



TEATRO Y VIOLENCIA: LA INFLUENCIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN *MARTILLO* DE RODRIGO GARCÍA

DRAMA AND VIOLENCE: THE INFLUENCE OF GREEK TRAGEDY IN RODRIGO GARCIA'S PLAY MARTILLO

Andrea Navarro Noguera

Universidad Nacional de Educación a Distancia

(Andrea.navarro@flog.uned.es)

<https://orcid.org/0000-0003-2289-8002>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.02

ISSN 2444-3948

Resumen: Rodrigo García (1964-), a través de su obra *Martillo* (1989), retoma el mito griego de los Atridas alejándose de la tradición y creando una imagen de la tragedia única y propia. En el presente artículo estableceremos algunos parámetros que subyacen en la disposición general del director argentino hacia la caracterización de los personajes clásicos. Pondremos el énfasis en el tratamiento de la mujer, Clitemnestra, dentro de un mito basado en la violencia interna y externa al «oikos».

Palabras Clave: : Tragedia griega, recepción clásica, Rodrigo García, *Martillo*, violencia.

Abstract: Rodrigo García (1964-), in his play *Martillo* (1989), rewrites the Greek myth of the Atrides, moving away from tradition and recreating a unique type of tragedy. This article seeks to establish some parameters to account for the general willingness, on the part of the director, to explore the characterization of classical heroes. We will pay attention to women, particularly to the role of Clytemnestra within a myth based on the internal and external violence of the «oikos».

Key Words: Greek tragedy, Classical reception studies, Rodrigo García, *Martillo*, violence.

Sumario: 1. Introducción. 2. La recepción del mito de los Atridas en el teatro actual. 3. El mito en la obra de Rodrigo García. 4. Análisis comparativo del tratamiento del mito en la tragedia griega y en *Martillo*. 4.1. El sacrificio. 4.2. La venganza. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANDREA NAVARRO nace en Valencia en 1991. Es graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia y realiza el Máster de Investigación de «Lenguas y Literaturas de la Antigüedad» en la Universidad de Barcelona. Se doctora en 2019 en Filología Griega (tema: «coro femenino en las tragedias tardías eurípideas») por la Universidad de Valencia y por la Universidad de Freiburg bajo la codirección de C. Morenilla y B. Zimmermann. Actualmente, es Profesora Ayudante Doctora en el departamento de Filología Clásica (área de griego) en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

I. INTRODUCCIÓN

La reapropiación de materiales mitológicos griegos ha sido y sigue siendo un proceso constante en el teatro.¹ La pervivencia y reelaboración de temas, personajes y motivos procedentes de las obras dramáticas griegas atiende a razones diversas según cada autor y contexto político, social y cultural en el que se encuentre.² Se acude a ellos, especialmente a los que conservamos en forma de tragedia, al constituir este un género prestigioso y de gran carga didáctica tanto en la Antigüedad como a lo largo de toda la historia del teatro.³

La tradición mítica de la que se nutrió la tragedia griega tuvo su origen en las historias de las grandes familias aristócratas, cuyos orígenes se pierden en el tiempo y están asociadas indefectiblemente con las divinidades.⁴ En cierto modo, los asistentes al teatro⁵ ya sabían el tema y los motivos tratados en las tragedias;⁶ conocían en términos generales las líneas narrativas por las que discurrían tales mitos.⁷ La novedad residía en mirar en acción aquello que los receptores conocían por lo general mediante la oralidad y, además, porque cada poeta imprimía modificaciones a los tópicos y determinaba la dosis necesaria de intriga para mantener la atención del público que, con estos elementos, compulsaba el contenido de su propio imaginario.

Si ya para los poetas de tragedia y su público la resemantización de los temas y motivos de lo trágico era potencialmente materia inagotable, para la literatura occidental ha representado un sustrato de una valía trascendental, pues toca los más diversos discursos de la cultura, en la medida en la que su riqueza simbólica, la profundidad semántica de los temas y motivos, son modelos que explican al individuo su fragilidad y su fortaleza, sus límites y sus excesos, su terror cósmico ante el destino indescifrable, en suma, su condición trágicamente humana. Esta herencia griega y su cultivo en Occidente es lo que hace de la tragedia hoy un discurso vivo y pleno de reflexiones de muy diversa naturaleza.

El propósito del presente artículo consiste en abordar la manera en que el director y dramaturgo Rodrigo García se reapropia de uno de estos mitos, el mito concerniente a la familia de los Atridas, del ciclo troyano. Este mito tuvo su epítome en la *Orestíada* de Esquilo, pero tanto Sófocles como Eurípides trataron parcialmente alguno de los episodios troyanos en sus tragedias. Veremos a través de los diálogos de la obra *Martillo* cómo García utiliza como material básico varias de las

tragedias que tratan el mito de la casa de Atreo y cómo organiza un innovador material dramático que no se ajusta a ninguna de ellas en particular. La *Orestíada* de Esquilo; *Electra* de Sófocles, y *Electra* y *Orestes* de Eurípides son la excusa para construir a través de la caracterización de sus personajes una nueva dimensión literaria y crítica respecto a la violencia doméstica y bélica.

2. LA RECEPCIÓN DEL MITO DE LOS ATRIDAS EN EL TEATRO ACTUAL

La saga de los Atridas ofrece muchas posibilidades dramatúrgicas. Se trata de una familia desde el origen marcada por el «miasma»,⁸ por la contaminación heredada de una sucesión de muertes a manos de sus propios congéneres.⁹ La venganza consecutiva en busca de justicia y como castigo por la «hybris» de los actuantes conformará una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia extrema. Entre las innúmeras muertes en el «oikos» de Agamenón¹⁰ se cuenta una primera, la de Ifigenia, sacrificada como condición necesaria para continuar la mortífera Guerra de Troya, cuya dimensión desagrada a los dioses. De este sacrificio ἄνομος y ἄδατος¹¹ nacerá la discordia en el seno de la familia, a la que el esposo (el Atrida) no escapará.

Vacía la casa, la rabia y el dolor por su hija sacrificada invaden a Clitemnestra, quien no fue sensible al falso dilema de Agamenón, pues la ancestral perspectiva de la guerra, vista por las mujeres, no da lugar a engaños. Son ellas las primeras en sufrir el destino de los vencidos, como lo comprueba el coro de las mujeres de Tebas en *Siete contra Tebas*, o toda la galería de víctimas de la guerra en Eurípides. Por otro lado, los lazos de sangre de la madre que ve a su hija sacrificada por su propio progenitor convierten a Clitemnestra en una mujer con un corazón endurecido y dominador, capaz de un extraordinario plan de venganza. Sin embargo, el castigo mortal contra su esposo tiene consecuencias, pues sus hijos, Orestes y (en mayor o menor medida según el tragediógrafo) Electra, actuarán como κῦρτοι de la casa y vengarán la sangre derramada de los suyos.

Es por su riqueza semántica por lo que no debe sorprendernos que las tramas derivadas de la saga de los Atridas hayan sido probablemente las más traducidas, adaptadas y reescritas a lo largo de la historia de la recepción clásica en teatro. En cada ocasión los dramaturgos

han centrado su atención en episodios distintos del mito o en algún aspecto o personaje particular. Durante siglos la atención se dirigió a la venganza del asesinato de Agamenón por parte de sus hijos:¹² interesaba la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo de la orden divina recibida que le obliga al matricidio; por ello con frecuencia se intentó evitar el matricidio voluntario.¹³ En esta actitud tuvo mucho que ver el pensamiento cristiano,¹⁴ que en modo alguno puede justificar un crimen de este tipo. Por esa misma razón, cuando trataban el asesinato de Agamenón los autores intentaban descargar a Clitemnestra de la responsabilidad,¹⁵ para lo que se recurrió a los motivos como el desconocimiento de la reina de lo que Egisto, su amante, había hecho o un ataque de locura, una actitud que se mantiene en algunas tragedias de bien entrado el siglo XX, como en la obra *Electra* de Pemán (2004).

