

Andrés Pociña

Reivindicación de Clitemnestra, la asesina de su marido Agamenón

1 ¿Reivindicar a los personajes antiguos desde nuestro tiempo y circunstancias?

Faltaría a la sinceridad si no reconociese que me ha planteado profundas dudas la generosa invitación que me han hecho mis queridas amigas de la Universidad de La Laguna las catedráticas Dulce María González Doreste y Francisca del Mar Plaza Picón, para que colabore en un libro colectivo que, en principio, se planteó sobre estereotipos femeninos desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVI. El adjetivo ‘femeninos’ me precisaba bien el objeto de estudio, pero el término ‘estereotipos’ propiciaba diferentes interpretaciones, sobre las que era preciso decidirse antes de empezar la tarea. En principio, suelen entenderse los estereotipos como ideas, imágenes o conceptos preconcebidos, por tanto de objetividad sospechosa, que se tienen sobre tipos determinados de personas o sobre personas concretas; con frecuencia se usan de manera despectiva, hostil, incluso insultante. En mi muy larga vida académica, ha ocupado siempre un puesto muy destacado el estudio del teatro romano, también el griego, con una especial atención a los personajes femeninos; por lo tanto, ¿debería orientar mi atención en la aproximación a una figura dramática femenina, que de alguna manera pudiese calificarse como un estereotipo? ¿O sería preferible ocuparme de una mujer real, histórica?

En el año 2008, en el ámbito de unos cursillos que organizábamos en la S.E.E.C. de Granada, en la serie titulada “En Grecia y Roma”, asistimos a veintiséis conferencias seleccionadas bajo el título general de *Mujeres reales y ficticias*, luego objeto de un precioso libro colectivo (Pociña Pérez y García González 2009). Mi aportación versó sobre una mujer real, pero no libre de múltiples interpretaciones ficticias, la gran madre de la poesía femenina Safo de Lesbos, uno de los personajes de la Antigüedad más queridos y admirados por mí. Pensando en mi colaboración al presente volumen, consideré una vez más la posibilidad de volver a Safo, que aparece en varias de mis publicaciones. Pero en una vida tan ajetreteada como resultaba ser la mía de aquellos años, a veces los temas de estudio venían determinados por su proximidad a otros contemporáneos: en abril de 2008, celebramos en la Universidad de Coimbra el “Colóquio Internacional Aga-

Andrés Pociña, Universidad de Granada

mémnon, senhor da casa, senhor da guerra”; en él se me confió, bastante a mi pesar, la conferencia inaugural, que desarrollé, en portugués, con el título “Agamémnon, o mais trágico dos heróis trágicos”, debiendo ocuparme de uno de los personajes míticos que más me disgustaron siempre. Curiosamente, con motivo de mi jubilación, y al año siguiente la jubilación de Aurora López, un grupo de helenistas de las Universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra, nos dedicaron un precioso libro, *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (De Martino 2017). Las autoras y autores que colaboraron en el volumen conocían bien la manera, sin duda muy personal y bastante peculiar, que teníamos ambos, Aurora y yo, de enfocar la figura de Clitemnestra, la terrible uxoricida de la tradición.

Disculpándome por esta ya excesiva introducción autobiográfica, quería poner de relieve el hecho de que, hace más de una década, tenía a mi disposición un estupendo personaje ficticio, Clitemnestra, estimada un verdadero estereotipo a lo largo de los tiempos, la asesina de su marido antes y por encima de cualquier otra consideración relativa a su leyenda.

Pero mi relación con Clitemnestra no se acababa por aquellos años. En 2018, escribí la cuarta de mis obras teatrales, titulada *Rendición de cuentas*, que hasta el momento ha tenido una historia corta, pero muy particular: por primera vez fue objeto de una lectura escenificada en el Coloquio internacional “La mujer en la literatura grecolatina: imágenes y discursos”, en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (Argentina), el 2 de noviembre de 2018; en el mes siguiente, traducida al italiano por Mariapia Ciaghi, con el título *Resa dei conti*, fue objeto de una lectura escenificada, dirigida por Corrado Veneziano, actuando Francesca Desantis, Gennaro Momo, Gabriele Tuccimei, Margherita Vicario, en el Salone monumentale de la Biblioteca Casanatense de Roma, el 19 de diciembre de 2018. Al fin se estrenó en su versión original, *Rendición de cuentas*, interviniendo en el reparto Remedios Higuera, Miguel Ortiz, Andrés Pociña, Aurora López, en el Teatro Municipal Cervantes de Gójar (Granada), el 21 de enero de 2020, y después en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Granada, el 26 de febrero de 2020, y por último en el Aula Magna de Las Lagunillas, de la Universidad de Jaén, el 11 de marzo de 2020. La explosión de la pandemia de la covid-19 anuló otras representaciones que estaban anunciadas. Por el momento, el texto de esta obra está publicado exclusivamente en una bella edición italiana (Pociña 2018).

Todas estas explicaciones no carecen de motivo. En este trabajo, de forma bastante más breve de lo que me habría gustado, tendré que ocuparme de la figura de Clitemnestra a juicio de escritores griegos y latinos, que la consideran de forma unánime como estereotipo de mujer, definida fundamentalmente por una acción tan terrible como haber dado muerte a su marido Agamenón a su regreso

de Troya. Pero los juicios sobre un personaje, sea real, histórico, sea ficticio, dependen profundamente de la persona o del grupo social que los formula, y por supuesto del momento histórico en que surgen. En este sentido mi trabajo intentará servir de ejemplo de cómo, con jueces distintos y en épocas distintas, Clitemnestra puede ser considerada un estereotipo de mujer detestable, pero también encontrar un apoyo decidido, incluso a pesar de haber asesinado siempre a su marido, desde una visión actual diferente, por ejemplo una de índole obviamente feminista, como es la que resulta en Mónica, la protagonista de mi obra *Rendición de cuentas*.

2 El sacrificio de una hija nos aproxima a su madre

Decir, de buenas a primeras, que uno puede albergar indudable simpatía hacia una heroína a la que hemos visto tantas veces blandiendo el hacha con la que ha asesinado a su marido, sin duda no es cosa fácil de explicar ni de comprender. Yo he tenido incontables veces que defender mi profunda simpatía por Medea, la estereotípica asesina de sus hijos, que está en la base de mi monólogo *Medea en Camariñas*, sin duda la obra de creación dramática más importante de cuantas he escrito; si ahora añado mi simpatía por Clitemnestra, la asesina de su marido, es fácil presuponer la imagen que de mí mismo estoy ofreciendo. Pero, en fin, ya estoy acostumbrado a tener que argumentar y justificar mi rebatible defensa de Medea.

