

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

***Rendición de cuentas*, de Andrés Pociña** **Agamenón y Clitemnestra otra vez frente a frente**

Maria de Fátima Silva
CECH – Universidad de Coímbra
fanp13@gmail.com

Después de recuperar, en versiones innovadoras, los mitos de Medea y Antígona, además de la personalidad poética de Safo –*Medea en Camariñas* (2005), *Atardecer en Mitilene* (2009/2010), *Antígona ante los jueces* (2014)–, A. Pociña vuelve ahora, con *Rendición de cuentas* (2017),¹ en texto aún inédito, al tema de los Atridas y el bien conocido regreso del vencedor de Troya, Agamenón. En todas estas creaciones prevalece el buen conocimiento que tiene el autor de los temas y textos griegos, dado que la manipulación de los originales se hace de forma directa. Pero, si se reconocen las líneas de fuerza que ascienden, en este caso, principalmente a las producciones trágicas griegas del siglo V a. C., es igualmente manifiesto, desde la didascalía que ubica al lector en la apertura de la obra, todo el esfuerzo de modernización a la que el viejo mito va a ser sometido.

El propio autor destaca algunas de las estrategias más relevantes para la metamorfosis de las situaciones y de los personajes que las viven, y también para la estructura conferida al texto. La lista de los personajes, que abre el manuscrito, sustituye por Mónica, Eusebio y Armando los nombres de Clitemnestra, Egisto y Agamenón, respetivamente. A la vez, sin

¹ Agradezco la generosidad del autor al haberme facilitado el acceso a este texto aún inédito.

embargo, los rasgos esenciales de carácter que acompañan cada nombre prometen alguna correspondencia con sus modelos: “Mónica, mujer madura, guapa, elegante”, “Eusebio, hombre maduro, normal, bastante retraído” y “Armando, hombre maduro, atractivo, muy presuntuoso”. En común las tres figuras tienen la madurez, todas han recorrido ya buena parte de su trayectoria de vida, se han enfrentado a dilemas, han hecho elecciones, están en una etapa de ‘rendición de cuentas’. El episodio será, por lo tanto, como siempre triangular y es sobre este núcleo que la atención del autor se enfoca, pasando los hijos de la pareja –centrales también en los modelos griegos– a un plano de meras referencias a distancia. Además de las tres figuras nombradas actúa solamente Isabel, “empleada doméstica, mayor”, seguramente una réplica de la vieja sirvienta o nodriza, criada de confianza en la casa, y por eso aceptada como parte activa o testigo de los acontecimientos.

Una larga nota de escena deja orientaciones sobre aspectos concretos, con vista a una posible representación. En primer lugar, de escenario. Rompiendo con la convención antigua, somos conducidos al interior de la casa, a un salón, que, como “sala de estar grande, moderna, lujosa, con el mobiliario oportuno”, funciona como réplica del habitual palacio, escenario de tragedia. Aun siendo el escenario interior, la sala carece de intimidad, es una especie de ágora doméstica, donde las controversias, ahora sobre todo personales y familiares, tienen su terreno propio. Si hay puertas, dan hacia esos otros espacios, de apertura hacia el exterior, por un lado, para hacer entrar al aún ausente Armando, y, por el otro, a los aposentos más íntimos de la casa, dormitorio y cocina, que van profundizando las relaciones entre los personajes. Una última observación

conecta agentes de la intriga con el escenario: “todo muy elegante, muy caro, pero muy frío”.

No menos importante es la opción que el autor deja entreabierto en cuanto a la estructura del propio texto dramático —“la obra puede desarrollarse (...) en un todo ininterrumpido (...) o bien en dos actos”—, pensando seguramente en un público para quien una suspensión en el espectáculo se hizo norma, al contrario de la tradición antigua que no permitía saltos en la acción, de modo que el *crescendo* emotivo pudiese seguir su curso, desde el prólogo hasta la peripecia, y desde esta hasta al desenlace. Con pausa asumida o simplemente consecuente con el desarrollo del propio texto, la fractura natural se da con la entrada del ausente, Armando/Agamenón, que, también en la obra de Pociña (al igual que sucede, por ejemplo, en *Esquilo*), establece la transición, en una construcción *in crescendo*, de un prólogo y escenas preparatorias hacia la verdadera confrontación entre los dos antagonistas y sus consecuencias.

Finalmente, una alusión a los trajes y otros complementos de escena ayuda visualmente en la caracterización de los dos personajes presentes al inicio, Mónica y Eusebio. Ambos visten “ropa de calle”, lo que marca, como primera señal, alguna falta de intimidad, pero también precede la información que constituye la esencia de su primera conversación —el viaje que ambos se preparan para hacer o, si nos parece, sus planes de futuro—. En la mesa, dos vasos de whisky, una jarra de cristal, un cubo de hielo, identifican la clase alta a la que ambos pertenecen. El cigarro de Mónica, que se enciende y no se fuma, es el aporte emocional del conjunto, olvidado en una mano nerviosa y automática en sus gestos.

En una palabra, el ambiente es de clase alta —aristocrática, diríamos, si nos trasladáramos al mito antiguo—, las

tensiones emocionales están a la vista en la frialdad del lugar y en los gestos inconscientes de las figuras, la neutralidad afectuosa entre los presentes es una evidencia. Una primera omisión es además manifiesta. No hay coro, porque en realidad tampoco hay colectivo, todo es muy interiorizado en la acción, que tiene a los señores de Micenas como referencia ineludible.