En los últimos decenios, los directores de escena, los escritores, traductores y adaptadores de tragedias griegas, especialmente aquellas que tratan el mito de los Atridas, optan por subrayar el espectáculo de la violencia y la caracterización de la mujer, en este contexto violento, se establece como un elemento clave para entender la finalidad de la obra.¹⁶ Los dramaturgos optan por la representación de acciones violentas que ya no sólo se oyen,¹⁷ como en las representaciones antiguas, sino también se ven, y que, además de ser referidas, como en los espectáculos antiguos, también se escenifican.

3. EL MITO EN LA OBRA DE RODRIGO GARCÍA

Rodrigo García¹⁸ trata el mito de los Atridas, mito que en España tradicionalmente se relaciona con la historia y la política del franquismo,¹⁹ en dos obras: la primera del 1989, *Martillo*; la segunda, *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, del 2003. La reescritura que hace el director argentino de este mito es trasgresora,²⁰ basada en la violencia explícita que ya las tragedias antiguas ensalzaban, pero con el fin de plasmarla dentro del mundo contemporáneo.²¹ En estas dos obras, igual que en muchas de sus piezas, García critica el consumismo, destapando las mentiras sociales del momento y desarrollando su reflexión sobre lo trágico a partir de la comida.²² Toda su teatrografía se basa en unos

temas recurrentes: las injusticias sociales y políticas, el compromiso político, la búsqueda de una ética más justa y el desencanto social.

Si bien es verdad que el mito griego no es el tema más recurrente de la producción de García, aparte de las ya nombradas, existen otras dos reescrituras de otros mitos que vale la pena mencionar: *Prometeo* (1992)²³ y su afamada obra *Afternoon* (2000). Aunque no nos detendremos en ellas, es pertinente resaltar que podemos considerarlas ambas como reescrituras en las que el mito griego casi desaparece funcionando como una lejana referencia dentro del texto.²⁴

Como hemos dicho, García se reapropiará del mito de la familia de los Atridas en dos ocasiones. Las dos obras pertenecen a dos etapas creativas diferentes del autor: ²⁵ la primera de ellas, *Martillo*, pertenece a la etapa denominada «teatro poético» y abarca desde el 1986 hasta el 1999. En esta etapa, el texto escrito es fundamental, supeditándose a este su puesta en escena.²⁶ Desde el punto de vista dramático, encontramos la presencia de personajes,²⁷ pero acercándose a la deconstrucción de los mismos propia del teatro del absurdo. La segunda etapa del teatro de Rodrigo García coincide con su reconocimiento internacional y el estreno de *Afternoon* (2000). Desde este año hasta el 2009 hablamos de «teatro político», definido de esta manera por su compromiso con la actualidad social, con un discurso de denuncia contra los agentes que generan opresión en el siglo XXI. Por el interés del texto y la resemantización del mito griego en la obra situando a la protagonista (Clitemnestra) como mujer empoderada y activa dentro de la trama, en este estudio analizaremos la obra *Martillo*.

4. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TRATAMIENTO DEL MITO EN LA TRAGEDIA GRIEGA Y EN *MARTILLO*

Martillo es un texto escrito en 1989 y publicado en 1991.²⁸ Como ya hemos referido en la introducción, Rodrigo García no compone su obra a partir de una única tragedia griega, sino que encontramos en ella elementos de las piezas de los tres tragediógrafos que representan el mito de los Atridas. A través de monólogos (primera parte de la obra) y diálogos (segunda parte), el autor argentino ahonda, como lo hiciera Eurípides en sus tragedias,²⁹ en la caracterización de los personajes a partir de una perspectiva psicológica. Podemos ver ya desde el inicio a la heroína

principal Clitemnestra como una mujer poderosa, aunque consciente de su condición femenina: «Quisiera ir yo también/a Troya/Pero soy mujer» (2000: 115).

Además, Clitemnestra está embarazada de una niña, presentada por la madre con aposiciones a su nombre de evocación griega y que caracterizan a la pequeña: «Ifigenia/Azahar para las naves/Esposa del mar/Dueña del acero» (pág. 115). A diferencia de lo que encontramos en diversas tragedias griegas, en las que a las jóvenes vírgenes tanto sacrificadas como asesinadas se les denomina antes del acto mortal «esposas de Hades»,³⁰ García utiliza el mar como símbolo de muerte. Este mar al que el director hace referencia no es otro que el Mediterráneo, cuyas aguas tendrá que atravesar el ejército griego cuando se aplaquen los vientos gracias al sacrificio y así poder llegar a Troya.³¹

4.1. El sacrificio

No tardaremos en saber el destino de la criatura que aún se encuentra en el vientre de Clitemnestra, pues ya al inicio de la obra del argentino aparece el sacrificio a manos de su padre. El embarazo acrecienta la crueldad del destino de la madre, considerada como víctima en un mundo de carniceros con martillos en la mano:

A la reina la rodean/carniceros/carniceros con martillos en/las manos/
Agamenón llora le ofrecen/los martillos del sacrificio/El rey de Micenas
avanza/sin quererlo/Los hombres del delantal/manchado/cierran todas
las salidas/la reina estalla (pág. 115).

Clitemnestra toma entonces la palabra y alude a los motivos de su esposo Agamenón para emprender la empresa bélica. Señala vehementemente a Helena,³² la tradicional culpable de la Guerra de Troya,³³ pero excluye como responsable a Paris, del que García no hace mención alguna:

Dos ejércitos Dos/pueblos enteros/van a morir por una mujer/La puta
de tu hermano/Mi hermana/No te alcanza (¿?)/Quieres comerte a mi
hija (¿?)/Mi hija/por una furcia/Compras el odio con el amor/Agame-
nón/Quién te obliga a hacerlo/Temes a tu propio ejército (¿?) (pág. 115).

La caracterización de Helena como «puta» y como «causante de numerosas muertes» no nos debería sorprender, teniendo en cuenta que ya el coro de *Agamenón*, formado por nobles ancianos argivos, basa sus palabras en una combinación del respeto y la veneración por su rey con el rencor por una guerra a causa de una «mujer de muchos esposos» (πολύανωρος ἀμφὶ γυνικός, v. 62).³⁴ La espartana ha costado muchas vidas, como se dirá abiertamente en esta tragedia esquiílea:³⁵ «ἸΑῦ!, ἰαῦ, loca Helena, que, sola, arruinaste muchas, muchísimas vidas al pie de Troya» (ἰὼ ἰὼ παράνουσ Ἑλένα/μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς/ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, vv. 1455-1457).

Su belleza es la fuente de las desgracias para griegos y troyanos, belleza que seducía e intimidaba, tal y como se trasluce del fr. 177 Radt de Sófocles en el que se relata el rapto de Paris: «Y tras llevarse a una mujer que turba la barbilla...» (γυναῖκα δ'εξελόντες ἢ θράσσει γένυν). También como una desgracia considera Helena su propia belleza en la obra homónima de Eurípides (vv. 27-29): «Cipris vence, después de proponer que Alejandro desposaría mi belleza, si es que bella es mi mala suerte (εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, v. 27)».