En realidad esa simpatía mía por Clitemnestra no parte de ella misma, sino de la inmensa atracción que, desde hace incontables años, despertó en mí su hija Ifigenia, por obra de uno de los relatos breves más hermosos que he leído en mi vida, el sacrificio de la joven hija de Clitemnestra y de Agamenón, escrito con infinito amor por Lucrecio en los comienzos de su *De rerum natura* (l 80–101). Bien conocidos son el texto y su contexto, de modo que voy a resumirlos lo más rápidamente posible. Nada más comenzar su gran poema épico sobre la victoria de Epicuro sobre las falsas creencias, Lucrecio nos brinda la invocación a Venus, diosa de la naturaleza, para que lo auxilie en su empresa (vv. 1–61); pasa a continuación a la alabanza de Epicuro, el héroe de su poema (vv. 62–79); y entonces, en esta sucesión precipitada de aspectos tratados con profundísima inspiración poética, incluye su primera autodefensa ante quienes puedan tachar de sacrilegio lo que pretende hacer en su obra, presentando en solo veintidós versos (vv. 80–101), un auténtico ejemplo de sacrilegio, la utilización política de falsas creencias para cometer un crimen abominable, consistente

en el sacrificio de Ifigenia, para la que, al modo de su gran modelo Homero, resucita el antiguo nombre de Ἰφιγένεια (Il. 9, 145). Reproduzco el texto latino de Lucrecio, que he tenido la inmensa suerte de tener que leer y comentar incontables veces con mis alumnas y mis alumnos a lo largo de muchos cursos en la Universidad de Granada:

- 80 *Illud in his rebus uereor, ne forte rearis
impia te rationis inire elementa uiamque
indugredi sceleris. quod contra saepius illa
religio peperit scelerosa atque impia facta.
Aulide quo pacto Triuia iuirginis aram*
- 85 *Iphianassai turparunt sanguine foede
ductores Danaum delecti, prima uironum.
cui simul infula uirgineos circumdata comptus
ex utraque pari malarum parte profusast,
et maestum simul ante aras adstare parentem*
- 90 *sensit et hunc propter ferrum celare ministros
aspectuque suo lacrimas effundere ciuis,
muta metu terram genibus summissa petebat.
nec miserae prodesse in tali tempore quibat
quod patrio princeps donarat nomine regem.*
- 95 *nam sublata uirum manibus tremibundaque ad aras
deductast, non ut sollemni more sacrorum
perfecto posset claro comitari Hymenaeo,
sed casta inceste nubendi tempore in ipso
hostia concideret mactatu maesta parentis,*
- 100 *exitus ut classi felix faustusque daretur.
tantum religio potuit suadere malorum* (Bailey [Lucrecio 1982]).

Comentar de nuevo este texto, uno de los más bellos de la poesía épica latina de cualquier tiempo o autor, sería impropio de esta ocasión, aunque reconozco que no me disgustaría hacerlo. Sin embargo dejo que se comente por sí mismo, con la ayuda de su versión al español por ese ilustre maestro que fue Agustín García Calvo, poco conocida,¹ pero que admiro profundamente:

Algo hay que temo a propósito tal, no creas acaso
que estás a principios de impía razón viniendo y entrando
por vía de crimen. Que bien a menudo fue ella, al contrario,
la Religión, la que hechos impíos y crímenes trajo;

¹ Traducción tomada de la edición muy particular, pero de escasa difusión, recepción y comentario, de Agustín García Calvo (1997: 56).

fue en Áulide así, que el altar de la virgen Trivia santo con sangre de Ifianasa afrentosamente mancharon los héroes guía de hueste escogida, flor de los dánaos: que, apenas la cinta de ofrenda sus virginales tocados ciñó a la una y la otra mejilla igualmente colgando y junto al altar al padre sintió callándose amargo parar y oficiantes al pie el sagrado hierro celando y al verla llegar derramarse sus gentes todas en llanto, muda de miedo, de hinojos caía a tierra rodando; ni nada a la pobre podía valerle en el trance aciago que al rey la primera con nombre de padre hubiera llamado; no, que por manos de hombres se vio levantada y temblando traída al altar, no ya para que, cumpliéndose el sacro rito nupcial, la llevara el cortejo en cántico claro, sino a que, pura, en impura pasión, en edad de noviazgo víctima triste cayese ante el padre, herida a su mano, a fin que la armada un viento tuviese próspero y fausto. Tanto la Religión pudo ser autora de espantos.

Sin entrar en muchos otros detalles, quiero llamar la atención hacia el conmovedor hexámetro que cierra el conjunto: *tantum religio potuit suadere malorum*. No voy a pretender mejorar la admirable versión de García Calvo, “Tanto la Religión pudo ser autora de espantos”, pero, entre el original latino y la traducción española, quiero traer a nuestra presencia el sentimiento y la voluntad de Lucrecio, conmovido, indignado, por el poder (*potuit*) que tiene el manejo de las creencias (*religio*), sirviéndose de su capacidad de persuasión (*suadere*), para producir daños de tamaño tan ingente (*tantum . . . malorum*), como el sangriento sacrificio de la inocente muchacha, que con indudable amor acaba de relatarnos el poeta-filósofo. Obvia resulta la indignación de Lucrecio contra la *religio*, las creencias utilizadas artera y políticamente, y contra el poderoso que le consiente vía libre, ese Agamenón al que alude obviamente, pero cuyo nombre omite. El sacrificio de Ifianasa en Lucrecio es un enfrentamiento total a la *religio* y una condena despiadada del poderoso que la permite y la practica. En última instancia, una condena de Agamenón.

Naturalmente, no voy a pretender sacar la absurda conclusión de que, en su indudable condena de Agamenón, podría subyacer una reivindicación de Clitemnestra, madre de Ifigenia, que no figura para nada en el sentido relato. Pero cuando vayamos a otras fuentes antiguas, en las que aparecen Agamenón y Clitemnestra, veremos que el sacrificio de Ifigenia por su padre y el asesinato de Agamenón por su esposa son hechos que guardan una relación profunda, de la que no puede prescindirse.

Sin pretender ni remotamente emular en nada a Lucrecio, el autor latino de la Antigüedad que más he admirado siempre, en la base de mi *Rendición de*

cuentas está la condena del sacrificio de Ifigenia, poniendo en escena con indudable benevolencia a la madre de la heroína, Clitemnestra (Mónica), y con dura acritud al más próximo responsable de su asesinato, Agamenón (Armando).

3 El más indeseable de los maridos

La necesidad de aproximarse a la interesante, más bien inquietante, figura de Agamenón, desde Grecia hasta nuestros días, sugiere de forma inmediata en nuestras mentes tres fuentes clásicas primordiales, la poesía homérica, con la presencia fundamental de Agamenón en *Ilíada* y su recuerdo frecuente en *Odissea*, el *Agamenón* de Esquilo y el *Agamenón* de Séneca; a su lado, o mejor dicho entre estas tres piezas básicas, aparecen otras de menor relieve, pero que van perfilando revisiones, lecturas poéticas, dramáticas, narrativas, distintas en torno al Atrida, desde los tiempos homéricos hasta la actualidad. Fuera de nuestro ambiente, esta afirmación podría parecer un tanto exagerada a muchas personas; nosotros sabemos que no es así, y es suficiente un dato bibliográfico para confirmarla: en el año 2003, en la Universidad de Murcia se publica la tesis doctoral de Diana de Paco Serrano, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX* (De Paco 2003), un libro extenso, en el que se estudia el número notable de once obras dramáticas, más o menos importantes, pero ninguna desdeñable, sobre la figura de Agamenón, sin salirse del marco cronológico indicado en el título, el siglo pasado, y contemplando exclusivamente obras dramáticas escritas por autores de nacionalidad española y redactadas en castellano; sin contar las aportaciones en lengua catalana y en lengua gallega, que las hay, ni las realizadas en castellano en los países de América, que también las hay, el libro de Diana de Paco certifica estupendamente la vigencia del tema de Agamenón en nuestro tiempo.