Eusebio/Egisto, la prioridad dada al amante

Es de la convención que, durante la ausencia de Agamenón, el señor de Micenas, en Troya, Egisto, su primo, el cobarde que se eximió a la campaña, se instala en el palacio y en la intimidad de la reina, constituyendo un foco de traición al comandante de los aqueos.² Y es más, ya la épica había consagrado la trampa que el usurpador del trono y de la soberana había preparado como recepción al vencedor a la hora de su regreso. Pero si los poemas homéricos dejaban en una cierta ambigüedad cuál era la real intervención de Clitemnestra

² De los errores cometidos por Egisto, a pesar de haber sido alertado por los dioses, ya nos cuentan los versos iniciales de la *Odisea* (1.28-43), que lo responsabilizan además del homicidio de Agamenón. El Egisto homérico es un aventurero osado, que ambiciona poder y dinero y, para alcanzarlos, desprecia todo código moral e incluso los propios avisos divinos. Clitemnestra se presenta, pues, como una mujer honesta, pero sin fuerza para resistírsele. Sin embargo, la participación de la pareja traidora en el crimen es variable en la versión homérica. En *Odisea* 3.235, la diosa Atenea los considera cómplices e igualmente culpables en la traición que victimó al Atrida. Por esa osadía, Clitemnestra es mencionada (*Odisea* 11.444-449) como lo opuesto de Penélope, el símbolo de una fidelidad inquebrantable. De todas formas, la Clitemnestra homérica no tiene la osadía, que le espera a su réplica en Esquilo, de herir al marido con sus propias manos. Tal vez la popularidad que mientras tanto gana el mito del sacrificio de Ifigenia, referido por Hesíodo en el *Catálogo de las heroínas* 1-16 (fr. 23^a Merkelbach-West) y por los *Cypria* (según el resumen de Proclo 1.135-143), haya contribuido a la concepción y justificación de ese homicidio.

y Egisto en la estrategia de muerte, Esquilo, en su *Agamenón*, haría una reorientación clara del episodio, confiriendo a Clitemnestra todo el protagonismo y colocando a Egisto en una sombra penosa, como cobarde y tardío cómplice de un homicidio completamente planeado y ejecutado en su ausencia por una esposa y madre en furia.³ O sea, el protagonismo relativo del amante en las versiones tradicionales de la historia deja pendientes soluciones controvertidas. La que Pociña adopta no deja dudas, su Eusebio/Egisto es otra vez el amante pasado a un segundo plano, que parte a preparar las maletas de viaje con las que se abre una ruta de futuro, cediendo al marido y a la mujer un protagonismo exclusivo en el reencuentro. Sin embargo, se le da presencia y voz en una especie de escena protática, que sirve, de modo eficaz, para producir un primer diseño de esta pareja ilegítima, Clitemnestra y su amante.

En lo esencial, las personalidades de Mónica y Eusebio siguen, como las de Clitemnestra y Egisto, siendo contrastantes, ella autoritaria, asumiendo totalmente la gestión de la casa y los negocios, consultada en todas las decisiones incluso las más insignificantes;⁴ él, dependiente, humilde ante la voluntad de la

³ Ya después de que Clitemnestra, sola, hubiese asesinado a Agamenón y Casandra, Egisto entra en escena (*Agamenón* 1577 y sigs.) para pregonar su participación en los hechos y anunciar el papel que piensa venir a desempeñar en el trono ahora vacante de Agamenón. Una clara ironía deprime esta intervención de un Egisto que, si no estuvo a la altura de confrontarse con el Atrida, tampoco lo estará para codearse con la mujer autoritaria y firme que es Clitemnestra.

⁴ Este es un tópico fuerte en la *Orestea* de Esquilo, el de la reina que asume el poder por ausencia del soberano legítimo, el marido o el heredero varón. La sustitución de una autoridad masculina por otra femenina es señal de crisis o fractura de soberanía; en consecuencia, además del ejercicio temporal de la autoridad, la reina es el elemento de conexión entre un pasado que ha llegado a su fin y un futuro que se abre. Durante el tiempo en el que le toca, por ausencia del legítimo señor, ejercer o compartir la autoridad pública, la

mujer que ha seguido en los últimos años, y apresurándose a ausentarse cobardemente de una casa que pisa en la ausencia de su legítimo señor, ahora con regreso anunciado. El contexto es, por supuesto, el de la inminente llegada del ‘guerrero’ y del cúmulo de decisiones y emociones que despierta. Es igualmente el cuadro que tiene al centro, con indudable evidencia, Mónica, ladeada por los dos hombres de su vida: un marido ausente y un amante abúlico e incapaz, de iniciativas y afectos.⁵

Eusebio merece de Mónica acusaciones constantes de abulia.⁶ El cargo de director ejecutivo de sus negocios que quiso atribuirle no lo ejerce, es un ausente en el hotel y en la agencia. En la relación que los acerca, reina, por parte de Eusebio, igual inconsistencia. Del hombre con quien compite nada sabe, ni del vigor con el que su memoria se hace presente por más pinturas y reformas que se hagan en la casa para alejarlo. No tiene siquiera capacidad de odiarlo, compartiendo con Mónica ese sentimiento, que parece ser el más fuerte en su alma. Nunca en él se vería al cómplice capaz de participar en la eliminación del rival.

personalidad de la reina se revela en dos facetas: la personal y la familiar, que la proyecta como esposa y madre, y la política, que pone a prueba su capacidad y sentido común en el ejercicio de tareas que la opinión pública consideraba por naturaleza masculinas. En una adaptación ajustada a la contemporaneidad, Mónica es una buena réplica de la Clitemnestra de Esquilo.