Fruto de una educación sofística, Eurípides asimila el espíritu de contradicción y relativización, y pone la figura de Helena a su servicio, atacándola o defendiéndola según le convenga. Mientras la Helena de la tragedia homónima eurípidea es exculpada de su responsabilidad en la Guerra, pues nunca fue a Troya (vv. 31-48), a la Helena del *Orestes* le hacen desistir de ir de día por Argos por temor al encuentro con los padres de los caídos de Troya (δέδοικα πατέρας τῶν ὑπ' Ἰλίῳ νεκρῶν, *Orestes* v. 102).³⁶

Pero, volviendo al texto de García, desde luego lo que sí nos sorprende es cómo el director representa el sacrificio de Ifigenia, un acto digno de carniceros en el que Agamenón se convierte en el carnicero por excelencia:

Agamenón da coces martillazos/Ruido de la flota del ejército del/viento que no permite a las naves/un destino-Fosas/Clitemnestra cubre su panza/de las coces martillazos/Los carniceros son enormes puertas/ce-
rradas/La sangre salpica el viento/el viento se aplaca con esa sangre/Las naves pueden zarpar (pág. 116).

Lo primero que deberíamos plantearnos al analizar la muerte atroz de la hija por su padre es el motivo por el que lo hace: ¿por qué sacrifica Agamenón a Ifigenia? Como veremos a continuación, ya en las piezas trágicas griegas aparece la mención a cierta necesidad en la ejecución de Ifigenia.

En la «párodos» de *Agamenón* de Esquilo el coro de ancianos nos ofrece la imagen de la situación de la expedición bloqueada en Áulide. El ejército aqueo está varado en el campamento por vientos contrarios, la inacción es constante y la desesperación evidente, pues se siente ya la escasez de víveres, el deterioro de naves y aparejos; situación que debía de estar en la *Ifigenia* (obra esquiléa no conservada) desarrollada con gran plasticidad.³⁷ En esta tesitura se produciría la noticia de Calcante, que el coro comunica, sobre el sacrificio de Ifigenia, recibida por los Atridas con una mezcla de dolor y de espanto (Ἀτρείδας/δάκρυ μὴ κατασχεῖν, vv. 203-204), e incluso de duda de si obedecer o no las palabras del adivino.³⁸

Agamenón poco después cede a las exigencias del adivino aludiendo al compromiso adquirido con los aliados (vv. 212-217) y es entonces cuando emerge con fuerza el componente negativo que caracteriza a los héroes esquileos.³⁹ Será la fuerza negativa de su linaje lo que aquí, paradójicamente, le permitirá asumir la empresa y hacer lo necesario, aunque le comportará finalmente la muerte como a otros muchos de los que le secundan en la empresa (vv. 218-227):

Pero una vez que se sometió al yugo de la necesidad (ἀνάγκας...λέπαδνον, v. 218), de su mente exhalando un cambio impío, impuro, sacrílego, entonces pasó a concebir un pensamiento de completa osadía; [...] Osó ser sacrificador de su hija (θυτήρ ... Θυγατρός, v. 224-225), como ayuda a una guerra que castigaba el rapto de una mujer y rito preliminar a la partida de las naves.

La versión que recoge la *Electra* de Sófocles⁴⁰ posiblemente sea la más clara para explicar la causa del sacrificio de Ifigenia. Se retoma el incidente de la muerte del ciervo sagrado por parte de Agamenón, quien había animado al ejército ocioso en Áulide a la caza y había provocado la ira de Ártemis, que exige como pago por la afrenta lo más bello y valioso nacido en el año en el que Ifigenia vea la luz.⁴¹ Esta petición divina presenta una situación sin salida. Electra lo refiere, según ha oído (ὥς ἔγω

κλώω, v. 566), y concluye que Ifigenia fue sacrificada porque no había otra solución y los expedicionarios no podían estar indefinidamente en Áulide (vv. 573-576):

Así fue el sacrificio de aquella (κείνης θύματ', v. 573): no había otra solución para el ejército (οὐ γὰρ ἦν λύσις/ἄλλη στρατῶ, vv. 573-574), ni regresar a casa ni proseguir hacia Troya. Y así, forzado por innumerables presiones, después de haberse resistido, finalmente se vio obligado a sacrificarla (βιασθεῖς πολλὰ κἀντιβάς, μόλις/ἔθυσεν αὐτήν, vv. 575-576).

En *Ifigenia en Áulide* de Eurípides Agamenón para referirse a lo que le lleva a sacrificar a su hija emplea la misma expresión del *Agamenón* de Esquilo; vuelve a aludir al «yugo de la necesidad» (vv. 342-344 y 511-514):

AGAMENÓN.— ¡Ay de mí! ¿Qué diré, desdichado? ¿Por dónde empezaré? ¡Bajo qué yugo de la necesidad hemos caído! (ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτόκαμεν, v. 343) [...]

AGAMENÓN.— Pero hemos llegado a una necesaria suerte: consumir la sangrienta muerte de mi hija (θυγατρὸς αἵματηρὸν ἐκπαῖξει φόνον, v. 512).

MENELAO.— ¿Cómo? ¿Quién te va a obligar a matar a tu propia hija?

AGAMENÓN.— El contingente entero del ejército aqueo (σύλλογος στρατεύματος, v. 514).

Sin embargo, la caracterización del Atrida aquí es muy diferente a la de Esquilo. En *Ifigenia en Áulide* Agamenón, ante la situación en que se hallaba la expedición, sin poder proseguir la marcha a Troya, y horrorizado por el oráculo que transmite Calcante, que condiciona la continuación de la empresa militar a que sea sacrificada Ifigenia (vv. 87-93), ordena a Taltibio que proclame la disolución de la expedición (vv. 94-95). El Atrida reconoce que no osaría dar muerte a su propia hija (οὐποτ' ἄν τλὰς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν, v. 96). Menelao, su hermano, acaba persuadiéndolo de hacer lo contrario. El yugo de la necesidad del Agamenón de *Ifigenia en Áulide* procede de ese componente impredecible del acontecer y, como tal, difícilmente evitable, que en este caso toma forma en la actitud del contingente entero del ejército aqueo, en otras palabras y desde otra perspectiva, en los miedos que

atenazan a un Agamenón indeciso y pusilánime que teme enfrentarse a los expedicionarios, a Menelao e incluso a Clitemnestra.

Debemos recordar que este miedo al ejército también aparece en boca de Clitemnestra como posibilidad de la motivación de su esposo para el sacrificio en la obra de García, «Quién te obliga a hacerlo/ Temes a tu propio ejército (¿?)» (pág. 115). No obstante, reconocemos al Agamenón esquileo en el inicio de *Martillo*, caracterizado por ser el padre perpetrador de la muerte de su hija cuyo poder es incuestionable.⁴² En este asunto no debemos olvidar que el progenitor, en tanto que es el que ha dado la vida a sus hijos, está legitimado para arrebatarla, derecho sobre los hijos que también se arroga la Medea eurípidea.⁴³ Con todo, aunque el padre está en su derecho, no por ello está libre de sufrimiento, como rememora el coro en *Agamenón* (vv. 198-204), con ese final «los Atridas su llanto no contuvieron», dolor que aparece en la obra de R. García en los «Monólogos de Agamenón» con el uso efectivo de las pausas:

Por qué he de pagar/las faltas de otro (¿?)/Cómo puede este crimen/calmar el viento (¿?)/Y no voy a desertar de/mi propio ejército/Pero tampoco puedo matar/a/mi hija PAUSA/Yo/PAUSA/No (pág. 121).

Pero, no olvidemos que no sólo sufre el padre, el dolor también está presente en la madre, que en el caso de Clitemnestra se ve acrecentado por su desplazamiento hacia posicionamientos propios del hombre (en el ideario antiguo griego) y, en consecuencia, hacia la acción,⁴⁴ lo que le lleva a adoptar una actitud de completa hostilidad hacia Agamenón, pero en la forma propia del género femenino, ocultando sus sentimientos e intenciones.⁴⁵

4.2. La venganza

En *Martillo*, tras el sacrificio de su hija al inicio de la obra, notamos en las palabras de Clitemnestra la fragua de su venganza:

Y los golpes contra un cráneo/apenas formado/Fácil de quebrar/Fácil de olvidar/Menos para ella Menos para Mí /Clitemnestra-Ifigenia» (pág. 116).

