

# Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

# FIGURAS MÍTICAS FEMENINAS EN LA TRILOGÍA DE MUJERES GRIEGAS DE MARIANA PERCOVICH (Mythical female figures in Mariana Percovich's Greek women trilogy)

STÉPHANIE URDICIAN (stephanie.urdician@uca.fr)  
Université Clermont Auvergne, CELIS

RESUMEN — Este artículo analiza la recepción de las figuras míticas de Yocasta, Medea y Clitemnestra en la trilogía de mujeres griegas de la teatrera uruguaya Mariana Percovich. Las historias intemporales constituyen el prisma por el que la creadora descifra las claves de las sociedades contemporáneas con un especial enfoque feminista.

PALABRAS CLAVE: Tragedia, figura mítica, género, feminismo, Percovich.

ABSTRACT — This article analyses the reception of the mythical figures of Jocasta, Medea and Clitemnestra in the trilogy of Greek women of the Uruguayan dramatist Mariana Percovich. Timeless stories are the prism through which the artist decrypts contemporary societies with a feminist approach.

KEYWORDS: Tragedy, mythical figure, gender, feminism, Percovich.

## PRESUPUESTOS TEÓRICOS: MITO E INTERTEXTUALIDAD

Interrogar el fenómeno de intertextualidad o “transtextualidad” como reescritura transformadora<sup>1</sup> en el campo del préstamo mitológico exige herramientas y conceptos teóricos adecuados. La tipología del mitólogo francés Pierre Brunel define los mecanismos de adaptación y transformación del intertexto mítico a partir de tres leyes: “la irradiación, la emergencia y la flexibilidad”<sup>2</sup>. La mitocrítica parte de la notoriedad y flexibilidad del relato mítico que facilitan la constitución del mito en intertexto por excelencia con una “capacidad transtextual óptima”:

la mémoire culturelle inférant le non-dit, la présence du mythe peut se signaler dans un texte-récepteur moyennant une économie maximale de syntagmes. [...] Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Genette 1992.

<sup>2</sup> Brunel 1992. El autor desarrolla estos criterios en *Mythocritique II* (1997).

<sup>3</sup> Thibault Schaefer 1994: 53.

Desde un enfoque mitocrítico y diacrónico, la variedad de las reescrituras asociada al reconocimiento del mito gracias a mitemas invariables y el cuestionamiento en torno a la noción de mito desembocan en la “figura mítica”<sup>4</sup>, noción que ensancha la concepción inscrita en la mitocrítica para aludir a una “nebulosidad mítica” que precede la escritura y va nutriendo la memoria cultural colectiva, según el proceso de adopción colectiva o “mitismo” descrito por Lévi-Strauss<sup>5</sup>. Propongo observar en un corpus sacado del teatro uruguayo contemporáneo las estrategias de enmascaramiento y exhibición de la referencia así como de desfase con respecto al esquema primigenio. Se trata de explorar el diálogo que se entabla entre la figura mítica que cuestiona los grandes temas del hombre y del mundo y sus múltiples hipertextos que vuelven a formular la pregunta cuyas respuestas van adquiriendo nuevas significaciones. Hans Robert Jauss lo define como el “polílogo” entre autor.es de hipotexto.s, autor.es de hipertexto.s y el mito que desempeña el papel de “tercero ausente”<sup>6</sup>. La recepción del mito conlleva la apropiación: por eso leer *Antígona* en el siglo XXI no sólo consiste en leer a Sófocles sino también a B. Brecht, J. Anouilh, M. Zambrano, G. Gambaro así como las demás *Antígonas* latinoamericanas<sup>7</sup>. Es contar con un conglomerado de textos que interfieren en el proceso de desciframiento de la nueva creación que se inscribe en un nuevo contexto de recepción, el cual introduce a su vez procesos de historicización, ideologización, sublimación o degradación según la intención de los autores.

El corpus del presente trabajo proporciona una muestra paradigmática de la pervivencia de las figuras míticas femeninas en el teatro hispanoamericano contemporáneo, en particular en las obras de Mariana Percovich que conforman una trilogía de mujeres griegas: *Yocasta una tragedia* (2002), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra. Falso monólogo griego* (2012). Esta teatrística uruguaya privilegia el mito como material teatral reconfigurado en formas montadas en espacios no convencionales<sup>8</sup> que faciliten “la ficción desde otro lugar, la ficción envolvente” según las propias palabras de la directora. Las tres mujeres griegas convocan un episodio de la mitología relatado por Homero (*La Ilíada* y/o *la Odisea*) y dramatizado por los trágicos Esquilo, Eurípides y Sófocles que van conformando el conjunto hipotextual que orienta la elaboración de las obras contemporáneas.

---

<sup>4</sup> Léonard-Roques 2008.

<sup>5</sup> Lévi-Strauss 1971: 560.

<sup>6</sup> Jauss 1988: 219.

<sup>7</sup> Pianacci 2015.

<sup>8</sup> *Te casarás en América* (1996) se estrena en una sinagoga en Montevideo, *Juego de damas crueles* de A. Tantanian en las caballerizas del Museo Blanes (1997, Montevideo), *Pentesilea* en un gimnasio.