Por mi parte yo, más por obligación que por gusto obligado a enfrentarme a la figura de Agamenón, me formulo una serie de dudas: ¿De verdad era tan interesante este Agamenón como para inquietar a tantos escritores del mundo antiguo, y todavía a tantos escritores y escritoras de nuestros días? ¿No es más bien un héroe sombrío, víctima lastimera de una inmensa tragedia? ¿Resulta llamativo por sí mismo, o quizá más bien por los grandes acontecimientos míticos en que se desenvuelve su historia personal? ¿Atrae realmente su protagonismo personal, o más bien queda relegado a un segundo plano por otras figuras, en principio deuteragonistas, como son su hija Ifigenia, sus compañeros de armas, Aquiles y Ulises, su esposa Clitemnestra, su esclava Casandra, su hijo Orestes y su hija Electra?

Son preguntas que se han hecho mil veces y se seguirán haciendo, pues el tema es inagotable y las lecturas múltiples, divergentes a menudo, encontradas, enfrentadas, pero siempre valiosas. Agamenón, protagonista o deuteragonista, ocupa, según dije, un lugar esencial en los dos géneros principales de la poesía greco-romana, la épica y la tragedia, y llega hasta nuestros días en las literaturas herederas suyas. Recordémoslo a través de las cuatro obras fundamentales antes señaladas.

En Homero, Agamenón no es el gran protagonista ni del poema de la guerra de Troya, la *Iliada*, ni del *nostos* de mayor relieve de todos los escritos, la *Odisea*. Ni el primero ni el segundo consagran para la eternidad en sus títulos el nombre de nuestro héroe, como hace la *Odisea* con el del astuto rey de Ítaca, o en la épica latina la *Eneida* con el de Eneas.

En la *Iliada* Agamenón aparece como un militar de indudable valor, que además interviene en la campaña contra Troya como comandante en jefe de las variadas tropas que en ella toman parte; ese valor queda incuestionablemente puesto de manifiesto en el Canto XI, hasta que resulta herido por Coón, el mayor de los hijos de Antenor. Sin embargo, no es el protagonista del gran poema: el verso inicial elimina toda duda al respecto, cuando se invoca a la Musa para cantar “la cólera de Aquiles el Pelida”, cólera que proviene precisamente de su enfrentamiento con Agamenón. Por lo demás, el desarrollo del poema, en el que el Atrida aparecerá en los tres primeros cantos, tendrá un protagonismo claro en el undécimo, retirándose a continuación por la herida que recibe, hasta comparecer de nuevo en el décimo noveno, en el que, siempre herido, hace las paces con Aquiles, pone bien de manifiesto que el máximo responsable de las tropas griegas no es el héroe supremo del poema, cuyo protagonismo ocupa de forma incuestionable Aquiles. De modo que, para resumir, la *Iliada* hubiera podido titularse la *Aquileida*: no por nada, a finales del siglo I d. C., el poeta latino Estacio dio el nombre de *Aquileida* a su inconcluso poema sobre el héroe de la guerra de Troya, durante la composición de cuyo libro II la muerte sorprendió al escritor.

Así pues, nunca nadie, en Grecia o en Roma, escribió una **Agamemnoneida*. No hay por qué buscar razones para algo que nunca ocurrió, es decir, para un poema épico que nadie escribió. De todas formas, no hubiera sido fácil escribir una epopeya de Agamenón en un mundo literariamente determinado por el gran poema épico de Aquiles: en efecto, por más que el Atrida apareciese, según ya he señalado, como guerrero valeroso y presentado siempre de forma majestuosa, con admiración y respeto, sin embargo la imagen que de él ofrece la *Iliada* deja un tanto que desear para su presentación como un héroe, debido a su comportamiento a veces vacilante, irresoluto, indeciso, arbitrario. Y, en mi opinión al menos, la figura de Agamenón nunca debió de recuperarse de la comparación con la mucho más airosa de Aquiles, ni menos aún de los ultrajes

que éste le dedica en el libro I, no sólo en los muy duros versos 149–171, sino sobre todo en 225–244; recordemos los primeros de éstos:

¡Cargado de vino, que tienes cara de perro y corazón de ciervo! Jamás has tenido en tu corazón el valor de armarte con tus huestes para la guerra e ir a una emboscada con los caudillos de los Aqueos: ¡eso te parece ser la muerte! ¡Cuánto más fácil es ir arrebatando por el ancho ejército de los Aqueos los dones de todo el que habla contra ti! Rey devorador del pueblo, porque reinas sobre gentes de nada; que, de no ser así, Atrida, hoy me insultarías por última vez. . . (Homero [1986: 48]. Trad. C. Rodríguez Alonso).

Y tampoco hubo un *nostos* de Agamenón, porque nada hay menos heroico que su regreso de Troya, que se recuerda en varias ocasiones en la *Odisea* (1, 32–43; 3, 140–200; 3, 262–275; 4, 520–547; 11, 405–434), haciéndole morir de forma vil y deshonrosa a manos de Egisto, un oscuro primo suyo, hijo de Tiestes, que ni siquiera ha ido a Troya, y ha ocupado el lecho de su esposa Clitemnestra durante su larga ausencia. Dentro de las versiones, variantes en el detalle (en una, de origen jonio, es Egisto el único responsable del magnicidio; en otra, de origen dorio, es también el asesino, pero instigado por Clitemnestra), recordemos la más conmovedora, la que narra el propio Agamenón a Ulises en su descenso a los infiernos, en el libro XI:

Hijo de Laertes, de linaje divino, Ulises rico en ardides, no me ha sometido Poseidón en las naves levantando inmenso soplo de crueles vientos ni me hirieron en tierra hombres enemigos, sino que Egisto me urdió la muerte y el destino, y me asesinó en compañía de mi funesta esposa, invitándome a entrar en casa, recibíendome al banquete, como el que mata a un novillo junto al pesebre. Así perecí con la muerte más miserable, y en torno mío eran asesinados cruelmente otros compañeros, como los jabalíes albidentes que son sacrificados en las nupcias de un poderoso o en un banquete a escote o en un abundante festín. Tú has intervenido en la matanza de muchos hombres muertos en combate individual o en la poderosa batalla, pero te habrías compadecido mucho más si hubieras visto cómo estábamos tirados en torno a la crátera y las mesas repletas en nuestro palacio, y todo el pavimento humeaba con la sangre. También pude oír la voz desgraciada de la hija de Príamo, de Casandra, a la que estaba matando la tramposa Clitemnestra a mi lado. . .” (Homero [2002: 11, 405–422]. Trad. J. L. Calvo).

Si no resultase demasiado atrevido, como resultado de mi lectura de los poemas homéricos calificaría a Agamenón como un héroe más, de cierta importancia, sin lugar a dudas, pero nunca “el más heroico de los héroes épicos”. Y añadido: de la visión de Agamenón que se encuentra en Homero dependen, en mayor o menor grado, todas las posteriores.