[...] «Tengo diez años para/Amasar tu/muerte Agamenón/Está escrito
 [...] Quiero ser Edipo para/arrancarme los ojos/Las voces que hoy sienten/piEDAD de mí mañana/gritarán/Mata a esa perra máTala/Tendré que ser una furcia para/vengar a mi hija (¿?)/Entonces seré también mi/chulo/Le iré tomando el gusto a/mi mierda (pág. 117).

Como adelanta Clitemnestra, ella será la que tome las riendas en la venganza por la muerte de su hija. Alude a la posibilidad de convertirse ella en su propio «chulo», pero continúa diciendo poco después que habrá otro implicado: «Me venderé/Agamenón/Y quien me compre/se embarrará las manos/con tu sangre» (pág. 118). Sin embargo, no quiere matar a su esposo, sino que sufra en sus propias carnes el peso del sacrificio de su hija: «Agamenón te quiero/PAUSA/Vivo/PAUSA/Parirás tú solo/a la hija que robaste/Llevarás meses en el cuerpo/a la hija/ que me robaste» (pág. 118).

Es curioso que García ponga en boca de Clitemnestra como amenaza a la acción cometida por Agamenón el padecer el dolor del parto antes que la muerte. Aquí el director argentino da voz a gran parte de las heroínas poderosas de la obra eurípidea, quienes aluden a los dolores del parto sufridos por las mujeres, lo que para Medea es tres veces peor que luchar en cualquier guerra como un hombre (ὥς τρίς ἄν παρ' ἀσπίδα/στῆναι θέλωμ' ἄν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ, *Medea* vv. 250-251)

En la obra de Rodrigo García, Agamenón cuando vuelve a casa no vuelve de ninguna guerra célebre y no tiene a nadie que le espere, en un claro proceso de descalificación del héroe trágico. Su viaje de vuelta está marcado por la sensación de sentirse extranjero en casa:

Cuando regresé a mis/calles/me di cuenta que seguían siendo/mías/pero que no tenía con quién/compartirlas/entonces las esquinas se/hicieron a un lado/No me atreví a abrir la boca/por temor a que desconozcan/mi idioma/que hace diez años fue el/vuestro (pág. 121).

Agamenón llega a Argos, calificada por Casandra como «ciudad de varones y mujeres muertos» (pág. 105), como un turista japonés que viola la belleza de las ruinas con su actitud consumista y entrando grotescamente junto con la amante troyana en un sillón de ruedas. Egisto y Clitemnestra hablan de cómo acoger al rey y, mientras la esposa llama a su marido «asesino» y quiere matarlo nada más llegar («Lo haremos

ahora/Dos pájaros de un tiro/Me excita/Mira qué frágil es/No podría siquiera/defenderse», pág. 134), Egisto propone postergar la muerte («Acaba de llegar/el pueblo querrá verle/No es conveniente/hacerlo ahora», pág. 135). Y en ese momento Clitemnestra se dirige a su amante, en un claro nivel de empoderamiento femenino:

Estás sucio/Apesta/Déjame sola que yo/sola/Voy a matar a Agamenón (PAUSAS) [...]

Egisto/ojalá tuvieras sangre/de mujer/Te atreverías a tantas cosas/A ser engañada a cerrar los ojos/a la traición[...]A tragarte el odio ablandado/ Te acostumbrarías a llevar muertos en la panza/[...]Egisto ojalá fueras/mujer/Así serías un hombre/de verdad (pág. 135).

En la obra esquiílea, en el encuentro entre Agamenón y Clitemnestra, ella está en el suelo postrada sobre un bordado teñido de púrpura,⁴⁶ extendido hasta el interior de las dependencias regias,⁴⁷ que ofrece a los pies de Agamenón (vv. 910-913):

CLITEMNESTRA.— ¡Que se haga ahora mismo un acceso de púrpura extendido (πορφυρόστρωτος πόρος, v. 910) hacia una mansión no esperada para que lo conduzca la Justicia!⁴⁸ Y lo demás mi mente, no vencida por el sueño, lo dispondrá conforme a justicia con la ayuda de los dioses, tal como está fijado.

Esta posición crea una ambigüedad buscada: por un lado, una actitud de excesivo halago, más apropiada a una mujer,⁴⁹ como el mismo Agamenón señala, a la par que al adoptar esa postura, extraña a los griegos, implícitamente señala a Agamenón como un rey alejado del mundo griego, si no bárbaro.⁵⁰ Por el otro, será ella, Clitemnestra, con su propia mano, quien se jacte y lleve la venganza a término (vv. 1404-1406):

«¡Este es Agamenón, mi esposo, cadáver por mi mano diestra (νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς, v. 1405), obra de un justo hacedor! Esto así es».

En *Martillo*, Clitemnestra espera al marido en la bañera y lleva en sus manos los martillos de la venganza. Según lo que leemos en las acotaciones, los amantes, Egisto y Casandra, desaparecen por las cañerías y vuelven a salir flotando como cadáveres (pág. 137), mientras los esposos

se quedan hablando, en un diálogo cuyo subtítulo es significativo, «Cotidiano»:

AGAMENÓN.— Qué hay para comer

CLITEMNESTRA.— Sangre

AGAMENÓN.— Lo de siempre... (pág. 139).

Clitemnestra explica que prefiere dejar en vida al marido para que sufra más en su soledad. Podríamos considerar que aquí García recoge la característica del héroe sofocleo, la soledad, en las palabras de Clitemnestra cuando lo deja en la bañera:

Ahora/Estás/Solo/Te/llevará/Un/Tiempo/Pero/Conseguirás/Al/Fin/Salir/DeAhí/De/Tu/Bañera (pág. 139).

Serás/Igual/Que/El/Minotauro/Pero/Nadie/Vendrá/A/Matarte/Porque/Te/Habrás/Quedado/Tan/Solo/Que/Ni/Enemigos/Se/Preocuparán/Por/Ti (pág. 140).

La soledad es la característica indispensable de la condición heroica en Sófocles y está relacionada íntimamente con el concepto tradicional de «hybris». ⁵¹ Este recurso consiste en aislar progresivamente a los héroes de toda ayuda y sostén humano a partir de los contrastes con otros personajes, como el que se da entre Clitemnestra y Agamenón o entre Antígona y Creonte. Los conflictos con otros personajes convierten al héroe en un individuo solitario que actúa por sí mismo y sin rendir cuentas a nadie, pero sin apartarse todavía del sentimiento de que el hombre no es nada sin la divinidad: es una soledad física pero que afecta en mayor medida a la moral. Parece que García toma este recurso sofocleo y lo utiliza en la contraposición entre los dos esposos.

Aunque como hemos adelantado no hay ningún homicidio, en la siguiente escena Agamenón está en el reino de los muertos, al que ha sido condenado como único «vivo entre los muertos». Agamenón coge a su amante Casandra del pelo con violencia y exclama:

A las madres os traigo/sus machos y sus hijos/Abrid estos sacos/Revolved en las cenizas/del ejército/Repartiros a vuestros/hombres/a vuestros niños [...] Me unto en las cenizas/de mis tropas/En el polvo de cada hombre que mandé matar [...]

Un ejército que «movía a risa» y que Se defendían de tal/forma/Que a nosotros/Mercenarios de la guerra/Nos contagió la peste/del miedo/Protegían con las uñas/El polvo que pisaban/porque era suyo/Entre esa fiebre/vencimos... (pág. 142).