### DARLE LA PALABRA A LA MUJER SILENCIADA: YOCASTA

El primer texto de la trilogía, *Yocasta, una tragedia*, fue creado después de un seminario de dramaturgia sobre *Edipo rey* con José Sanchis Sinisterra, con la intención de convocar a una figura mítica clave otorgándole una voz propia. Esta propuesta se inscribe en una labor recurrente de la creadora montevideana vinculada a la recepción de los mitos desde “un tipo de abordaje de las tragedias al estilo de Heiner Müller”<sup>9</sup>. Se trata de releer la tragedia de la reina de Tebas a través de sus propios ojos para superar la imagen dominante creada y transmitida a través de la historia de Edipo. En efecto, en los hipotextos – entre los que *Edipo Rey* de Sófocles, tragedia consagrada al héroe masculino como lo manifiesta el título epónimo – Yocasta suele ocupar un segundo plano, excepto en *Las Fenicias* de Eurípides donde abre el prólogo, desempeñando el papel de mediadora entre Etéocles y Polinices. La función conciliadora de esta voz femenina que irrumpe en el párodos intenta contrarrestar el proyecta bélico masculino como para cuestionar las razones de la guerra. En la obra de Mariana Percovich, Yocasta tiene la oportunidad de volver para contar su propia historia y que resuene con voces femeninas contemporáneas. La polifonía que conlleva el texto parecido a un poema en prosa nutre la ambigüedad del retrato de la protagonista. La composición en once secuencias-cuadros asociados según la lógica del recuerdo de Yocasta deja percibir no sólo la voz de la reina sino también las del coro y de Edipo insertadas en el relato. Así es como dialogan las diferentes versiones del mito de Yocasta.

Dentro de semejante palimpsesto, la filiación sigue constituyendo un motivo central que cuestiona por enésima vez la red inextricable de las relaciones filiales anómalas de los Labdácidas. Ahora bien la primera escena arranca con la descripción del gesto de Edipo “con el alfiler en alto” sin nombrar nunca a los protagonistas de la tragedia:

El alfiler en alto  
la piedra azul brillando sobre los ojos  
en las últimas horas de su último sol  
mira los destellos que hieren sus ojos grises.  
Los mismos ojos de su padre.  
Desde la altura la mujer pende de su cinta de oro  
la diadema de su cabeza  
ladeada  
la boca abierta  
en un grito mudo  
los ojos sin vida, iguales a los de su hijo,  
lo ven con el alfiler en la mano. (I. Primera muerte: 1)

---

<sup>9</sup> Mariana Percovich, in Pacheco 2013.

El relato mítico se pone en marcha mediante los nombres genéricos “hombre, padre, mujer, hijo” silenciando la identificación onomástica y evidenciando la dependencia de Yocasta con respecto a los hombres de la estirpe. El estallido del oxímoron “grito mudo” la define como voz silenciada dentro de la historia masculina. Cuando toma la palabra, el yo de Yocasta propone un autorretrato que confirma esta dependencia primigenia<sup>10</sup>:

Yo soy Yocasta.  
La mujer repudiada por Layo  
una y otra vez.  
La mujer amada por Edipo  
una y otra vez.  
La Reina de Tebas. (II. El nombre de Yocasta: 2)

Ahora bien, esta recreación configura a un personaje que reivindica su ser mujer abogando por el amor tanto filial como carnal. Todo se plasma en el cuerpo de una mujer polifacética consagrada en su papel de madre y de amante. “El nombre de la madre” se construye a partir de los motivos de la concepción y del parto representados por la metonimia del “vientre redondeado”, “vientre amado” y de los pechos rebosantes de leche (III. El parto). A partir de estas descripciones que conforman la imagen de Yocasta, esposa y madre, se mezclan las funciones de este cuerpo fecundo y erótico sintetizando la confusión genealógica. El amor carnal experimentado por Yocasta se plasma en otro contraste: la violencia del primer himeneo con Layo deja paso a la pasión recíproca con Edipo. Se contraponen escenas de violencia sexual que convocan el rapto y la violación de Crisipo, considerados como origen de la maldición del rey de Tebas, y escenas de amor sensuales con “el joven Edipo”. La repetición obsesiva de estas experiencias pone énfasis en el cuerpo femenino desde la concepción antigua que privilegia el “deber” – “Es tu deber de reina viuda recibirlo en tu lecho y devolver a Tebas la paz y la vida” (VIII-La peste: 6) – hasta la liberación mediante la reivindicación del deseo:

Yocasta mira de frente al joven héroe.  
Sus músculos torneados, su piel y su pelo.  
Los ojos del nuevo rey la miran.  
Ella descubre en esos ojos un brillo nuevo.  
El deseo la recorre entera. (VIII-La peste: 7)

Yocasta “en actitud de suplicante” llega a concretar el derecho de disponer de su propia sexualidad. Los “pechos de los que asoma(ba)n leche” son ahora

---

<sup>10</sup> En *Las Fenicias*, Yocasta presenta las relaciones genealógicas que la definen: hija de Meneceo y hermana de Creonte (E. *Pb.* 10).