Cuando llegamos a la *Orestía* de Esquilo y nos adentramos en la tragedia *Agamenón*, surge nítida la constatación de que el argumento se desarrolla en torno a la figura de Clitemnestra, que no en vano, a diferencia de lo que leemos en la *Odisea*, es autora exclusiva del asesinato del Atrida, de forma si se quiere más

cruel y más espectacular, aunque de acuerdo con la convención dramática, ocurra *extra scaenam*. Igualmente claro resulta que una de las notas más sorprendentes de la trama sea precisamente este hecho, el que una mujer lleve a cabo el magnicidio, y no Egisto, como sería de esperar. Y entonces surge una primera interrogante: ¿por qué Esquilo no tituló su tragedia *Clitemnestra*? La cuestión no es gratuita, pues una tragedia con ese título escribió Sófocles, y otra más, ya en el siglo II a. C., Polemón de Efeso, según puede verse en el excelente trabajo de Francesco De Martino (2001) sobre los personajes femeninos en las tragedias griegas, dándose en Sófocles la curiosa coincidencia de que, al igual que había respondido al primer *Hipólito* de Eurípides con una *Fedra*, respondía posiblemente al *Agamenón* de Esquilo con una *Clitemnestra*. Por otra parte en la tragedia latina la relegación del nombre del Atrida en el título de las tragedias que se ocupaban de su historia resulta clara: sendas tragedias de título *Aegisthus* escribieron Livio Andronico y Lucio Acio, componiendo éste además una *Clutemestra*, no constando en todo el desarrollo del género más *Agamemno* que la famosa tragedia de Séneca, de que hablaré más adelante. Sin embargo, volviendo a la cuestión de por qué Esquilo no dio a su tragedia el nombre de la asesina de Agamenón, la respuesta puede residir en el hecho de que el nombre del rey resulta más adecuado para la primera tragedia de una trilogía que obviamente gira a su alrededor, aunque sea exclusivamente en torno a su asesinato la primera pieza, en torno a su tumba y a la venganza de su asesinato la segunda, en torno a la purificación del vengador y a la solución a esta cadena de asesinatos la tercera; Gilbert Murray (1955: 161) lo resumía magistralmente en muy pocas palabras, definiendo la *Orestía* como “una trama que culmina en un asesinato, una venganza y un juicio”.

Todo gira, pues, en la *Orestía* alrededor de Agamenón, o, para decirlo con más precisión, en torno al desgraciado final del *nostos* de Agamenón, asesinado al llegar a su reino por su infiel esposa, Clitemnestra. Sin embargo, insisto, en ninguna de las tres tragedias que forman la trilogía Agamenón resulta ser el protagonista. En el *Agamémnon* hay un dato que yo creo que conviene tener siempre muy presente, tal como hace por ejemplo Albin Lesky (1968: 284): esta tragedia es, con mucho, la más larga de las siete que conservamos de Esquilo, siendo así que en nuestras ediciones consta de 1673 versos, frente a un número muy inferior en las demás, que oscila entre 1004 versos (*Siete contra Tebas*) y 1093 versos (*Prometeo encadenado*); pues bien, a pesar de tan larga extensión, Agamenón tan sólo pronuncia en ella 81 versos, y, lo que resulta más llamativo todavía, tan sólo aparece en escena en el tercer episodio, a la altura del verso 810 de la tragedia, en el que tiene tres intervenciones y un corto diálogo esticomítico con Clitemnestra (vv. 931–943); cuando abandona la escena (v. 957), todavía transcurrirá el tercer estásimo (vv. 975–1034), y la prolongada intervención de Casandra, más extensa que la del rey, en el cuarto episodio, hasta que al fin escuchemos su voz

desde el interior, en dos versos, herido de muerte (vv. 1343 y 1345); pero muerto y todo, la tragedia todavía continuará algo más de trescientos versos. Brevísima es, pues, la presencia de Agamenón en el transcurso de su tragedia homónima, pero la suficiente para el propósito de Esquilo: con razón escribe María de Fátima Silva (2004: 98), “Um tempo curto que é apenas o necessário para transformar um vencedor numa vítima justamente condenada”.

Es mínima, pues, la presencia en escena, la actuación personal de Agamenón, su palabra directa. Pero su presencia trágica lo llena todo, y todos los personajes del drama, el Vigía, el Coro de ancianos, el Mensajero, Clitemnestra, Casandra, el mismo Agamenón, presentarán al rey, de forma muy insistente a lo largo de toda la tragedia, como culpable, con independencia de que su culpabilidad sea o no fruto de la herencia unas veces, fruto de la *ananke* otras, fruto de su propia manera de ser otras; él debe pagar el hecho de ser Atrida, hijo del Atreo que hace comer a su hermano Tiestes a sus propios hijos, pero que a su vez ha sido víctima del adulterio cometido por éste; él debe pagar por haber sacrificado a su hija Ifigenia, que le impone la necesidad, pero que de todas formas él elige; él debe pagar como responsable último de la destrucción de Troya, de la pérdida de tantas vidas, no sólo de troyanos, sino también de aqueos . . . En esa deuda de Agamenón se impone no sólo la insoslayable dicotomía de la culpa y el castigo, sino, por encima de ellas, la fuerza inevitable de la justicia, la *Diké* divina omnipresente en Esquilo.

Una simple estrofa del canto del Coro en la párodo, puede ser suficiente para comprobar lo que piensa Esquilo, a través de las palabras de los ancianos, sobre el sacrificio de Ifigenia:

Y, una vez se vistiera el arnés del destino,
 levantóse en su espíritu un vendaval contrario,
 impío, sacrílego, a cuyo embate
 mudó de sentimientos hasta atreverse a todo.
 Que instiga a los mortales
 obtusa consejera,
 una infausta demencia,
 hontanar primigenio de criminales actos.
 Osó, en fin, convertirse de su hija
 en el inmolador
 –fomentando una guerra iniciada
 para vengar el rapto de una hembra,
 propiciatoria ofrenda de una armada [1983: vv. 218–227]; Trad. J. Alsina).

Y más adelante, en el primer estásimo, de nuevo será el Coro quien insistirá en sus juicios sobre lo ocurrido en Troya, sin olvidar que todo el desastre fue pro-

vocado por la criminal audacia de Helena . . . De todo ello, a la larga, hay un responsable principal: nuestro Agamenón.

Ahora, mejor que después de la lectura de los poemas homéricos, va quedando más justificado el título que he dado a Agamenón, como “el más trágico de los héroes trágicos”. Más trágico porque así resultan las circunstancias que conducen a su castigo, al cumplimiento en su persona de las exigencias de la *Diké* divina; pero más trágico todavía por el modo en que paga esa pena, víctima él, el general en jefe de todos los ejércitos aqueos ante Troya, de las heridas que le causa su infiel esposa, en una bañera, en su propia casa: como escribe María de Fátima Silva (2005: 115), “Clitemnestra elimina, de forma ignóbil, o guerreiro, que escapou vivo ao combate glorioso para cair indefeso, dentro das paredes do lar, às mãos de uma mulher. À morte soma-se o opróbio que inflige aos ideais masculinos uma tremenda desonra”; el héroe más trágico, en fin, desde una consideración puramente literaria, porque siendo la base y núcleo central de toda una trilogía, la única conservada del total de la tragedia griega, ocupa como personaje un puesto de mínimo relieve en la pieza a la que da nombre.

