaikos en tropois*, 918, tiene una doble lectura: no quieras alterar mi sexo con tus halagos, y no proyectes en mí tus modos femeninos. En cualquier caso, hay un propósito firme de definir el rol sexual, cosa que ciertamente afecta a ambos cónyuges).

Por parte de la reina, los modos femeninos incluyen, en primer lugar, la seducción. Una seducción muy *sui generis*, puesto que los halagos y mentiras que la constituyen no tienen función real: ni ella pretende atraerse el amor de su marido ni, sea cual fuere el efecto de sus palabras, está dispuesta a renunciar a sus planes. Pero sí obtiene una renta apreciable su vanidad femenina, y es que su marido acaba fijándose en ella y acepta entablar un diálogo. Antes de caer en la red real, Agamenón ha caído en la red gestual que le ha preparado Clitemnestra³⁴, incluida su entrada triunfal sobre el tapiz de púrpura. Sus halagos se caracterizan por una evidente exageración, tanto verbal como imaginativa. En palabras de amor y fidelidad no se muestra precisamente parca. Ya antes se había “jactado con palabras henchidas de verdad” de su absoluta fidelidad al esposo (Ag. 610-614). Ahora, sus “palabras de amor” (856-857) traspasan todas las constricciones del pudor y la timidez, y es precisamente Agamenón quien, medio humorísticamente, anota lo largo de su discurso (*makran... exeteinas*, 916)³⁵. En cuanto a las imágenes, se ve un decidido propósito de magnificación: los agujeros de la red (868), las cabezas de Gerión (870), la soga al cuello (875), la fuente seca de las lágrimas (888), etc. También el rosario de cumplidos que dedica a su esposo: perro guardián del establo, cable salvador del barco, pilar que sostiene la elevada techumbre, hijo único de su padre, tierra que aparece a la vista del desesperanzado marinero, manantial para el sediento caminante (896-901). Después de esto, la alfombra de púrpura no es sino una fastuosa metáfora que equivale a una forma —indebida, y Agamenón lo sabe bien— de divinización (Ag. 921-925).

Con el halago, el engaño como método de seducción femenina. Engaño es un término polivalente, emparentado, aunque no coincidente, con mentira. Mucho se ha hablado sobre él. El engaño es aquí más dramático que real. La realidad pudo ser que Agamenón ya estaba al tanto de la infidelidad de su esposa, cuya vinculación con Egisto era notoria. Por lo tanto, las protestas de fidelidad por parte de Clitemnestra no engañaban a nadie, incluido su esposo. ¿Por qué, entonces, tanta palabra de lealtad? Porque Clitemnestra tenía que ser fiel a su función dramática, cuyos perfiles se habían ido dibujando desde el principio. Ella era la “engañosa guardiana del hogar, furia vengadora de su hija” (Ag. 155), y, como tal, tiene que fa-

34.- L. AYLEN, *Greek Tragedy and the Modern World*, Londres, 1964, pp. 58-59, desarrolla el tema de la red en la *Orestía*.

35.- Cmp. *Pers.* 713, donde Atosa parece querer hacer un esfuerzo de concisión (*en brakhei khrōnōi*).

bricar una red de gestos y palabras, una salva de fuegos de artificio que deslumbrén al personaje y contribuyan a desvirtuar la comunicación. Hay claras ambigüedades, como la del “perro guardián” (halago con ribetes de insulto: la conocida desvergüenza de los perros)³⁶, como la de sus “modos amorosos” (*philanoras* desprende un tufo sospechoso). Ya antes, frente al heraldo, había surgido la mención del bronce –de bronce iba a ser el arma homicida– en las protestas de fidelidad. Y la más terrible de las ambigüedades: la justicia –Dikē– conducirá a Agamenón a un hogar “inesperado” (¿su casa?, ¿el Hades?), y Clitemnestra dispondrá “las demás cosas con justicia” –*dikaiōs*–. Otra vez la imagen de la furia vengadora (Ag. 911-913)³⁷.