Agamenón insta a las madres de los soldados griegos a que recojan los cuerpos de sus hijos para darles sepultura, función prototípica femenina en la Grecia antigua,⁵² pero ahora estos restos están únicamente en cenizas, como también reducida a cenizas quedará la ciudad de Troya. Agamenón sigue en su función de carnicero por antonomasia y, soberbio y fanfarrón como el personaje esquileo, parece no arrepentirse, siendo él el rey, de las muertes que ha producido. Como ya hemos aludido, el Agamenón esquileo se ve a sí mismo legitimado por su poder para actuar contra Troya, lo que con el recibimiento del corifeo tras la vuelta de su rey lleva a pensar en una cierta percepción común de la figura de este Agamenón que regresa tras años de campaña (vv. 782-787):

¡Venga, pues, rey, destructor de Troya, linaje de Atreo! ¿cómo debo dirigirme a ti? (πῶς σε προσεῖπω; v. 785) ¿cómo debo rendirte honores, no cayendo en el exceso ni dejando pasar la ocasión del agradecimiento?

La fiebre de ganancias por parte del ejército a la que García alude en su obra no es otra que la que también Eurípides hará patente en su *Ifigenia en Aulide* al caracterizar a la muchedumbre de aqueos que con ansia de un suculento botín dirigieron sus pasos a Troya. Y es que ya el tragediógrafo griego en sus obras tardías criticaba las guerras sin fin que tenían lugar en su época. Con *Ifigenia en Aulide* Eurípides plasma con la caracterización de Agamenón y el ejército cómo la empresa militar en Troya viene inducida por la fiebre de oro y la sed de poder. Del espíritu panhelénico, poco sobrevive. El espectador asiste a una constante maniobra de intereses, envuelta de poder y beneficio personal, camuflada en la retórica falaz de los personajes masculinos, en las constantes críticas de los ejercicios demagógicos y en la ineficaz elocuencia de los más inocentes, como Ifigenia, que luchan por la supervivencia de los suyos.⁵³

El texto de Rodrigo García termina con un monólogo, titulado «el regreso de Agamenón», que resulta hermético por el estilo lírico y el uso reiterado de verbos sin sujeto. En este final vemos por completo el punto de vista feminista de la obra, pues es Clitemnestra quien está empujando

la silla de ruedas de Agamenón «destrozado hecho de parches/ ciego completamente (pág. 147)» y quien decidida va metiendo en las manos de Agamenón su cara y las de los amantes para acabar desapareciendo. Todos «se derriten entre las manos de/Agamenón/Las manos que destrozaron troya/que destrozaron a su hija» (pág. 148). Y es que, como bien alude Casandra al final de su diálogo con Egisto, «si Agamenón tuviera ojos/para verlo/esto se convertiría en una/comedia de enredos/A la reina/en cambio/Nada le importa/Salvo el hacha/y la sangre de su/esposo» (pág. 145).

5. CONCLUSIONES

Martillo es un texto anómalo por su naturaleza literaria y su intertextualidad explícita que no volveremos a encontrar en las obras de García. La obra empieza con un epígrafe del autor que resume a la perfección su forma de retomar el mito clásico: «Busca tus imágenes, haz tu propia función» (García, 1991, pág. 85). Con estas palabras R. García habilita su reescritura, una forma propia de ver el mito, pero sin alejarse del que los tres tragediógrafos griegos representaron en escena. De esta forma, recupera los textos dramáticos en tanto que material bruto.

Como expusimos en el apartado tercero de este artículo, el mito griego en las piezas del director argentino casi desaparece funcionando como una lejana referencia dentro del texto. Sin embargo, en *Martillo* las evocaciones a la tragedia griega son evidentes. Asimismo, aunque el texto presenta concomitancias con la *Orestíada* esquilea, tanto la trama como la psicología de los personajes (más cercana a la obra eurípidea) y la ambientación son muy distintas.⁵⁴ También podemos considerarla diversa en la medida en la que García utiliza un punto de vista feminista que remarca la violencia de Agamenón, personaje sofocleo en cuanto a la soledad final del héroe. Pero, principalmente, esta violencia remarca el empoderamiento de una Clitemnestra que no duda en ejercer su propia venganza con una fuerza que irá más allá de la física; fuerza que ya caracterizaba a la heroína esquilea. Su poder se verá también en su dialéctica. Hará del «logos» un arma arrojadiza que, junto a los martillos de venganza, servirá para denunciar y poner fin a la violencia en el interior y en el exterior a la casa ejercida por el esposo. De esta forma, creemos que a partir del análisis de las palabras y acciones de Clitemnestra

podemos considerar que el mito de los Atridas en *Martillo* se utiliza, principalmente según nuestro análisis, con el sentido de empoderar la figura femenina en un mundo de violencia previa.

El proceso de deconstrucción del mito⁵⁵ de los Atridas empezado en *Martillo*, se hará más radical en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*.⁵⁶ El texto griego es objeto de un proceso radical de reducción hasta un nivel casi cero. En *Agamenón...* no hay personajes griegos, ni las ciudades principales del mito ni citas directas al texto de ninguno de los tres tragediógrafos. Las únicas referencias las encontramos en el título, el nombre del protagonista (Agamenón) y el hilo temático, visto desde perspectiva abstracta. El drama se basa en la imposibilidad de la reescritura del mito griego y de lo trágico por la banalidad de la época en la que vivimos.⁵⁷

Con frecuencia los dramaturgos han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, sino que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huida de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huida. Se toma conciencia generalizada de una constatación que Bentley (1982) verbalizó en unos términos muy al caso para el tema que nos ocupa: el teatro es esencialmente indecente, porque exhibe de un modo directo ante los ojos, sin otra mediación de que aquello que se representa «ad oculos» es, sin embargo, ficción. En el estudio que nos ocupa, nos damos cuenta en seguida de que esta idiosincrasia de la mimesis teatral, que pasa por la corporeidad del espectáculo, es semejante a la idiosincrasia de la violencia misma, que se ejerce siempre sobre cuerpos y que exige, como el arte teatral, un espectador que emita precisamente el juicio de que esa acción es violenta.

6. OBRAS CITADAS

- AÉLION, RACHEL (1983). *Eurípide héritier d'Eschyle* (2 vol.). París: Les Belles Lettres.
- BAÑULS, VICENTE (2017). Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga. *Ágora: estudios clásicos en debate* (19), 77-98. <https://bit.ly/3AkR7rZ>
- BENTLEY, ERIC (1982). *La vida del drama*. Buenos Aires y Barcelona: Paidós.

- BRIOSO, MÁXIMO (2006). Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico. En Mariano Valverde *et al.*, *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. I (págs. 111-119). Murcia: Universidad de Murcia. <https://bit.ly/3pF8gI7>
- CAMPOS DAROCA, JAVIER *ET AL.* (2007). *Las personas de Eurípides*. Ámsterdam: Hakkert.
- DE MARTINO, FRANCESCO Y MORENILLA, CARMEN (2009). *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari: Le Rane.
- DE MARTINO, FRANCESCO Y MORENILLA, CARMEN (2010). *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari: Le Rane.
- DE PACO, DIANA (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Tesis defendida en la Universidad de Murcia.
- DE TORO, ALFONSO (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez - Medialidad - Cuerpo*. Frankfurt: Vervuert.
- ESPASA, JOAN (2003). *Hybris*, la idea griega de transgresión a partir del teatro de Sófocles. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (10), 9-24. <https://bit.ly/3pI5YYA>
- DI BENEDETTO, VINCENZO Y MEDDA, ENRICO (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín: Einaudi.
- DIGGLE, JAMES (1981). *Euripidis famulae*. Oxford: Clarendon Press.
- ESTEBAN SANTOS, ALICIA (2005). Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I). *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* (15), 63-93. <http://bit.ly/3KFgXxz>
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, JOSÉ (2017). Rodrigo García. Palabra y escenario. En Marga Ventura de Hoyo, *La escenificación española contemporánea, una mirada más allá de nuestras fronteras* (págs. 83-104). Granada: Tragacanto.
- GARCÍA, RODRIGO (1991). Martillo. En Rodrigo García, *Acera derecha, Martillo, Matando horas* (págs. 77-148). Madrid: Centro Nacional Nuevas dramaturgias.
- GARCÍA, RODRIGO (2000). *Obras (In)completas*. Madrid: La Avispa.
- GARCÍA, RODRIGO (2001). [Entrevista por J. López Rejas] Rodrigo García. Pertenezco a una degeneración con los mismos trastornos genéticos. *El Cultural*, 14 de febrero. <https://www.elespanol.com/el-cultural/> [consultado el 8 de septiembre de 2022]