Llegamos, a fuerza de inevitables saltos, a la tragedia *Agamémnon* de Séneca y nos encontramos con un drama absolutamente distinto, completamente original; ni mejor, ni peor: diferente. No voy a malgastar razonamientos para repetir una vez más que las tragedias homónimas de Esquilo y de Séneca sobre el final del más famoso de los hijos de Atreo son dos obras completamente distintas, que en poco más coinciden que en su núcleo argumental en torno al terrible asesinato del protagonista. No podía ser de otra forma, si pensamos que entre Esquilo y Séneca median cinco siglos de diferencia, en los que no han dejado de producir excelentes frutos la literatura griega y la literatura latina. Para el autor del *Agamémnon* griego, representado victoriosamente junto con las otras dos tragedias y el drama satírico que componían la *Orestía* en el año 458 a. C., recuerdo las palabras introductorias de Carlos Miralles (1993: IX): “Esquilo es, si no el alborear mismo de la tragedia griega, sí su mañana, nítida y rica de matices limpios. Para nosotros, y aunque sólo sea porque de sus predecesores no nos han llegado sino escasísimos fragmentos, Esquilo es el primer poeta de Occidente en cuya obra cobra forma la tragedia”. Para Séneca, el autor del *Agamenón* latino, que con toda probabilidad nunca fue representado en su presencia, sigue siendo magistral la opinión de Augusto Rostagni (1964: 511) sobre el valor esencial de su obra dramática: “Queste tragedie, intessute su temi leggendari usitatissimi, recano per opera del filosofo di Cordova un'impronta profondamente personale, e attuale: d'una personalità e d'una attualità, che non restringe, anzi accresce ed intensifica il loro significato poetico universale”.

Dissimilia non sunt comparanda! Al comienzo de la tragedia greco-romana está Esquilo, al final Séneca; ambos escriben un drama que se titula *Agamémnon*,

el uno en griego, el otro en latín. Pero entre ambos ha habido numerosas tragedias griegas que, con otros títulos, se han ocupado, con mayor o menor atención y detalle, de la persona del Atrida, no sólo en el momento de su asesinato, sino en otros avatares de su vida; incluso han existido otras tragedias de igual título, como el *Agamémnon* de Ion de Quíos, obra perdida en su práctica totalidad, lo que no impidió que se haya intentado ver algún influjo de la misma en la de Séneca (Stackmann 1949: 219); y, por lo demás, el Atrida nunca dejó de ser tema poético. Por su parte en el teatro latino aparece desde sus albores en la escena, por obra ya del inaugurador de la tragedia mitológica en los escenarios romanos, Livio Andronico, autor de un *Aegithus*, y más tarde por parte del tercer componente de la gran tríada de tragediógrafos de Roma, Lucio Acio, autor de un nuevo *Aegisthus* y de una *Clutemestra*. Son dramas que se recuerdan casi siempre que se toca el problemático tema de las fuentes del *Agamémnon* de Séneca. Y aunque no es mi intención entrar aquí en tan largamente debatido asunto, quiero recordar un dato que no suele tenerse en cuenta: como estudié hace muchos años en mi monografía *El tragediógrafo latino Lucio Acio* (Pociña 1984), diversos momentos y pormenores de la saga lacedemonia fueron vertidos en numerosas tragedias por Acio, siendo así que la truculenta historia de los descendientes de Tántalo era motivo, central o importante, de sus tragedias *Oenomaus*, *Chrysippus*, *Atreus*, *Pelopidae*, *Clutemestra*, *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Erígona*; en todas ellas, en mayor o menor medida, estaría presente o sería aludida la figura central de Agamenón. Si a ello sumamos las tragedias dedicadas a otras figuras directamente relacionadas con la del Atrida (Tiestes, Ifigenia, Orestes, Electra . . .), y sus tratamientos en otros tipos de poesía no dramática, resulta claro que la originalidad del *Agamémnon* de Séneca, sus llamativas diferencias en comparación con la tragedia homónima de Esquilo, pueden deberse a muy diversas fuentes, por supuesto, pero por encima de todo a una interpretación personal del filósofo de Córdoba.

Pero al margen de esas divergencias múltiples y esenciales, que afectan a personajes, composición de los coros, motivos, secuencia argumental, estructura dramática, y un largo etcétera, existe un aspecto en que el comportamiento de Esquilo y el de Séneca resulta muy semejante, a saber, la escasa relevancia del papel asignado al que debía ser protagonista de la pieza en ambos dramaturgos. En el caso de Séneca, Agamenón no aparece en escena hasta el verso 782, a la mitad de lo que suele considerarse el acto IV de la tragedia, puesto muy cercano al final si consideramos que la obra tiene 1012 versos; allí ofrece una pequeña intervención de veintiséis versos, nueve de ellos en diálogo con Casandra. Eso es todo, y llama nuestra atención que Séneca, en cuyas tragedias se ha insistido con mucha frecuencia en señalar como característica muy notable la preocupación por el retrato psíquico y físico de los personajes, deje por completo sumida en la penumbra la imagen del que debía ser protagonista. ¿No resulta sorprendente

que, apenas entrado en escena Agamenón, después de esa breve intervención y entrecortada conversación con Casandra, presente Séneca al Coro de argivas cantando, en nada menos que 58 versos, un elogio de Hércules y sus trabajos, cuya relación con el tema de la tragedia que nos ocupa resulta bastante lejana?

Si en mi referencia a la tragedia de Esquilo argumentaba que hubiera debido ostentar en el título el nombre de Clitemnestra, con mayor razón debería sostener lo mismo en el caso de la tragedia de Séneca, donde la figura de la reina infiel ocupa un lugar destacado a lo largo de todo su desarrollo, además de ofrecer un personaje de personalidad mucho más rica y mejor perfilada que en el *Agamémnon* de Esquilo. Aurora López (1995) ha estudiado la figura de Clitemnestra, al lado de las de Helena, Medea y Fedra, como tres ejemplos acabados de mujeres anti-prototipo en las tragedias de Séneca; por su parte Zélia de Almeida Cardoso (2005: 35), al subrayar que Séneca pone especial cuidado en la composición de los personajes femeninos, aduce como ejemplos las figuras de Mégara, Hécuba, Andrómaca, Medea, Fedra, Yocasta, Antígona, Deyanira y, ¿cómo no?, Clitemnestra, “mulheres inesquecíveis, cada uma com seus atributos próprios, seus contornos peculiares e sua força de construção”. Es decir, Séneca trata la figura de la heroína con el detalle y atención que hubiéramos esperado para la construcción del personaje de Agamenón, epónimo de nuestra tragedia.

Estas pocas obras básicas sobre la figura de Agamenón que he recordado muy por encima coinciden en presentarnos a un personaje especialmente trágico, probablemente el más trágico de los héroes griegos, porque, del mismo modo que cuando se piensa en Medea surge inevitablemente la imagen de la filicida, el simple nombre de Agamenón evoca antes que cualquier otro momento o motivo de su biografía el terrible asesinato a su regreso de Troya, sea a manos de Egisto, sea a manos de Clitemnestra, sea por obra de ambos. Pero la tragedia de Agamenón ni comienza con él, ni acaba con él. En sus antecedentes trágicos está toda la terrible historia de su padre Atreo y de su tío Tiestes, y después, en la partida para Troya, el sacrificio de su propia hija Ifigenia; a continuación de su asesinato, serán Egisto, Clitemnestra, Orestes, Electra, sufridores de tragedias en cuya base está la suya propia. Todo, pues, en torno a él se vuelve tragedia.

Pienso que ni Esquilo en su *Ἀγαμέμνων* ni Séneca en su *Agamémnon* tributaron al Atrida el puesto de protagonista que en principio le correspondería. Aquí he tratado tan sólo de poner de relieve los aspectos negativos de su imagen que contribuyen a un acercamiento lo más objetivo posible a la consideración y juicio de su relación con su compañera principal, Clitemnestra, tradicionalmente considerada su estereotípica asesina, después de muchos años de haber sufrido sus malos tratos y ultrajes.