⁵ Aunque no forme parte integrante de la acción, Julián, el hijo parásito, completa el cuadro de fracasos masculinos que rodean a Mónica.

⁶ La personalización del episodio justifica que las censuras, en Esquilo a cargo del coro, sean transferidas por Pociña a Mónica/Clitemnestra. En *Agamenón* (vv. 1654-1656), la reina de Micenas interviene como pacificadora en el diálogo, que presencia, entre los viejos del coro y Egisto. Y son suyas las palabras finales de la obra esquiliana, con las que pretende, por lo menos superficialmente, establecer para el futuro un reparto de poder con su amante (vv. 1672-1673): “Desprecia esos ladridos inútiles. Señores de este palacio, tú y yo sabremos restablecer el orden”.

Finge desconocer las tensiones que invaden aquella casa, de donde querría verse apartado. No pretende usurpar el patrimonio de Armando, le reconoce la propiedad de una casa que era suya, es terreno donde no quiere confrontarse con su legítimo señor.⁷ Lo que lo mueve es tan solo su relación con Mónica, señora de un plan de fuga que él se limita a acoger pasivamente.

¿Será amor lo que lo une a Mónica? Es cierto que está dispuesto a fugarse con ella, que está en la intimidad del plan que irá a consagrar el corte decisivo con Armando y dejarlos libres para siempre para seguir con su destino. Pero esto no implica que esté enamorado. Parece claro que, para su personalidad de abúlico, el dominio de Mónica es un pilar. Modesto en sus horizontes –a la hora de fugarse lo único que le preocupa es dónde irán a comer (4)–, expone toda su dependencia en las preguntas que hace al verdadero cerebro del plan, la esposa resentida. Se resume a los detalles, se coloca en el papel de figura secundaria, que se limita a actuar, modestamente, cuando el gran acto esté ya consumado. No tiene con Mónica un verdadero entendimiento, tan distantes están sus dos personalidades.

El ausente que regresa, Armando

Por su parte, el gran ausente –Armando/Agamenón– va, como en la obra esquiliana, ganando contorno mediante lo que de él piensan y sienten los que lo esperan en casa, antes de hacer su entrada.

⁷ Sugiriendo, en contraste manifiesto, la ambición del Egisto esquiliano, que no esconde sus designios (*Agamenón*, vv. 1638-1639): “Con los bienes de ese hombre, voy ahora a tratar de reinar sobre los ciudadanos”.

Partiendo de este núcleo básico, una telaraña de relaciones se va montando. Julián, un nuevo Orestes, gana forma, no como un exiliado, sino como aquel a quien la madre ha confiado la gestión de los negocios –un hotel y una agencia de viajes– en los que invirtió sus bienes en ausencia de su marido. Si, sin embargo, Mónica parece, a diferencia de su modelo, haber implicado al hijo en sus intereses en vez de apartarlo del palacio y de lo que le pertenecía –actitud común a las diversas versiones trágicas de Clitemnestra–,⁸ eso no significa que exista entre madre e hijo cualquier afinidad. Todo lo contrario, en Julián Mónica registra todos los defectos del padre ausente, en lo que es un motivo ‘justificado’ del odio o animosidad latente entre ambos. Le faltan, es manifiesto, dotes de gestión y sentido administrativo. Si se aplica en la ‘campana’ de su vida, administrar los negocios de la madre, sin él abandonados, no es seguramente por esmero profesional, sino en nombre de motivaciones vagas, como el atractivo de Sigrid, una de esas ‘cautivas’ que hechizaban al señor de Micenas. “Este hijo mío cada día me recuerda más a su padre” (2), lamenta Mónica. Y profetiza (3): “Según le convenga, se la quitará de encima. La echará a la calle. Le dará unos billetes y la mandará a la mierda. Sin el menor problema. Como su padre”.

En casa, en el hijo que le espeja los rasgos de carácter y con el que mantiene, a distancia, una relación cómplice, Armando nunca dejó de estar presente pese a los largos diez años de alejamiento.⁹ Y con esa presencia fue suscitando

⁸ Así, entre las diversas motivaciones que el Orestes trágico se plantea ante la inminencia del matricidio, está la expoliación ilegítima que su madre hizo de lo que por herencia le pertenecía (*cf.*, *e. g.*, Esquilo, *Coéforas*, vv. 253-254, Sófocles, *Electra*, vv. 71-72, Eurípides, *Electra*. vv. 1088-1090).