III Parte: Diálogo sobre la alfombra

Agamenón ha caído en la trampa: el halago y el engaño de la mujer han conseguido despertar sobre ella una atención que parecía haberse disparado a otras esferas. Si algo tiene este diálogo, es la virtud de enfrentar los sexos en frases de certera puntería. Agamenón desdén los modos femeninos de su esposa: primero, los largos parlamentos (“has hablado bien largo, acorde con mi ausencia”, 915-916); segundo, los halagos gestuales que, por lo blandos, pertenecen a un estilo femenino: exceso en la alabanza, alfombra de púrpura. Frente a ello, Agamenón mantiene el valor de su gloria guerrera (927)³⁸, atributo masculino donde los haya, y la exclusiva en todo tipo de luchas:

No es propio de la mujer buscar combates (940).

Nunca el hombre ha sido tan ciego ante las genuinas armas de una mujer³⁹. Su tradicional falta de sutileza en la dialéctica de los sexos se revela aquí de forma notoria. Confunde sumisión externa y debilidad física con falta de fuerza para el combate. Para él es una sorpresa que la victoria en cuestión tan nimia signifique tanto para ella (942). Pero Clitemnestra es consciente de su propia fuerza y sabe que, en ciertos momentos, el *yo* masculino se entrega gustoso a la mujer por más triunfador que se sea (943).

Como era previsible, la escena termina en rendición. Por dos veces y en forma de *Ringkomposition*, Agamenón resuelve atender a los ruegos de su esposa (*ei dokei soi tauth'*, 944; *epei d' akouein sou katestrammai tade*, 956), no sin compensar esta capitulación con dos fatales observaciones que aún muestran al varón en su pertinaz ceguera: “... destrozando la riqueza con mis pies” (948), “mete en casa a esta extranjera con agrado (*preumenōs*)” (950). Precisamente ha ido a tocar dos de los aspectos que más gravemente afectan al alma femenina: la casa y el lecho. Sobre el primero hay unas punzantes palabras de J. Jones⁴⁰:

I am saying that the great subject of Excess is being given economic point.

Pero nos hallamos ante una feminidad exacerbada. Agamenón acaba de tocar uno de los temas predilectos de su auditorio: el del *phthonos* divino ante el mal uso de las riquezas⁴¹. En

36.- Cf. S. GOLDHILL, op. cit., p. 56.

37.- Hay aquí una trágica aura de misterio que contrasta con la actitud pomposamente ingenua de Egisto en otro lugar (Co. 854).

38.- Por eso reclama un poco después sólo el honor *kat'andra* (925); el que le reporta su gloria guerrera.

39.- Cf. H. D. F. KITTO, *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956, p. 24, sobre la ceguera de Agamenón.

40.- Op. cit., p. 88.

41.- En *Persas*, tanto Atosa (162 ss.) como Darío (826) formulan un discurso típicamente griego sobre el riesgo de las riquezas.

un hombre que acaba de entrar a saco en las riquezas de Troya, esto puede sonar a falso es-crúpulo, pero no es sino parte de un cierto esquema mental que comparte con la mayoría de los contemporáneos de Esquilo. A la mujer, en cambio, acaban de tocarle en su fibra sensible como *oikonomos*. Que no le hablen a ella de cómo gastar las muchas riquezas de que dispone el hogar (eso sí, "con la ayuda de los dioses", 961), a ella que hubiera gastado con gusto muchas más prendas como ésa en ofrendas votivas por la vuelta de su esposo. En el hogar y en sus cosas manda la mujer, tanto como el varón en la guerra.