- GARCÍA, RODRIGO (2008). Cómo encontrar el lugar de la palabra dentro del teatro. *Primer acto* (322): 82-85.
- GARCÍA, RODRIGO (2009). *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota.
- GENTILI, BRUNO (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GIL, LUIS (1981). *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alhambra.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MARTA (2004). Por una túnica vacía, por una Helena. Helena de Troya y la banalidad de la guerra. En Francesco De Martino y Carmen Morenilla, *El caliu de l'oikos* (págs. 275-298). Bari: Le Rane.
- GRIMAL, PIERRE (1981). *Diccionario de mitología: Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- HAME, KERRI (2008). Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, and Antigone. *Classical Philology* (103), 1-15. <https://doi.org/10.1086/590091>
- IRIARTE, ANA (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- IRIARTE, ANA (2002). *De amazonas a ciudadanas. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal.
- JAEGER, WERNER (1974). *Cristianismo y paideia griega*. México DF: Fondo de cultura económica.
- JAUSS, H.R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- LESKY, ALBIN (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- LLOYD-JONES, HUGH y WILSON, NIGEL (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press.
- LÓPEZ FÉREZ, ANTONIO (2019). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- LORAUX, NICOLE (2004). *Las experiencias de Tiresias. (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona: Acantilado.
- LUSH, BRIAN (2015). Popular Authority in Euripides' «Iphigenia in Aulis». *The American Journal of Philology* (136. 2), 207-242. <https://bit.ly/3wvpe04>
- MORENILLA, CARMEN (2006). *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia: Cátedra de eméritos de la Comunidad Valenciana.

- OLAYA PÉREZ, FERNANDO (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- PALAU, PAZ (2016). Happy Meal: el uso de la comida como material escénico y textual en el teatro de Rodrigo García. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (36), 95-111. <http://bit.ly/3Kz5a42>
- PALMERI, DANIELA (2013). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. las orestíadas de la societàs Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO (2022). *Sófocles. Trilogía Tebana*. Tarragona: Rhemata.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, EDUARDO (2009). Cenizas escogidas. Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García. *Cuadernos del Atenco* (27), 87-100. bit.ly/3KIA21Y
- PINEDA AVILÉS, D. ANTONIO (2021). La ambigüedad de la sangre en *Las Euménides*. En David García Pérez, *Tópicos de teatro griego* (págs. 67-85). Ciudad de México: Cátedra 18.
- RAGUÉ ARIAS, M. JOSÉ (1992). *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español Actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RAGUÉ ARIAS, M. JOSÉ (2005). Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra. *Foro hispánico* (27), 11-21. https://doi.org/10.1163/9789401202084_003
- SCHMID, WILHELM y STÄHLIN, OTTO (1934). *Geschichte der griechischen Literatur* (2 vol.). Múnich: C.H. Beck.
- VALENTINI, VALENTINA (2007). *Mondi, Corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*. Milán: Mondadori.
- WEST, MARTIN L. (1990). *Aeschyli Tragodiae*. Stuttgart: Teubner.

7. NOTAS

- ¹ Sobre la utilización del mito en la escena española véase, entre otros, Ragué (1992).
- ² La recepción es un hecho histórico y se relaciona íntimamente con su contexto, campo cultural, normas estéticas, horizonte de expectativa, etc. Citarémos como ejemplo la teoría literaria sobre la estética de la recepción del renombrado filólogo Hans-Robert Jauss. Véase Jauss (1992).
- ³ Sirva a modo de ejemplo la treintena de volúmenes coordinados por Carmen Morenilla y Francesco De Martino sobre el teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental que desde los años noventa anualmente se han editado. Por el estudio que nos atañe, la violencia en el teatro antiguo y la recepción en el teatro contemporáneo, resaltaremos los volúmenes siguientes: De Martino y Morenilla (2009 y 2010).
- ⁴ Los personajes de estos mitos se convirtieron pronto en símbolos o figuras arquetípicas con un claro tinte pedagógico. La conducta de estos tipos modélicos indica ejemplarmente pautas que hay que seguir o que conviene evitar, en situaciones en las que sería agradable estar o en otras en las que resultaría poco grato (López Férez, 2019, pág. 15).
- ⁵ Como bien sabemos, el drama antiguo constituyó un amalgama histórica, política y cultural, en la que el contexto de las representaciones estaba marcado por la democracia ateniense y, por lo tanto, su receptor principal, el ciudadano de la «polis», experimentaba e interpretaba el espectáculo en escena bajo un trasfondo relativamente homogéneo. Véase Iriarte (1996, págs. 32-38) sobre la organización de los concursos teatrales como asuntos políticos de naturaleza religiosa.
- ⁶ Los relatos se fueron construyendo y transmitiendo mediante la oralidad, de modo que los poetas y su público desarrollaron un sistema que permitía grabarlos en la memoria y recrear las historias cada vez que fuera necesario. Como sucede con la figura del aedo Demódoco en la *Odisea*, donde se demuestra la naturaleza de la composición y transmisión oral del mito. Sobre la dimensión oral del teatro, véase Gentili (1996, págs. 50-51).
- ⁷ Véase Di Benedetto y Medda (1997, págs.315-326) sobre la relación entre los espectadores del espectáculo y la trama de la tragedia griega.

- ⁸ Mancha adquirida tras las limitaciones o prohibiciones impuestas y protegidas por la divinidad, cuya manifestación inmediata es una corrupción o enfermedad que bien puede ser percibida físicamente hasta llegar a un plano de mayor abstracción, que es el ámbito de la espiritualidad. Véase Pineda (2021, págs. 67-85), quien analiza la mancha que contrae Orestes al dar muerte a su propia madre, Clitemnestra.
- ⁹ No hay que olvidar que los Atridas, hijos de Atreo, son descendientes de Tántalo. Tántalo es conocido por descuartizar a su propio hijo Pélope (padre de Atreo y Tiestes) para ofrecérselo a los dioses, tras escasear la comida en un banquete organizado en el monte Sípilo (Píndaro, *Olímpica I*, 37-55). Véase Grimal (1981, págs. 491-492).
- ¹⁰ Véase, entre los numerosos estudios sobre el tema, Bañuls (2017, págs. 77-98), quien hace una compilación de pasajes griegos con su respectivo comentario para analizar la caracterización del personaje trágico de Agamenón y los motivos de la saga desde Homero.
- ¹¹ Véase Esquilo, *Agamenón* v. 151.
- ¹² En este contexto cultural y en una sociedad patriarcal la figura de la hija, Electra, que guarda fiel la memoria del padre fue de gran agrado a autores y público. En absoluto debemos considerar casual que la primera adaptación en prosa en una lengua vernácula de una tragedia griega sea la de *Electra* de Sófocles por Fernán Pérez de Oliva (Morenilla, 2006, págs.18-19).
- ¹³ Piénsese, por referirnos a un drama universal, en el cuidado que pone Shakespeare en evitar que Hamlet venga al padre en la persona de la madre, aunque la cubra de reproches y ella termine muriendo.
- ¹⁴ Sobre la relación ambigua y difícil de la temprana Iglesia con la cultura y en particular con la literatura pagana, véase Jaeger (1974). Para la relación entre el mundo clásico y la Iglesia en España y su influencia en la educación, véase Gil (1981).
- ¹⁵ Influido por la obra de Pérez de Oliva, también García de la Huerta escribió su *Agamenón Vengado* (1768), en este caso en verso. A pesar de las «moderaciones» que el autor afirma introducir para evitar «impropiedades», su protagonista es una joven Electra llena de odio, que impaciente ante el hermano, que se entretiene en discutir con Egisto, ella misma arranca el puñal del cuerpo de la madre y se lo clava a Egisto. Egisto, moribundo, en un largo parlamento, reconoce su plena responsabilidad en el asesinato de Agamenón y dice ser merecedor de un castigo.