⁹ Pociña se preocupa por justificar, con repetidas menciones, esta proximidad. La propia convivencia del hijo mayor con su padre antes de la partida es un

sentimientos, no de añoranza, sino de un odio que Mónica no tiene pudor en confesar –“en el inmenso odio que le he guardado siempre” (3)–, aunque por ahora su motivo pueda parecer apenas el de la indiferencia y abandono.

Llevado a cabo un intento de borrar de casa su olor, este odio es, ante todo, físico o sexual. Pero es igualmente emocional, ante un marido que le brinda sucesivas amantes y que, de la vida, no espera más que un amontonar insaciable de bienes y éxitos –“y lo hace triunfante, con todos sus éxitos, con su lista de amantes, las relegadas y las vigentes, con sus negocios de millones...” (3). Bien a la altura del conquistador de Troya esquiliano.

Ahora que regresa, Armando viene para recuperar lo que cree pertenecerle, la mujer que dejó atrás hace tantos años. No porque alimente por ella ningún sentimiento, sino porque dominarla forma parte de su currículum de victorias. Es la última exposición de su tremendo egoísmo, pero también del desconocimiento profundo de una esposa de cuya fuerza anímica ni siquiera sospecha.

Mónica, la fuerza vital de toda la trama

Mónica es la fuerza vital de toda la trama, una mujer independiente, que supo establecer un patrimonio que la libera de la presión del marido, y que conquistó a pulso la libertad de ser dueña de su vida. Sobre los que la rodean, su ascendiente resulta, como en su antecesora esquiliana, del conocimiento que tiene de cada uno. A pesar de parecer delegar los negocios en

motivo más para su similitud (8): “Julián ya era grande cuando te marchaste a Brasil, y se le nota. Por supuesto que se le nota. Se parece por completo a ti, a pesar de los diez años transcurridos”.

mano de Eusebio y Julián, nada escapa a su control atento, como su amante reconoce: de Sigrid, la empleada de la agencia, las debilidades no le pasan desapercibidas – “se ve que la vigilas un poquito” (2). Como le es evidente también la mediocridad de Julián que, en todo, sigue siendo un fracaso, “él es un desastre para todas las cosas” (6). Del hijo censura la dependencia: los negocios decisivos que maneja, su madre los depositó en él para que pueda llevar una vida de confort y tener alguna juerga.

En su relación triangular con Eusebio y Armando, percibe hasta dónde, en las entrelíneas, la rivalidad alimenta cada gesto del marido y justifica el temor inconfesable del amante. Sabe que reconquistarla es, para Armando, la victoria que le falta sobre el rival, un adversario pasivo que se cree a salvo si es apartado a la hora de la confrontación. Conoce bien la cobardía de Eusebio, que la va a dejar sola en el momento crucial –“aunque reconóceme por lo menos que suena un poco cobarde dejar en mis manos que arregle las cuentas con él, y tú cómodamente esperando en cualquier sitio” (3). Y ocupa ese papel con determinación, porque igualmente se conoce bien a sí misma.

Pero, más que a ningún otro, conoce a su marido, valora claramente sus motivaciones, e, incluso a distancia, no ha dejado nunca de vigilar cada paso de su vida. Ahora que sabe que vuelve, tiene un plan, oculto, que montó y asumió sola, al cual falta solamente la adhesión de la víctima. Y está segura de que la conseguirá, por reconocer que ahora el control está en sus manos. Diez años pasados, el autoritarismo de Armando cedió a su propia voluntad y determinación (4): “después de diez años no voy a tener en consideración lo que haga o lo que diga”.

Curiosamente, la única persona con la cual Mónica parece dividir la autoridad es con la sirvienta, mujer ella también

y, por ello, su mano derecha en la vida doméstica. Será este tal vez el punto débil en el perfil coherente y firme de la esposa. En este su papel de contrapunto de su señora, Isabel, que parecía una figura meramente secundaria y casi decorativa, gana un relieve particular. Es cierto que le caben los preparativos modestos del equipaje y la manutención de la casa en la ausencia de su señora. Pero, mucho más allá de limitarse a estas tareas modestas, Isabel, como sucedía en *Coéforas* de Esquilo, personifica además la denuncia del punto débil de Mónica, una maternidad frustrada y egoísta. He aquí que, en la versión de Pociña, en todo su planeamiento, se olvidó de sus hijas y tiene que reconocer ahí la colaboración indispensable de la nodriza (“no sé qué haría yo sin ti”, 5) –y hasta de Eusebio– que se las recuerdan. Solo cuando se trata de traducir en dinero la gestión familiar, Mónica recupera su autoridad, como mujer que es “de voluntad varonil” (Esquilo, *Agamenón*, vv. 10-11; cf. vv. 258, 351), principalmente volcada hacia el exterior, en competencia con el reino tradicional de lo masculino.