La segunda observación es aún más desatinada. Sea cual sea el cuadro de adulterio que los espectadores y el coro se hacen respecto de Clitemnestra y Egisto, el complejo entramado de signos que rodea la llegada de Casandra estalla como una bomba ante el adverbio *preu-menōs* con que el rey reviste su petición. Con sorprendente ingenuidad, pretende que se vea como simple "esclava de guerra" (*aikhmalōtos*) a la que su mujer está contemplando como *koinolektros* (compañera de cama), *pistē xyneimos* (fiel concubina) y "compañera de viaje" (1441-1442). Clitemnestra tiene el valor de proclamar a su marido como *lymanterios* ("el que injuria o mancilla") de su propia mujer (1438). Ésta es la "visión" de Clitemnestra que aflora tras el crimen, y no hay razón para pensar que fuera otra la que tenía en el momento de ver a Casandra sentada en el carro regio, mientras escuchaba las últimas palabras de Agamenón.

Vista así, la escena deja flotando un aire de hostilidad manifiesta, como una declaración de guerra escrita sobre sus propias ejecutorias sexuales.

Lady Macbeth o la sombra de Clitemnestra

No son dos personajes que fielmente se solapen, aunque ambos pueden contemplarse como "flores del mal" que han brotado de una historia criminal. No parece que Shakespeare conociera a Esquilo, pero su instinto trágico tiene algo de esquileo. Lady Macbeth comparte con Clitemnestra esa fuerza dramática que tiene única y exclusivamente por el hecho de ser mujer. Quitémosle su sexo y su médula dramática quedará seca y sin vida. El personaje se convertiría en un simple instigador del crimen, cargado de retórica y yeyuno de significación, sin la retorcida malicia de un Yago, sin siquiera la simplicidad decorativa de un Píldes. Es esencial que sea mujer, que sea *la* mujer de Macbeth. Eso nos dará la medida de su grandeza dentro de la arquitectura del drama. Eso nos obligará también a evocar aquella otra gran fémica esquilea, cuya sombra la persigue. No es preciso encontrar paralelos exactos. Es verdad que su textura superficial difiere en puntos importantes. Clitemnestra conspira para asesinar a su propio marido en su propia casa, mientras que lady Macbeth alienta el asesinato de un ilustre huésped. La imagen de la conciencia del crimen ensañándose en lady Macbeth se parece más a Orestes perseguido por las furias⁴² que a Clitemnestra, muy "segura" y tranquila tras el hecho criminal⁴³. Por otra parte, tiene Clitemnestra un protagonismo muy superior al papel secundón que Shakespeare concede a lady Macbeth. Pero un análisis más hondo minimizará las diferencias. Por ejemplo, aunque Duncan no es Agamenón, observemos la re-

42.- Cf. *Co.* 1055: "Fresca está aún la sangre en tus manos", dice el coro a Orestes.

43.- Ésa es la impresión que da al final del *Agamenón* (Cf. DENNISTON-PAGE, *Aeschylus' Agamemnon*, Oxford, 1957, p. 212, *ad. loc.*). Pero no olvidemos que se trata de una trilogía encadenada. En *Co.* 524 se alude a los terrores nocturnos de Clitemnestra muchos años después, y, en los siguientes versos, a su visión de la serpiente mordiéndole el pecho.

cepción de Duncan en el acto I, escena VI: se recibe al rey, vencedor en importante combate (clarines, trompetas, brillante séquito transmiten por doquier un aura de triunfo y euforia). Se le recibe no sólo como rey, sino como pariente ("soy su pariente y vasallo", dice Macbeth, I, esc. 7). Su misma razón de huésped refuerza la relación sagrada que la *casa* impone y que en el *Agamenón* se expresaba con el símbolo de la alfombra de púrpura. Por otro lado, y sin desvirtuar el carácter de *esposo* que presenta Agamenón, no hay que perder de vista que la relación esposo/esposa se ha degradado y que una nueva pareja, Egisto y Clitemnestra⁴⁴, emerge como tal en una conspiración que no dista mucho de la de Macbeth y su esposa. Añádase, dentro del código lingüístico, el mismo tono rendido y zalamero que las dos mujeres usan en sus respectivas escenas de recepción (acto I, esc. 6):

All our service...
 Were poor and single business to contend
 Against those honours deep and broad, wherewith
 Your majesty loads our house...