- ¹⁶ A modo de ejemplo, recogemos a continuación un grupo de representaciones reconocidas sobre este mito en diferentes puntos del mundo. Podemos sintetizar el estudio en cuatro formas de caracterizar a la mujer en los contextos de violencia según la semántica que al director más le interesa: 1. Resaltar el empoderamiento de la mujer (mujer-verdugo): *The Oresteia* (Peter Stein, Berlín 1980), *Cenizas de Troya* (Diana de Paco, Murcia 2006) y *Martillo* (Rodrigo García, compág. 1989). 2. Criticar el abuso de las mujeres por parte de hombres (mujer víctima): *MoLoRa* (Yael Farber, 2003 Grahamstown). 3. Criticar el gobierno y la guerra (mujer víctima): *The Trojan Women* (Tadashi Suzuki, Tokyo 1974) o *The Lost Women of Troy* (Levin Hanock, Tel Aviv 1984). 4. Criticar la tecnología y el consumismo (mujer víctima): *Cassandra on the road!* (Lina Prosa, Milán 2018) y *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (Rodrigo García, Sicilia 2003).
- ¹⁷ Es el mensajero quien suele relatar este tipo de acciones violentas en tragedia. Sobre la función del heraldo en el teatro clásico, véase Brioso (2006, págs. 111-119).
- ¹⁸ Hijo de un carnicero, García nace en Buenos Aires en 1964 y vive en Argentina durante la dictadura militar (1976-1983), donde tiene la posibilidad de conocer un tipo de teatro político y de resistencia. Tras mudarse a Madrid en 1986 trabaja como publicista y, en 1989, funda la compañía La Carnicería Teatro. Sobre el teatro de R. García conviene leer el monográfico de Olaya (2015).
- ¹⁹ Entre los años cuarenta y los sesenta, el mito de los Atridas se relaciona con el franquismo y se retoma como tema central el poder. En las reescrituras, Agamenón puede ser considerado como un republicano derrotado o militar. En cambio, tal y como acertadamente apunta De Paco (2003, pág. 335), a partir de los años setenta pierde importancia la visión «lineal y optimista» de la *Orestíada* de Esquilo y adquiere valor otra más cercana a la de Eurípides, quien describe los conflictos más íntimos de los personajes desde una perspectiva más bien psicológica. Véase Ragué (1992, págs. 39-60), quien dedica un capítulo a analizar la *Orestíada* como metáfora de la situación política española desde el 1936 hasta los ochenta.
- ²⁰ En el epílogo de *Cenizas*, el propio García asevera: «soy un artesano en llevar la contraria, en generar malestar y, a la vez, destellos de belleza, y me siento obligado a confundir» (García, 2009, pág. 506).

- ²¹ Dentro de la llamada generación de los noventa (generación de autores de la época de transición a la democracia), Rodrigo García junto con Raúl Hernández, quien escribió *Los reatos. Agamenón vuelve a casa* (Hernández, 2004 compág. 1997) fueron los más innovadores del mito. R. García rompe con el mito, con lo antiguo, a través de una gran creatividad trasgresora, característica que Ragué (2005, pág. 15) resalta en el análisis de la obra de este director.
- ²² Destacamos la obra *Notas de Cocina* (1995), en la que podemos observar que la utilización de comida empieza a aportar una dimensión corporal que puede ser considerada central. Dentro de los noventa, también utilizó la comida en su obra *Carnicero español*, un texto autobiográfico que deja entrever su vida en Argentina. Será en la entrada al nuevo siglo cuando Rodrigo, hastiado del público elitista que le sigue (García, 2008, págs. 82-83), profundizará en su crítica al consumismo desenfrenado. Resaltaremos tres obras que obtuvieron un gran éxito: *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002) y *Cruda, Vuelta y Vuelta, al Punto, Chamuscada* (2007). Véase Palau (2016, págs.95-111), sobre el uso de la comida como material escénico y textual en el teatro de García.
- ²³ Sobre esta obra, véase Valentini (2007, pág. 17).
- ²⁴ En el caso de *Prometeo* la relación con el mito clásico es más lejana y sorprende dado el título de obra. El sacrificio de un boxeador será comparado con el sacrificio de Prometeo por la humanidad. En el caso de *Afterjun*, el referente mítico es la historia de Faetonte, un héroe cuya ambición le trae la muerte. En la obra de García se pretende parodiar el exceso que relaciona la figura del ambicioso Faetonte con la sociedad contemporánea. Como afirma el director en una entrevista: «*Afterjun* parte de una idea general: tener el poder y que se escape de tus manos, caer, chocar, etc.» (García, 2001).
- ²⁵ Fernández Villanueva (2017, págs. 83-104), define las tres etapas creativas en la obra de Rodrigo García. También Olaya (2015, págs. 40-48) contextualiza la obra del argentino en su marco histórico.
- ²⁶ Sobre la escritura dramática de García, véase Pérez-Rasilla (2009, págs. 87-100).

- ²⁷ García deja claro que sus obras no están escritas para representar personajes sino para personas concretas. En su obra *Notas de cocina*, afirma (2009, pág. 24): «En este caso, los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir no son personajes, sino personas».
- ²⁸ Nosotros en este trabajo hemos utilizado la edición de la editorial «La Avispa» del 2000 titulada «Obras in(completas)» de R. García.
- ²⁹ Véase Campos Daroca et al. (2007, págs. 1-218) para una compilación de estudios sobre las múltiples facetas de Eurípides como autor trágico a partir de la caracterización psicológica de sus personajes.
- ³⁰ Véanse, como ejemplo, las numerosas ocasiones en las que así se le denomina a Ifigenia en *Ifigenia en Aulide* (vv. 461, 540 y 1278). También a Casandra (asesinada por Clitemnestra) o a Antígona (dejada morir en una gruta por decreto de su tío Creonte) se las considera «esposas de Hades».
- ³¹ El prólogo de Ifigenia en *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 1-40) nos relata resumidamente los acontecimientos previos a la llegada del ejército griego a Troya.
- ³² Helena es la esposa de Menelao, hermano de Agamenón. La elección de Afrodita en el famoso juicio de Paris como la diosa más bella supuso el abandono de Helena de su esposo para convivir con el boyero troyano. Esta traición fue el origen de que los griegos lucharan durante diez años contra Troya. Véase Grimal (1981, págs. 229-233).
- ³³ Ya en la versión que ofrece Homero del mito se podía o bien incriminar a Helena o bien disculparla y hacer responsables a los dioses. Y en los textos literarios de épocas posteriores sigue ocurriendo lo mismo, pues los hechos que protagonizaba podían presentarse de maneras muy distintas. Sobre la multiplicidad de caracterizaciones en el teatro griego atribuidas a Helena, véase el estudio de González (2004).
- ³⁴ Como nota aclaratoria, nos gustaría resaltar que la traducción de este texto y de todos los que se presentan en este trabajo es personal. Además, es importante señalar que para los textos de Esquilo seguimos la edición de West (1990).
- ³⁵ La visión de Helena que ofrece Esquilo en *Agamenón* (paradigma de esposa infiel) no puede separarse del hecho de que en esta tragedia Clitemnestra haya cometido adulterio y sea corresponsable de la muerte de Agamenón; tampoco podemos olvidar que Clitemnestra y Helena son hermanas, porque al reforzar la culpabilidad de Helena se está reforzando la culpabilidad de su hermana.
- ³⁶ Para los textos de Eurípides seguimos la edición de Diggle (1981).