Sólidamente tejida la red de conflictos, llega el momento de ruptura en el texto y el inicio de lo que podría ser un segundo acto: el encuentro entre Mónica y Armando. A pesar de algún nerviosismo con el que aguarda el momento anunciado, Mónica no pierde el control de la situación. Un sencillo toque de timbre sustituye la aparatosa entrada del Agamenón esquiliano sobre el carro de vencedor. Pero no por ello otros puntos de la famosa escena, con la que Esquilo eternizó este encuentro, dejan de percibirse. En primer lugar es Mónica en persona quien le abre la puerta, tal como la señora de Micenas aguardaba, a la entrada del palacio, como condicionándole el acceso, al Atrida regresado de la guerra. Las manifestaciones de bienvenida son ahora muy escasas, la hipocresía no impera en esta nueva

versión. No hay alfombra púrpura para acoger los pasos del recién llegado (*Agamenón*, vv. 910-911), ni, aunque falso, un aplauso a sus logros; hay solamente un whisky de circunstancia contextualizando algunas palabras de intimidad entre la pareja reencontrada. No hay siquiera la pretensión, falsamente afirmada por la reina esquiliana, de su fidelidad en la ausencia del marido (*Agamenón*, vv. 606-610, 914); Mónica no tiene tampoco la preocupación de ocultar la presencia del rival, manifiesta en los dos vasos usados aún sobre la mesa (6). Pero hay señales evidentes para el recién llegado de que la proporción en sus relaciones cambió, en una simple jarra de agua que se le invita a ir a buscar a la cocina, una ruptura con la esperada servidumbre femenina. Mónica se afirma al frente de la escena.

Se pone en marcha la conversación y su primer tema es el tiempo, el período de una ausencia que para cada uno tiene una medida distinta: para Armando, “en tan poco tiempo” (7), los cambios en casa y en la ciudad son profundos; para Mónica, “diez años no me parecen muy poco tiempo” (7), son, en su vida, una suspensión penosa e injustificada. Con el tiempo, llegan las acusaciones aunque veladas. Mónica parece haberse llevado bien con la ausencia, pudo afirmarse como empresaria exitosa y rodearse, por sus propias manos, de un bienestar económico manifiesto. Este es el criterio que Armando aplica a la felicidad, tanto la ajena como la suya. Con Mónica, su relación, no logra esconderlo, es superficial, fría, calculadora, tan desapegada dentro de las paredes estrechas de una sala como cuando tenían ambos un océano de por medio.

Pero ya se acerca el tema central, el que justifica un paso adelante en la fractura: la convivencia de Armando con la paternidad. Porque si, por una parte, fue a Mónica a quien la función parental estuvo en general entregada, la intervención

directa del padre sobre una de las hijas –Ifigenia– condujo al desastre. Y esta es, como en la tradición, la causa esencial del crimen que, discretamente, se prepara.

El fracaso de una unión: los hijos

Identificada como un punto débil en Mónica/Clitemnestra, la maternidad es aun así el argumento de más peso como justificación del conflicto entre los progenitores. Por parte del padre, el abandono de los hijos parece una evidencia. Julián pasa a ser, en la versión de Pociña, el primogénito, asumiendo con esa condición el lugar habitual de Ifigenia y, con él, una particular proximidad con su progenitor. Y si con Julián, tal vez dictado por claras afinidades de carácter, el diálogo se mantuvo constante, aunque despojado de responsabilidades o sentimientos, con las hijas el distanciamiento es manifiesto.

Antes de centrar toda la atención en Ifigenia, como siempre la víctima de un sacrificio injusto e instigador de odios, Pociña no deja de aludir a las dos otras hijas de Agamenón, aquí Lisa (tal vez Crisótemis), una ausente a la distancia en Londres, de donde las noticias que llegan son escasas –una especie de alternativa al convencional exilio de Orestes–,¹⁰ y Alicia que, aunque más cerca, es motivo de mayores preocupaciones por el matrimonio desastroso que contrajo.

¹⁰ La primera referencia a Orestes en la *Oresteia* sirve para justificarle la ausencia. Ante el señor y el padre que regresa a casa, Clitemnestra anticipa un motivo para el exilio del joven: la protección (vv. 877-885), por reconocer la rebelión y anarquía como riesgos que el alejamiento del soberano facilita. Casandra, la visionaria, prevé el regreso de Orestes, no ya como el hijo que, recuperada la normalidad, vuelve a casa, sino en el rol del vengador que reivindica sus legítimos derechos después de andar ‘exiliado, errante, banido de esta tierra’ (vv. 1282-1283).

Aun siendo omitida en *Rendición de cuentas* la intervención de los futuros vengadores del crimen en preparación, como si el homicidio y sus motivos se agotasen en sí mismos, Pociña no deja de introducir, como hemos visto, a un Julián/Orestes, como heredero, en carácter, de su padre, aunque mantenido por su madre, y ahora, de un modo de cierta forma visible, a una Alicia/Electra, en la versión euripidiana. Es conocida la proximidad que Electra mantuvo con Clitemnestra, los resentimientos que tradicionalmente acumuló por el abandono y exclusión de los que se sintió víctima en la casa paterna durante la ausencia de su padre. Es esta la lectura que, en distintos grados, Esquilo y Sófocles hicieron de la princesa expoliada y vengativa. Eurípides, por su parte, trajo al odio de Electra un argumento más, el de que, para anular la posibilidad de una progenie vengativa, la hubiesen casado con un humilde labrador que, por respeto a una mujer tan por encima de su modesta condición, nunca consumó el matrimonio. Insulto límite que refuerza el odio de Electra hacia quien consideraba responsable por todo su infortunio, su madre.