El gesto rendido de Duncan al dar la mano a lady Macbeth para entrar en el castillo de su huésped tiene todo el efecto de una capitulación ante el halago, igual que la escena de la alfombra en *Agamenón*.

Pero la confrontación Duncan/lady Macbeth no es sino una fugaz reminiscencia. Más importancia estructural tiene la pareja Macbeth/lady Macbeth, donde se funden dos recortes del pasado literario: el primero, Egisto/Clitemnestra en cuanto pareja conspiradora para el asesinato del rey; la segunda, Agamenón/Clitemnestra en cuanto polaridad hombre/mujer. Y en ambas funciones el papel del sexo es determinante.

Contemplemos por un momento a los conspiradores. Tenemos la impresión de que Shakespeare ha reajustado los roles que aparecían desajustados en Esquilo. Macbeth no es Egisto. Macbeth está mucho más seguro del papel masculino que le corresponde hacer:

I dare do all that may become a man (acto I, esc. 7).

Hasta tal punto ha identificado virilidad con audacia que, cuando en el acto quinto oye el grito de las mujeres que lamentan la muerte de su esposa, se da cuenta de que había casi olvidado el sabor del miedo:

I have almost forgot the taste of fears.

Lady Macbeth es un caso especial. Igual que Clitemnestra, sabe que no puede eliminar su condición de mujer. Aquélla alude a sus dolores de parto (Ag. 1418), y ésta, a la leche de sus pechos. Pero mientras Clitemnestra deja a Egisto en la sombra de la conjura e invade el rol masculino al tomar en sus manos el arma homicida, lady Macbeth respeta la convención y cede el puñal a su marido. Eso sí, le presiona hasta el límite haciendo chantaje sobre su sexo:

When you durst do it, then you were *a man*;
 And, to be more than what you were, you would
 Be so much more *the man*.

44.- Cf. CROISET, *Eschyle*, París (3) 1965, p. 188.

Y sobre la obligación del varón de ser fiel a sus juramentos:

I have given suck, and know
 How tender 'tis to love the babe that milks me
 I would, while it was smiling in my face,
 Have plucked my nipple from his boneless gums,
 And dashed the brains out, *had I so sworn as you* (I, 7).

Tal recurso no deja de sorprender a Macbeth, que ve cómo la masculinidad se ha apoderado de su mujer:

Bring forth *men-children* only!
 For thy undaunted mettle should compose
 Nothing but males (I, 7).

La masculinidad de Clitemnestra se nos ofrece a la observación desde fuera. Es el vigilante el que describe su espíritu como *androboulos*. Son los hombres del coro los que se asombran de lo que ha sido capaz de hacer y de cómo Egisto y Clitemnestra han invertido sus naturales funciones. Lady Macbeth, sin embargo, forcejea desde dentro con las limitaciones de su sexo. Y como las fuerzas naturales no bastan, acude a los poderes superiores:

Come, you spirits
 That tend on mortal thoughts, *unsex me here*,
 And fill me, from the crown to the toe, top-full
 Of direst cruelty!...

... Come to my woman's breasts,
 And take my milk for gall, you murd'ring ministers... (I, 5).

Lo que esta diferencia muestra son dos estéticas distintas. En el dramaturgo griego hay una innegable tendencia, de raíz homérica, a la objetivación. El dramaturgo-narrador cede la palabra al coro o a otros personajes para situar a una determinada figura ante nuestra contemplación, mientras que Shakespeare convierte al personaje en narrador de sus propios procesos. Así, el "arrepentimiento" de Macbeth, la "conciencia culpable" de su mujer, etc., son hechos que seguimos a través de sus propias palabras o acciones.