- ³⁷ Schmid-Stählin (1934, pág. 189) sitúa una primera versión esquílea del mito de los Atridas en la que *Agamenón* sería la segunda tragedia de una trilogía encabezada por *Ifigenia*, y cerrada por una tercera que desarrollaría la venganza por la muerte de Agamenón. Según esta propuesta, en la «párodos» del *Agamenón* tendríamos un resumen de la *Ifigenia*.
- ³⁸ El coro presenta tanto las dudas de Agamenón como su decisión final en estos versos. Los ancianos aluden a una primera reacción de estupor que deriva en una pronta decisión final clara y precisa. Compárese el proceso de Agamenón, con el seguido por Eteocles en *Siete contra Tebas*, quien, una vez tomada la decisión de enfrentarse a su hermano Polínices y esperando su turno para saber ante qué puerta estará situado, pierde la compostura saliendo al encuentro del mensajero (vv. 369-374).
- ³⁹ Frente a la ignorancia en sus diversas formas como fuente del error trágico que caracteriza a los héroes de Sófocles, los de Esquilo son conscientes de lo que hacen, pero su grado de consciencia se halla alterado por una fuerza negativa que surge de su propio linaje. No son pocos los trabajos que se han dedicado a la cuestión de la responsabilidad de los héroes esquíleos, sólo a modo de ejemplo, véase el ya clásico de Lesky (1966, págs. 78-85).
- ⁴⁰ La edición que hemos seguido para el texto griego de la obra sofoclea es la de Lloyd-Jones y Wilson (1990).
- ⁴¹ Tras estas palabras de la *Electra* sofoclea en las que subraya la partida de caza, pero como divertimento, y la muerte accidental de un ciervo, subyace la vieja práctica de sacrificar una doncella al emprenderse una expedición militar, ya que caza y sacrificio están en la cultura griega íntimamente relacionados. Véase *Agamenón* (vv. 1412-1418).
- ⁴² El Agamenón de Esquilo es libre de abandonar la expedición, pero ello supondría un acto de impiedad, pues es designio de Zeus la destrucción de Troya, y es el cuerpo expedicionario que él comanda el que debe llevarla a término. Terrible paradoja, pues si no lo hace, cae en impiedad, y si lo hace, también, temor que va tomando forma como muestran las palabras del coro en el tercer «estásimo» (vv. 975-1034).
- ⁴³ Sobre este aspecto de Medea y su comparación con Clitemnestra, véase Iriarte (2002, págs. 138-145).

- ⁴⁴ La sociedad griega antigua es una sociedad de funciones. Estas funciones están claramente determinadas por el género. Debemos recordar que Clitemnestra, mujer de Agamenón, lleva diez años sin su esposo, rey de Argos. Esa función como rey no está siendo ejercida, como tampoco lo está siendo su función como esposo. La mayoría de las mujeres no tienen relevancia por sí mismas sino en función de la familia y del hombre, en relación al cual ellas son primero «hijas de...» (y también «hermanas de...»), después –por lo general–, «esposas de...» y, por último, «madres de...». En el caso de Clitemnestra, motivada (aunque no solo) por el ultraje del sacrificio de su pequeña, prevalece su función como madre. Por tanto, pasa a la acción y deja la sumisión prototípica de la «buena mujer». Sobre el temperamento terrible y «viril» de Clitemnestra, véase Esteban Santos (2005, págs. 79-82).
- ⁴⁵ Igual que Medea, recurre a ardidés y a la hipocresía para cumplir su venganza y asesinar. Véase Aélion (1983, II págs. 289 ss.).
- ⁴⁶ Símbolo del río de sangre que fluye del interior de las dependencias reales, cuyo hedor será percibido de inmediato por Casandra (vv. 1090-1092), como señalará el corifeo, caudal que va a engrosar la sangre del Atrida.
- ⁴⁷ La finalidad es evitar que Agamenón entre en contacto con la tierra de Argos y obtenga la protección de sus dioses, a los que se ha dirigido en sus primeras palabras (vv. 810-813). La *Odiwea* trata de forma diferente este motivo, pues allí, entre la información que Menelao sonsaca a Proteo y refiere a Telémaco, encontramos la descripción de la llegada de Agamenón (4. vv. 520-523), en la que se subraya el contacto físico con la tierra patria. El acto de pisar la alfombra se ha interpretado como parte de la «hybris» que comete Agamenón. El púrpura se relaciona con los dioses y no sería digno para Agamenón pisar esa alfombra.
- ⁴⁸ Tanto en el asunto de Troya como en la venganza de la esposa nos hallamos ante la asunción de corresponsabilidad por parte de unos simples mortales, Agamenón y Clitemnestra, en unas acciones en las que se reconoce la auto-ridad de un ámbito superior, Zeus y la justicia de Zeus.
- ⁴⁹ Véase Loraux (2004, págs. 103-106).
- ⁵⁰ Condición, la de bárbaro, que en cierto modo es confirmada por él mismo al seguir la pauta que seguiría Príamo en esas circunstancias (vv. 935-936): «Clitemnestra.- ¿Y qué te parece que Príamo habría hecho, si hubiera llevado a cabo estas hazañas? Agamenón.- Me parece que sobre bordados con certeza habría caminado».

- ⁵¹ Tradicionalmente a la «hybris» (soberbia) se la ha considerado signada bajo cierta religiosidad, a partir de la cual los hombres actuarían como si estuvieran al mismo nivel que las divinidades, olvidando su condición de mortales, por lo que recibirían el consecuente castigo. Sin embargo, la crítica ha resaltado la relación de la «hybris» con aquellas acciones que afectaban el honor de las personas. El pasaje clásico nos lo proporciona Aristóteles en el libro II de su *Retórica* (1378b, 22-31). Sobre el concepto de «hybris» en el teatro sofocleo, véase Espasa (2003, págs. 9-24). Véase Pérez Lambás (2022: págs. XX-XXVI) quien, en la introducción a la traducción de la trilogía tebana, dedica un apartado bien fundamentado a las características del héroe trágico de Sófocles.
- ⁵² Sobre los ritos fúnebres femeninos en tragedia griega, véase Hame (2008, págs. 1-15).
- ⁵³ Sobre la importancia de la opinión del colectivo del ejército en la toma de decisiones en esta tragedia, véase Lush (2015, págs. 207-242).
- ⁵⁴ La ambientación contemporánea y las estrategias metateatrales revelan una tendencia postmoderna. Entendemos esta tendencia siguiendo el estudio de De Toro (2004), quien afirma que la obra teatral postmoderna se basa en la hibridez que subvierte los cánones clásicos de la producción teatral.
- ⁵⁵ Proceso que se basa en el gesto de recoger y seleccionar entre la literatura clásica el mito, pero cuyo texto de partida pierde su poder hegemónico y funciona como una especie de «interferencia» (Valentini 2007, pág. 21).
- ⁵⁶ Estrenada el 11 de septiembre de 2003 en el Festival Internacional *Le Orestiadì*, la obra obtuvo el premio italiano UBU en 2004 y participó en la Bienal de Venecia.
- ⁵⁷ Como alega el propio director, con esta obra deja de hacer un teatro tan político para centrarse en la cotidianidad de la violencia doméstica: «Con *Agamenón*... llegué a un punto en que dije que tenía que parar de hacer un teatro eminente o descaradamente político (García 2008, pág. 82).