4 Clitemnestra, una esposa siempre maltratada

Aunque las variantes mitográficas sobre particularidades y detalles de la leyenda de Clitemnestra son muy abundantes, resumiré aquí la versión más frecuente señalando que Clitemnestra era hija de Tindáreo y Leda, de quienes son hijas también Timandra y Filónoe. De la unión de Leda con Zeus nacieron su hermana más famosa, Helena, y los Dioscuros, Cástor y Pólux. Nuestra reina tuvo como primer marido a Tántalo, hijo de Tiestes, y ocurre su primera relación con Agamenón, que asesina a Tántalo y a los hijos del matrimonio. Los Dioscuros persiguieron a Agamenón y lo obligaron a casarse con Clitemnestra, unión que ella no deseaba de ningún modo. Tres hijas y un hijo nacieron de la nueva pareja: Crisótemis, Laódice (Electra), Ifianasa (Ifigenia) y Orestes (Grimal 1966). Menos variación existe a propósito de los avatares futuros de Clitemnestra y Agamenón, cuando, después de marchar éste a la guerra de Troya, y regresar al cabo de diez años, es asesinado por Clitemnestra, que mantenía una relación adúltera con Egisto, siendo castigada a su vez ella con la muerte por su hijo Orestes.

Clitemnestra tiene una presencia fundamental en la literatura griega, en pequeña medida en los dos poemas homéricos, pero de importancia muy significativa (Morenilla y Llagüerri Pubill 2017), y de forma más precisa en los textos trágicos griegos y latinos que ya hemos recordado para referirnos a Agamenón.

Al comienzo de estas páginas he recordado el precioso libro, *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (De Martino 2017), que nos dedicaron, con motivo de nuestras jubilaciones consecutivas, a mí y a Aurora López, un grupo de helenistas de las Universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coímbra. El título por sí solo resulta sumamente significativo, y sus cerca de cuatrocientas páginas son un excelente estudio que se ocupa, desde perspectivas múltiples, de las pesadillas de Clitemnestra, ejemplo sobresaliente de mujer y de esposa maltratada por su marido en el ámbito de la literatura griega antigua. En el mes de diciembre de 2020 se publicó nuestro trabajo “Agamenón y sus mujeres en Séneca” (López y Pociña 2020), también en un homenaje de jubilación, en este caso de la prestigiosa latinista de la Universidad de Tucumán, profesora Mirta Estela Assis; si algo ponemos allí de relieve es de qué manera, en los textos de Séneca, Clitemnestra resulta ejemplo conspicuo de esposa ultrajada, ahora en opinión de un escritor latino.

Clitemnestra, sintetizando de forma exagerada su desgraciada vida, comienza su relación con Agamenón cuando este siempre orgulloso y altivo individuo asesina a Tántalo, el primer marido de nuestra heroína, y con él a los hijos de ambos. Los hermanos de Clitemnestra, los Dioscuros, la obligan a casarse con Agamenón, lo cual puede parecer una compensación y una venganza

por la afrenta sufrida, pero sólo desde la perspectiva de consideraciones familiares o sociales, pues la ultrajada rechazaba el matrimonio. Clitemnestra tiene descendencia con Agamenón, pero justamente la más querida de sus hijas, Ifigenia, es víctima de un cruel holocausto, consentido, es decir, ordenado por su propio padre, de quien el sensible filósofo-poeta Lucrecio señala que era la hija primogénita. Clitemnestra es abandonada largos años por Agamenón, que tiene que dedicar una inacabable lejana ausencia en Troya, para vengar la afrenta marital aparentemente sufrida por su hermano Menelao. Al fin, concluida la guerra, regresa Agamenón a su patria, y no tiene el menor reparo en hacerse acompañar por Casandra, obviamente una concubina más joven que Clitemnestra. La esposa, que mantiene una larga relación con Egisto, recibe a Agamenón y no pierde horas para darle sangrienta muerte.

¿Un estereotipo de mujer execrable? Quien esté libre de toda culpa, tire la primera piedra a esta esposa tremendamente ultrajada durante toda su existencia por su marido.

5 Osadía sin límites: mi obra *Rendición de cuentas* (2018)

Hace más de dos años, cuando empecé a abrigar la idea de escribir una pieza teatral sobre una mujer moderna semejante a Clitemnestra, evité leer de nuevo los textos clásicos a ella concernientes, para obviar en la medida de lo posible un influjo demasiado cercano, excesivamente próximo en el tiempo. No creo, en consecuencia, que resulte productiva la comparación lineal de las fuentes clásicas con mi obra, comparación que solamente resultaría en grave detrimento de ésta y sin resultados importantes al final. Todo el influjo, grande sin duda, de las fuentes en mi *Rendición de cuentas* habría que plantearlo, cosa bien difícil de hacer, en el análisis de las causas de que la figura de Clitemnestra, una heroína tradicionalmente denostada, presentada como señala Aurora López (1995) como ejemplo de matrona antiprototípica, adúltera, asesina de su marido, odiada por sus hijos Electra y Orestes, pasase a convertirse en mi subconsciente paulatinamente en lo que la propia Aurora calificó como “una esposa ultrajada”,² susci-

² En una conferencia titulada “Clitemnestra, una esposa ultrajada”, dictada el día 6 de abril de 2010 en la Universidad Internacional de Andalucía, Sede La Cartuja de Sevilla, con motivo del cursillo “Perfiles de Mujer. Clitemnestra, Medea, Electra”.

tando en mí la sincera simpatía que por ella siento, motivo de esta obra mía que trato de explicaros.

Esta obra es mi quinta composición en forma de obra teatral, y es la segunda que transcurre por completo en tiempo actual, mezclando en esta ocasión, por primera vez, ambientación totalmente moderna sobre un tema evidentemente clásico, un argumento semejante a la leyenda de Clitemnestra y Agamenón, Sin embargo, no aparece en ella ninguna referencia abierta al mundo antiguo, si exceptuamos el hecho de que una persona, clave en el desarrollo argumental, pero que no aparece en el reparto, se llama Ifigenia, evocando obviamente a la joven hija de los reyes de Micenas.

Los personajes de *Rendición de cuentas* aparecen muy escuetamente presentados al comienzo con estas apalabras:

Personajes (por orden de aparición)

Mónica, mujer madura, guapa, elegante

Eusebio, hombre maduro, normal, bastante retraído

Isabel, empleada doméstica, de bastante edad

Armando, hombre maduro, atractivo, muy presuntuoso

No hago una descripción más pormenorizada de cada uno de ellos y ellas de acuerdo con mi planteamiento de que un dramaturgo debe dejar abierto, en el mayor grado posible, a la dirección y a los intérpretes la capacidad de intervenir en la lectura final del texto, introduciendo sus ideas y visiones propias, a fin de hacerlo lo más suyo posible. Considero que no es una buena concepción del papel del dramaturgo la de quienes quieren ser no sólo autores del texto literario, sino que pretenden desde él asumir el papel de directores, e incluso, cosa bastante frecuente, determinar las actuaciones de los intérpretes.