Pero sigamos con el rol de lady Macbeth. Cabría la duda de si el cambio que pide el personaje no es de sexo sino de condición: pasar a la condición de furia de averno, de potencia destructora, como quiere Merchant⁴⁵. Puede que así sea; pero es un paso ulterior. La mujer ha de renunciar a la dulzura, a esa *milk o'th'human kindness* de que hablaba antes, para acceder a la condición de furia.

También a Clitemnestra se la describe como potencia vengadora (Ag. 155). El coro, admirado de que una simple mujer haya podido hacer tamaño crimen, pregunta, en una sugestión de magia, de recurso a los poderes del mal, qué mala planta o poción ha tomado (1407). En el mismo marco hay alusiones a un estado de enajenación en Clitemnestra (*epimainetai*, 1427) que concuerda con la *paranous Helena* (1456) que fue capaz de destruir muchísimas

45.- Cf. W. M. MERCHANT, "Elizabethan Tragedy" en *Estudios sobre los géneros literarios*, I, ed. por J. COY y J. DE HOZ, Salamanca, 1975, p. 60.

vidas. Se alude también a la "sangre que no puede limpiarse" (*haim'anipton*, 1460)⁴⁶ y al *daimon* que se ha cebado por tres veces en la familia (1482). He ahí los malos espíritus de Clitemnestra, cuyo rastro sigue lady Macbeth.

Hablábamos arriba de Egisto-Clitemnestra como pareja sexual. También lo son Macbeth y su mujer, aunque no haya en sus crímenes una explícita motivación sexual. Resulta significativa la alusión al lecho en la crucial escena del acto V:

(Lady Macbeth en sueños): *To bed, to bed: there's knocking at the gate: Come, come, come, come, give me your hand: what's done, cannot be undone: to bed, to bed, to bed.*

La cuádruple invitación (*come*), emparedada entre dos insistentes llamadas al lecho, es un hecho de lenguaje que no puede pasarse por alto. Eso es seguramente lo que Clitemnestra diría a Egisto si estos dos personajes hubieran pasado al teatro de Shakespeare. Pero los Macbeth no son una pareja adúltera. ¿A qué viene entonces esa onírica insistencia? ¿Tal vez para que no se olvide su perfil sexual? Recordemos, si a cuento viene, que, en el plano de la explicitación de motivos, tampoco Clitemnestra-Egisto esgrimen el motivo crótico: Clitemnestra venga a su hija Ifigenia y Egisto a su padre Tiestes. Tanto puede aquí la venganza como en Macbeth la ambición. Sin embargo, Clitemnestra y lady Macbeth son personajes *femeninos*, cuyo sexo forma parte de su función dramática. Función que se expresa en el enfrentamiento con el varón. Estamos, no se olvide, en una *conspiración* de hombre/mujer, cuya relación articula mecanismos de misteriosa hondura. Tal vez por eso lady Macbeth convierte la resolución de su esposo en una cuestión de amor:

Was the hope drunk
Wherein you dressed yourself? hath it slept since?
And wakes it now, to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love (I, 7).

Hasta aquí llega la sombra de Clitemnestra. Sólo la sombra; porque en lo demás son dos creaciones distintas. Pero hay en ambas un inconfundible perfil de mujer ¿Dónde está esa mujer vengativa, celosa, artera, maquinadora, capaz de componer variados rostros, enduécida en su enfrentamiento con el varón, etc., modelo ideal para esta *mimesis* dramática? Realmente, en ningún lugar y en todos. Su aroma nos persigue y nos obsesionamos con su presencia. Eso la hace inmensamente real⁴⁷.

46.- Cf. también *Co.* 67: "Se forma un coágulo de sangre que no puede desvanecerse".

47.- D. VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario*, Madrid, 1992, p. 191, anota una vertiente del realismo: aquélla que va ligada a la recepción. Concuera con Marshall Brown en afirmar que "la palabra realismo no describe nada que esté exclusivamente en la obra, sino, sobre todo, el efecto que ésta produce en sus lectores".