Pociña no dejó a un lado la figura siempre atractiva de Electra, que encarnó en esta nueva Alicia. Es cierto que la dejó apartada de los intervinientes directos de la acción, pero no por ello le omitió un perfil, jugando en torno al modelo euripidiano. Alicia está casada, por decisión propia, con un labrador, dejó los lujos de la casa paterna para irse a vivir al campo, tan distante de su condición urbana. Está embarazada de verdad, no usa el embarazo solamente como un argumento falso para atraer a su madre a una trampa en la pobre cabaña donde vive. Es, pues, una versión en negativo de su antecesora euripidiana.

En contrapartida, aunque también ella una ausente de la escena, Ifigenia sigue siendo la responsable por el odio creciente

entre sus padres. Es en Eurípides, y en su versión de *Ifigenia en Áulide*, que Pociña encuentra los elementos esenciales para su revisión de este episodio.¹¹

El nombre de Ifigenia –el único que se conserva intacto en esta versión renovada del mito– surge en la conversación entre sus padres en último lugar, como una agresión suprema que ambos sabían inevitable. Esta es, sin duda, en las cuentas pendientes, la más difícil de solventar y el único motivo por el que Mónica aceptó el encuentro (10).¹² Hablando de forma exaltada, Mónica hace la síntesis de la recreación del modelo griego. Por determinación paterna, la nueva Ifigenia fue condenada al sacrificio de la prostitución, en el altar de una Afrodita degenerada y apestada, como víctima inocente de un

¹¹ Este es un episodio célebre que cruza, con mayor o menor relevancia, toda la saga de los Atridas en sus diversas lecturas. En la *Electra* de Sófocles, la obligatoriedad del sacrificio es, según el testimonio de Electra, justificada por la *hybris* de Agamenón, al jactarse de haber matado una corza de Ártemis; no hay ninguna otra ambición, sino horror por el precio a pagar, la vida de su propia hija (vv. 566-576). Este es un argumento que se contrapone a la responsabilidad que tanto Esquilo como Eurípides atribuyeron al padre en la condenación de Ifigenia al sacrificio.

¹² Pociña retoma, en este momento, la célebre escena del encuentro cara a cara entre Agamenón y Clitemnestra en *Ifigenia en Áulide*. Impotente ante la personalidad fuerte de su mujer, Agamenón no tiene coraje para luchar contra ella con un diálogo abierto y directo; "usa de persuasión" (v. 104), "miente" (v. 105), se refugia en un juego de argumentos sofísticos, para mantenerla ajena a una decisión que él mismo reconoce como criminosa y repugnante. Aunque en el contexto de lo irreparable, porque la muerte de Ifigenia ya sucedió, Armando incorpora algo de la personalidad de su modelo en la forma como oculta los objetivos de recuperar lo que considera "la normalidad" de la casa y la familia. Por otra parte, de Esquilo *Rendición de cuentas* recupera la valoración del cúmulo de causas, personales, familiares y públicas, que de alguna forma justifican la muerte del vencedor a manos de su mujer.

crimen donde se vio solitaria e indefensa. En nombre de qué, no es difícil de adivinar a una Mónica que conoce bien a su marido: en nombre de la ambición, por puro interés en conquistar riqueza y éxito, su Troya.

Armando/Agamenón tiene oportunidad de presentar sus argumentos, los que en buena parte le ofrece Eurípides. Puede incluso reclamar, en el sufrimiento causado por la pérdida de su hija, la parte que le tocó. Ifigenia le siguió a Brasil, de esta vez sin que la hubiese llamado, de libre y espontánea voluntad, por aquel afecto muy particular que siempre la unió a su padre.¹³ Y si en la tragedia lo que dictaba esa proximidad era el hecho de ser la primogénita, en la obra de Pociña, en la que esa prioridad fue conferida a Orestes, el motivo está en un sentimiento hostil hacia su madre, que parecía preferir al hermano mayor y a sus otras hermanas. Como fuese, la animosidad madre/hija era manifiesta. Armando se limitó a aceptar, sin motivos de afecto, reconociendo lo de Ifigenia sin una palabra para la esperada compensación de su parte.

El exilio tuvo, en la versión contemporánea, a Brasil como escenario, tierra promisoría de oportunidades y ventajas, pero también, como Armando bien lo describe, de peligros y agresiones. Fue este el mundo del que, al principio, dice haber

¹³ Vale la pena recordar el tono emotivo con el que Eurípides construye la escena del encuentro entre padre e hija después de años de alejamiento. *Philia* es la palabra que, en todos los tonos, reaparece insistentemente en este diálogo. La joven corre, antes que los demás, a saludar a un padre "querido" (*Ifigenia en Áulide*, v. 630); y no se fuga a ternuras infinitas, conocida su tendencia a ser "predilecta de papá", que retribuye con una atracción particular por su progenitor (v. 638). Abrazos (vv. 635-637), besos (v. 679), palabras dulces (vv. 648, 652) se mezclan con una profusión de términos de parentesco, donde abunda una *philia* especial que une un padre a su hija (*patêr*, vv. 632, 635, 640, 641, 642, 652, 656, 662, 664, 665, 667, 669, 670, 672, 676; *téknon*, vv. 638, 643, 649); véase McDonald (1990: 69-84).