Revisando mi texto a la luz de los hipotextos clásicos, comentaré que Mónica, la protagonista del drama, tiene cuatro hijos, igual que la griega Clitemnestra, e incluso con el caso de la reina de Micenas coincide el hecho de que sean tres mujeres y un hombre, llamándose además la mayor Ifigenia, nueva coincidencia. Lleva varios años separada de su marido, Armando, que se ha ido a vivir hace diez años a Rio de Janeiro. Durante una buena parte de esa separación, desde un tiempo que no aparece claramente especificado, vive Mónica en relación no oculta con Eusebio.

Eusebio desempeña un papel que, si bien no sería lícito clasificarlo a la ligera como secundario, no resulta ni muy importante para el desarrollo de la trama, ni muy atractivo para el actor que deba asumirlo. Evidentemente toda persona que tenga un ligero conocimiento de la leyenda clásica, lo identificará en seguida con Egisto sin mayor dificultad. Pero una vez que relé la obra ya concluida, me di cuenta de que, sin habérmelo propuesto, en mi concepción del per-

sonaje no existió en absoluto la duda de si intervino o no en el asesinato de Agamenón en la tragedia clásica, en la de Armando en mi versión. No: resulta claro, y al volver sobre la obra me doy perfecta cuenta de que la culpa del asesinato, si se considera digno de culpa, o el mérito del mismo, si se prefiere tenerlo por un mérito, en mi reescritura es responsabilidad exclusiva de Mónica. Por ello, igual que en el *Hipólito* de Eurípides, Fedra desaparece aproximadamente a la mitad de la tragedia, para que a nadie le pudiese quedar la duda de que el protagonista, el centro de interés y de atención primordial del tragediógrafo era Hipólito, en modo alguno Fedra, en mi *Rendición de cuentas*, y espero que me perdonaréis la osadía de tomar como referente, no como comparación, un modelo tan egregio, Eusebio desaparece muy pronto de escena, sin haber hecho referencia alguna que pueda servir para presuponer el final trágico al que vamos a asistir, sino más bien un desenlace bastante más admisible.

Isabel, una empleada doméstica entrada en años, que lleva mucho tiempo al servicio de Mónica, es un papel sin ninguna trascendencia, del que podría prescindirse perfectamente; resulta impropio, por lo tanto, intentar ver en ella una heredera lejana de las notables nodrizas de tantas tragedias grecolatinas, con las que he evitado a consciencia cualquier tipo de semejanza. La he incluido en el reparto quizá porque tres personajes exclusivamente me parecían demasiado pocos, aunque a sabiendas he tratado de que al final no resultasen muchos, cosa que en las circunstancias actuales obviamente dificulta cada vez más la puesta en escena de obras teatrales con reparto numeroso.

Armando he pretendido que fuese un Agamenón redivivo; aparece en su casa de Madrid, en que la habitan actualmente Mónica y Eusebio, a su regreso de Río de Janeiro, la fabulosa ciudad brasileira donde ha vivido durante diez años, fundando allí una floreciente empresa de joyería. Si bien en circunstancias absolutamente diferentes del fin clásico de Ifigenia, Mónica hace responsable a Armando de la muerte de la muchacha, de forma muy trágica, en la ciudad carioca. Muchos son los detalles de este personaje que nos hacen recordar a su precedente en los hipotextos clásicos: como aquél, es altanero, arrogante, machista, mujeriego; igual que Agamenón tenía el arrojo de regresar a su palacio con Casandra, Armando se ha traído con él a Madrid a Mila, una atractiva mulata con la que tiene relaciones, sin ocultar ese golpe de arrogancia para nada, puesto que Mónica está enterada del asunto.

Acabaré con unas indicaciones breves sobre dramaturgia. Más o menos siguiendo las indicaciones que hago al comienzo, la pieza se desarrolla en toda su extensión en una sala de estar grande, moderna, lujosa, con el mobiliario elegante que parezca oportuno. Si me tocase a mí diseñar esa sala, le pondría, con toda la mala idea posible, una pequeña biblioteca, sin excesivos libros, demasiado bien colocados, como esas que hay en casas en las que se pretende

aparentar una cultura literaria de la que se carece. Al fondo hay dos puertas practicables, que conducen a otras estancias; una de ellas debe dar a un pasillo que comienza en la puerta principal de la casa, la otra a la cocina y varias estancias. Me he atrevido a sugerir al posible diseñador de este espacio escénico que intente que resulte “todo muy elegante, muy caro, pero muy frío”.

La obra puede desarrollarse, según parezca preferible, en una secuencia ininterrumpida, en la que coinciden prácticamente el tiempo dramático y el real; también sería posible dividirla en dos actos, comenzando el segundo con la llegada a la casa y la aparición en escena de Armando. Personalmente, me parece preferible la solución primera.

Publicada hasta el presente tan sólo en la magnífica versión italiana de Mariapia Ciaghi (Pociña 2018), presento aquí la parte final de la obra para que sea posible enjuiciarla:

MÓNICA. – A ver si conseguimos tranquilizarnos un poco. Lo que te juro que desconozco por completo es cómo fue el final, lo del hospital, lo que hizo . . .

ARMANDO (*visiblemente afligido*). – Lo del hospital fue exactamente como te lo conté: una noche la recogió la policía en una callejuela de muy mala fama, en el barrio de Santa Teresa; la encontraron tirada en el suelo, sin sentido, con una sobredosis clara, con las ropas destrozadas y con señales claras de violencia. Llevaba en el hospital casi dos días cuando consiguieron dar conmigo. Estaba muy mal, esa es la verdad.

MÓNICA (*llorando abiertamente*). – ¿Y la dejaste allí, de esa forma?

ARMANDO. – No, no la abandoné, si es eso lo que pretendes insinuar. Por la noche me echaron del hospital, diciendo que no había ya peligro alguno, que mejor que fuera a dormir a mi casa, que al día siguiente le tomaría declaración la policía y le darían el alta. Y fue esa noche cuando se ahorcó, en el cuarto de baño.

MÓNICA (*como enloquecida. Armando trata de cogerle una mano, pero ella la retira violentamente contra su cuerpo*). – Pues ya está dicho todo.

ARMANDO. – Desgraciadamente sí.

MÓNICA (*sigue como enajenada. Lo mira con odio*). – ¿Quieres saber una cosa que he pensado siempre?

ARMANDO. – Tú me dirás.

MÓNICA. – Pues es que nunca creí que las cenizas que me mandaste tuviesen nada que ver con Ifigenia. Ni siquiera que fuesen cenizas humanas. En cualquier caso, estoy segura de que no eran tuyas. Así que las arrojé al cubo de la basura.

Sale de la sala precipitadamente. Armando se queda lívido, como si las cenizas en cuestión fueran las de Ifigenia. Después, se sirve un güisqui y enciende un cigarrillo. Reaparece Mónica.

ARMANDO.— ¿Y ahora qué podemos hacer, Mónica? ¿Qué va a ser de nuestras vidas?

MÓNICA.— De la tuya, tú sabrás. De la mía no te interesa nada: mi maldita relación contigo está llegando a su final en estos momentos.

ARMANDO (*sumiso, conciliador*).— ¿No te parece que ya hemos sufrido bastante, que ya nos hemos hecho bastante daño, que no podemos seguir así?

MÓNICA.— Tienes toda la razón. Cuanto antes pongamos término a esta porquería insoportable, mejor.

ARMANDO.— No venía yo con semejante intención.

MÓNICA (*aparentando sorpresa*).— ¡Ah!, ¿no? ¿Pues cuál era tu intención? ¿Que nos diéramos un beso, con toda la alegría del mundo, y entrásemos al dormitorio a echar un polvo, tan felices, y aquí no ha pasado nada?