querido proteger a Ifigenia, aunque reconociendo casi inconscientemente que su belleza y atractivo eran, a la vez, un riesgo y un arma. A las dificultades iniciales, se suceden los negocios con piedras preciosas, a los que tuvo acceso por intervención de un ‘amigo’¹⁴ implicado en el medio por tradición familiar. A partir de ese momento, Ifigenia funcionó como moneda de cambio. A medida que las tiendas aumentaban, en señal evidente de éxito, con ellas se excavaba el sacrificio de la joven.¹⁵ Y, aunque Armando se ausente de la aventura, dejando todas las iniciativas a la propia Ifigenia, la verdad es que el desconocimiento que pregona no pasa de una triste justificación, de hombre maduro y conocedor de la vida.¹⁶ Si no

¹⁴ Jacinto, revistiendo el papel de un aliado interesado y falso, se presenta como la réplica de los tradicionales Ulises o Calcas. Así, Eurípides rodeó a Agamenón de diversos rivales, cada uno con sus propias ambiciones, pero disponibles para juegos de intereses, de los que *philia*, la solidaridad, desapareció, apartada por el peso más determinante de *philotimía*, la ambición de prestigio y beneficios. Son ellos también máscaras que, desde la distancia, sin pisar la escena, asaltan el comando de Agamenón. El Atrida los conoce bien y les prevé los golpes. En primer lugar, recuerda a Calcas el adivino (*Ifigenia en Áulide*, vv. 518-521), detentor de un saber profético que lo adentra en la intimidad de todos los secretos. Conocedor o incluso revelador de un oráculo que exige una decisión de Agamenón, el profeta lo utilizará, no según la prudencia, sino en consecuencia de esa ‘maldita ambición’ que es la lacra de las gentes de su clase. Si Calcas identifica al grupo malquisto de los adivinos, Ulises surge igualmente como una otra amenaza poderosa (*IA*, vv. 522-533), la de los jefes populares, los demagogos eximios en el uso de una retórica persuasiva.

¹⁵ Pociña deja implícito el célebre dilema que Esquilo, *Agamenón*, vv. 205-217, atribuía al Atrida, entre dos opciones igualmente dolorosas: la de desistir de la campaña y capitular en el éxito, o la de salvar a su hija. Armando sigue, naturalmente, la misma opción que su modelo, tomando el éxito en los negocios como una prioridad. Solo que, mientras el Atrida esquiliano asumía su decisión, el Armando de la pieza española, en su mediocridad de hombre corriente, se limita a volver la cara e ignorar.

¹⁶ La ambigüedad es una característica manifiesta en el Agamenón que Eurípides forjó en *Ifigenia en Áulide*. Atrapado entre el amor a su hija y la

la empujó a los brazos de Jacinto, por lo menos Armando cerró discretamente los ojos. Actitud que siguió siendo la suya, cuando Jacinto, un hombre casado y padre de hijos, pero principalmente un seductor nato y experimentado en otras aventuras similares, para defenderse de las pretensiones cada día más exigentes de Ifigenia, se la pasó a su propio padre y después al chófer de la casa. Por fin, esperaba a Ifigenia el último escalón de la decadencia, las drogas y la prostitución en las calles de Santa Teresa, un barrio bien conocido de Río, que habría de conducirla al suicidio en un hospital a donde la habían llevado después de recogerla en las piedras de la calzada. Recordar toda esta escalada es penoso, es ir desmontando rasgo a rasgo a la Ifigenia joven y confiada, que su padre llamó al campamento de Áulide con el pretexto de casarla con Aquiles,¹⁷ el más distinguido de los héroes aqueos, y que, en nombre de un ideal patriótico, decide aceptar voluntariamente el sacrificio como precio de la victoria sobre Troya, tal como lo imaginó

ambición mayor por el poder y el prestigio, se ve incapaz de tomar el partido por la defensa de Ifigenia, incluso estando seguro de que el sacrificio que se prepara es criminoso (*cf. IA*, vv. 94-96, 399). La preocupación por encontrar pretextos para acallar su propio sentimiento de culpa y las acusaciones ajenas asocian en él debilidad y falsedad. Véase Siegel (1981).

¹⁷ Eurípides explotó toda la ambigüedad que rodea la posición de Aquiles, como novio prometido a Ifigenia, dentro de una ficción de esponsales inventada por Agamenón. De prometido, Aquiles tuvo tan solo el nombre, en el contexto de una trampa, y nada más (*IA*, vv. 903-904). Pero, incluso involuntariamente, el Périda contribuyó a la condenación de Ifigenia con el simple bulo al que prestó su nombre (v. 908); le toca, pues, salir en defensa de la víctima, que es lo mismo que de su dignidad y su origen. La alternativa, en la pieza de Pociña, es simplemente una unión fortuita con un negociante interesado, que aun así es el responsable por las victorias alcanzadas en los negocios por Armando/Agamenón.

Eurípides.¹⁸ Es, según las palabras expresivas de Armando (11), “seguir cubriendo de mierda el recuerdo de Ifigenia”.