ARMANDO.— Creo que no va a ser posible que me escuches.

MÓNICA (*irónica*).— Sí, hombre, sí. Claro que te escucho. ¡Faltaría más! Tomamos otro traguito, que buena falta nos hace. Y te escucho. Claro que te escucho. Espera un segundo, que voy por unas aceitunas, o unas patatas fritas, o unos anacardos muy ricos que compré ayer. (*Sale en dirección a la cocina, secándose los ojos. Vuelve pronto, con una bandeja con los aperitivos*).

MÓNICA.— Venga, ahora tus proyectos. Pero, por favor, sin demasiados detalles. Quiero irme pronto.

ARMANDO.— Pues eso es lo que yo no quiero, que te vayas. Tenemos toda una vida todavía por delante, para olvidar todo lo ocurrido en estos años. Yo vengo con la intención de traer mis joyerías a Madrid, una, otra a Barcelona, otra quizá a Sevilla. No quiero regresar a Rio. Como mucho exclusivamente para liquidar bien las cosas de allí.

MÓNICA.— Todo perfectamente calculado. Eres único para los negocios— ¿Y qué pintamos nosotros dos en eso?

ARMANDO.— Nosotros tenemos a Julián, a Alicia, a Lisa. Julián tiene ya experiencia suficiente para decidir si prefiere seguir en tus negocios, o si le apetece dirigir la joyería central que pondré en Madrid. Ya tengo medio apalabrado un local magnífico, en la calle Serrano. A Alicia hay que empujarla a que pongan un poco de orden en esas fantasías juveniles, y más ahora, cuando van a tener el niño. Y a Lisa tienes que ayudarme a que me gane su afecto.

MÓNICA (*muy irónica*).— Los negocios, en vías de solución. La familia, en perspectiva de arreglo. ¿Y nosotros, Armando? ¿Con nosotros, qué se te ha ocurrido como solución?

ARMANDO.— Nosotros tendríamos que intentar recuperar el amor que nos tuvimos tanto tiempo.

MÓNICA (*no cree estar oyendo lo que escucha. Habla aparentando seriedad*).— Estupendo proyecto. Sensato. Bien pensado. Inmejorable. Y olvidar todo lo pasado.

ARMANDO.— Sí, olvidarlo todo.

MÓNICA.— ¿De verdad crees que sería posible?

ARMANDO.— Sí, claro que sí. Estoy seguro de que es posible.

MÓNICA (*da otro manotazo en la mesa*).— ¡Qué grandísimo hijo de puta eres! Todo como si nada. ¡Volver a empezar! ¿Y para eso te has traído contigo a tu puta mulata de Brasil?

ARMANDO.— Yo me deshago de ella sin ningún problema. Se la puedo pasar a Julián, que ya sé que es un mujeriego y un salido enorme. Mila, hay que reconocerlo, está francamente buena. No hay problema para colocarla. (*Habla seriamente. Mónica no da crédito a lo que escucha*). Pero claro, también tú tienes que despachar a Eusebio. Tampoco creo que te cueste mucho trabajo.

Mónica mira el reloj. Está pensando algo. De repente echa a hablar, con toda naturalidad.

MÓNICA.— Mira, a lo mejor no es una barbaridad completa todo eso que propones. Vamos a pensarlo con tranquilidad, con calma, sin precipitarnos. ¿Te parece bien que vayamos a comer algo, a un restaurante que hay aquí al lado?

ARMANDO (*con una sonrisa triunfal*).— Me parece estupendo. Será un buen comienzo para hacer la paz y trazar planes.

MÓNICA.— Pero yo necesito darme una ducha rápida. Con cinco minutos me llega. Me voy al baño del dormitorio grande. (*Como si se le acabase de ocurrir*) ¿No te gustaría hacer lo mismo? Venga, ámate; te sentará estupendamente, después de tanta discusión. En el cuarto de baño general tienes toallas limpias, y todos los geles que quieras. Pero cinco minutos sólo, ¿eh? Tengo un hambre feroz.

Armando sale por la puerta que da a la entrada. Mónica comienza a dirigirse a la otra, pero vuelve atrás, abre un cajón del aparador, coge unos guantes, se los pone con todo cuidado, coge una pistola que estaba envuelta en un paño, la observa, comprueba que está cargada. Sale por la misma puerta por donde se ha ido Armando. Se oye un disparo fuerte. Se apagan las luces o se cierra el telón.

Bibliografía

- Cardoso, Zélia de Almeida. 2005. *Estudos sobre as tragédias de Séneca*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- De Martino, Francesco. 2002. Donne da copertina. En Francesco De Martino y Carmen Morenilla (eds.). *El perfil de les ombres*, 111–136. Bari: Levante Editori.
- De Martino, Francesco; Morenilla, Carmen; Fialho, Maria do Céu; Silva, Maria Fátima; De Martino, Delio y Navarro, Andrea (eds.). 2017. *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres. Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*. Bari: Levante editor.
- Esquilo. 1983. *Tragedias completas*. Ed. y trad. de José Alsina Clota. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Esquilo. 1993. *Tragedias Completas*. Ed. de Carlos Miralles. Barcelona: Editorial Planeta.
- Grimal, Pierre. 1966. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Editorial Labor.
- Homero. 1986. *La Ilíada*. Edición de Cristóbal Rodríguez Alonso. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.
- Homero. 2002. *Odisea*. Edición de José Luis Calvo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lesky, Albin. 1968. *Historia de la literatura griega*. Versión esp. de José M.^ª Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos.
- López, Aurora. 1995. Las heroínas míticas en las Tragedias de Séneca. En María Luisa Lobato y Aurelia Ruiz Sola (eds.). *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, 73–90. Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos.
- López, Aurora y Pociña, Andrés. 2020. Agamenón y sus mujeres en Séneca. En Claudia Elizabeth Lobo y Rolando Jesús Rocha, (eds.). *Magisterium. Studia in honorem Mirta Estela Assís*, 272–294. Tucumán: Editorial Humanitas.
- Lucrecio. 1982. *Lucreti De rerum natura libri sex*. Ed. de Cyrillus Bailey. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Lucrecio. 1997. *De la realidad*. Ed. crítica y versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora: Editorial Lucina.
- Morenilla, Carmen y Llagüeri Pubill, Núria. 2017. Κλυταιμνήστρη δολόμητις (*Od.* 11.422). En De Martino, Francesco et al. *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer*. 285–300.
- Murray, Gilbert. 1955. *Esquilo el creador de la tragedia*. Versión castellana de León Mirlas. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Pociña, Andrés. 1984. *El tragediógrafo latino Lucio Acio*. Granada: Universidad.
- Pociña, Andrés. 2018. *Resa dei conti*. Opera drammatica, Traduzione in italiano Mariapia Ciaghi. Roma: Il Sextante.
- Pociña Pérez, Andrés y García González, Jesús M.^ª (eds.). 2009. *En Grecia y Roma, III. Mujeres reales y ficticias*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rostagni, Augusto. 1964. *Storia della letteratura latina. II. L' Impero. Parte prima: da Augusto a Nerone*. Torino: Unione Tipografico-editrice Torinese.
- Silva, Maria de Fátima. 2005. *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Stackmann, Karl. 1949. Senecas Agamemnon. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnon-Stoffes nach Aischylos, *Classica y Mediaevalia* 11. 180–221.