El reconocimiento tardío de alguna responsabilidad por parte de un padre, si no cómplice, por lo menos complaciente, y la imputación al destino de sus responsabilidades, tiene como único resultado incrementar la furia de la esposa y madre que es Mónica. Tampoco obtiene mejor resultado la última arma con que Armando busca aún refugiarse en su papel de víctima: el adulterio de su mujer con Eusebio. Solo para que Mila, una mulata que acompaña a Armando desde Brasil, ocupe el lugar aún vacío de Casandra. Igual que Agamenón, Armando es un

¹⁸ Hay, además, que recordar que la única versión antigua del sacrificio de Ifigenia que lo describía como voluntario es la de Eurípides. En los otros casos más conocidos en los que el motivo se relata o menciona —Esquilo, *Agamenón*, vv. 228-247, Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, vv. 359-365—, Ifigenia reaccionaba y era llevada a la fuerza al altar. Aun así, la discusión es amplia sobre los motivos que llevaron a Ifigenia, después de una reacción de horror a la muerte, a aceptar voluntariamente el sacrificio. Muy a propósito O'Connor-Visser (1987: 179-180) destaca cómo en la obra de Eurípides son pocos los argumentos en favor del sacrificio, contrastando con alusiones permanentes a los sentimientos de miedo, locura, pasión, vividos por los diversos personajes. Después parece ser la irracionalidad de las emociones lo que sobre todo comanda la acción. En concomitancia, Powell (1990: 190) insiste en el predominio en la pieza de un sentido "social y político", desplazando la cuestión religiosa al plano de un pretexto desencadenador de reacciones humanas. Finalmente, Bonnard (1945: 88) no hesita en afirmar: "Artemisa desencadena todo el drama a través del oráculo que Calcas da a conocer. Sin embargo, en cuanto anunciado por un sacerdote sospechoso, este oráculo se pone al servicio de intereses públicos dudosos. (...) Vaciado de todo contenido divino, si es que alguna vez lo tuvo, se alimenta y engorda de maléficas pasiones humanas". De estas diferentes lecturas se hace manifiesto que los intereses y emociones, motivadores de Armando en *Rendición de cuentas*, no dejan de estar previstos en la trama de *Ifigenia en Áulide*. Será igualmente oportuno recordar que el marco temporal en la obra española es posterior a la muerte de Ifigenia. No se trata ya de discutir el sacrificio o de intentar arrebatarse a la víctima de la muerte. Se trata sí de valorar el proceso ya consumado.

conquistador destructivo, alguien cuyo éxito se basa en el exterminio de todos los que le rodean.

Están, pues, otra vez frente a frente, con máscaras renovadas, los señores de Micenas. Pueden, como nunca la tragedia griega les permitió, discutir un futuro para sí mismos sobre los destrozos familiares de los que cada uno es responsable. Mónica pasa a dirigir la situación, cuando se da cuenta, en las intenciones aún por confesar de Armando, del plan de reconciliación que ella misma antes había previsto. Es este el momento en el que empieza a darse el cambio. La separación ya no es tal vez suficiente, la mujer ofendida se oculta en el cinismo. De irada pasa a acogedora, va a buscar, ella misma ahora, los aperitivos, en la versión contemporánea, la alternativa al tapete de púrpura. Armando/Agamenón sigue, como siempre, arrullado en el orgullo del éxito e ingenuo ante la trama que se pone en marcha. Adelanta los proyectos de negocios que tiene en mente llevar a cabo, ahora en Madrid, esa, como siempre, su prioridad. Imagina las diligencias de recuperación del amor de los hijos, para lo que espera la intervención de su mujer. Y, por fin, para los dos, programa el olvido de todo lo que pasó, como punto de partida para la recuperación de lo imposible: un amor que les permita seguir adelante. Como prueba de la fidelidad, en la que una buena unión ha de basarse, que Mónica despida al amante, mientras él mismo descartará a Mila, cuanto más no sea pasándosela a brazos de Julián... Vendiendo a su propio hijo, como antes lo había hecho con Ifigenia.

Ahora sí, la venganza se impone a Mónica –y se justifica ante el lector– como último argumento. Se la ve conciliadora, proponiendo una cena tranquila, tras tanta discusión. Pero antes, quién sabe si un baño de bienvenida no será oportuno y

relajante... el tiempo urge, la decisión es ya firme, la víctima, como siempre, cómplice (15): “pero cinco minutos solo, ¿eh? Tengo un hambre feroz”. Sin que se escuche un grito del baleado, un tiro de pistola sella el diálogo.

Bibliografía

Fuente

Pociña, A. (2017), *Rendición de cuentas* (texto inédito).

Estudios

Bonnard, A. (1945). "*Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie". *Museum Helveticum*. 2: 87-107.

Lesky, A. (1991 [1983]). "Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus", en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: University Press, 13-23.

McDonald, M. (1990). "Iphigenia's *philia*: motivation in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Quaderni Urbinati di Cultura Clássica*. 34 (63). 1: 69-84.

Moreau, A. (1994/5). "La Clitemnestre d' Eschyle". *Cahiers du Gita*. 8: 153-171.

O'Connor-Visser, E. A. M. E. (1987). *Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides*. Amsterdam: B. R. Grüner.

Powell, A. (1990). *Euripides, women, and sexuality*. London and New York: Routledge.

Siegel, H. (1981). "Agamemnon in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Hermes*. 109: 257-265.

Silva, M. de F. (2005). "Sacrifício voluntário. Teatralidade dum motivo euripídiano", en *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 125-165.



Colección *Studia et Nugae*