“pechos fragantes de perfumes” (VIII-La peste: 7) en una escena de plenitud extática:

Edipo se deleita en mi cuerpo  
que renació.  
Bebe de mi leche con placer  
mi leche que le llena la boca, mientras me ama  
cuidando este vientre que le pertenece.  
Nunca una mujer tuvo una felicidad  
así.  
Yocasta está completa. (VIII-La peste: 7)

Esta fórmula constituye la mayor innovación de la reescritura como síntesis y concreción del incesto. Luego el texto reanuda con el relato mítico y la escena de anagnórisis. Lo interesante de este repaso estriba en el comentario “obedeció las órdenes del marido y del hermano” que cuestiona la legitimidad de los actos de Yocasta dentro del sistema tebano. Si bien el final repite la imagen del suicidio de apertura, la reina reivindica su presencia eterna “por los siglos de los siglos”, refiriéndose al proceso de mitificación de la figura basado en la repetición y la pervivencia como lo señala la anáfora siguiente:

Cuelgo de mis cintas  
sobre las cunas de los niños  
sobre los lechos de los amantes furtivos  
sobre la mirada amorosa del padre a la hija  
sobre cada niño que exprime el seno de su madre.  
Mis hijos reinarán sobre las futuras generaciones.  
Mis obras hablarán por mí. (Final - XI: 11)

Al final del recorrido, Yocasta está completa: “Yo Yocasta / la mujer / la madre / la amante / la esposa” recuperando y ordenando los múltiples papeles que la tradición le había impuesto o impedido.

Esta empresa de recuperación de la legitimidad y rehabilitación del sujeto femenino también determina las versiones de Clitemnestra y Medea, mujeres asesinas y malditas.

### REHABILITAR A LAS MUJERES ASESINAS: CLITEMNESTRA Y MEDEA

En estas reescrituras de Medea y de Clitemnestra, se cuestionan el infanticidio y el mariticidio según el género del asesino en una confrontación entre esferas domésticas y públicas (muerte del hijo, dolor filial, ansia de poder masculina). La actualización de las dos figuras se nutre de sucesos como para interrogar el mito desde otra perspectiva: la referencia culta se encara con la popular para

concebir una nueva lectura del modelo clásico en la postmodernidad. En su *Medea del Olimar*, segunda obra del ciclo, Mariana Percovich convoca la historia de Medea a partir de un caso de filicidio del campo uruguayo. Esta mezcla de referencias abre el paratexto donde se registra la interteatralidad que opera en la recepción de la figura mítica: “Monólogo de ficción basado en hechos reales que le debe mucho a Séneca, Eurípides y Heiner Müller”. Además de este comentario transtextual, el paratexto consta de cinco epígrafes que resaltan el mismo eclecticismo de la referencia, desde la más clásica hasta la más actual. Sin embargo la unidad del conjunto estriba en la cuestión del género – eje constitutivo de la trilogía – mediante citas que hacen dialogar a Louise Bourgeois, Eurípides y Diógenes Laercio. Este último recuerda un comentario del filósofo griego Tales de Mileto “agradecido a la Fortuna”: “en primer lugar por haber nacido humano, y no animal; después, por haber nacido hombre, y no mujer; en tercer lugar, por ser griego, y no bárbaro”. La jerarquía de las especies, géneros y culturas que ocupa el frontispicio de la obra inscribe esta versión en una reflexión sobre las relaciones con la alteridad.

A este material culto griego se le asocian fragmentos periodísticos sobre casos criminales uruguayos: el infanticidio de una madre que estranguló a su hija en la localidad Cerro Chato en 2008 y el feminicidio conocido como el crimen de la Ternera, sucedido en 1929 en la estancia “La Ternera”<sup>11</sup>. La adaptación del mito de Medea al contexto local se concreta desde el título que acoge a la figura mítica en la zona del Olimar, río uruguayo del departamento de Treinta y Tres. Además la dimensión coral introduce un valse criollo que cuenta la nostalgia del amor perdido reforzando la criollización del mito mediante la exageración paródica, uno de los ejes de la composición que aparece como una de las vías de reelaboración de la tragedia en la época contemporánea. Las escenas descritas resultan entonces “very typical”, parecidas a una “postal folk” con “guitarras criollas” y “danza folklórica” (escena 6: 13). A raíz de este palimpsesto criminológico y geográfico, se expresa un coro contemporáneo a través del comentario anónimo que encabeza la obra: “Yo pensé que esto pasaba solo en las ciudades.” Las oposiciones constitutivas del conflicto trágico se manifiestan a través de preocupaciones y situaciones actuales y locales: mundo urbano/mundo rural, hombres/mujeres, sexismo y racismo.

En este monólogo de Medea, alternan mitemas y personajes del guión mítico inscritos en la época actual y su propensión al morbo popular mediante la puesta en escena de la vida – las cámaras están omnipresentes –, y escenas coreo-cinematográficas – con una pantalla central – orquestados dentro de un

---

<sup>11</sup> El propietario de la estancia fue acusado de haber asesinado a su esposa y declarado inocente después de un complicado juicio a cargo de un Jurado Popular. Este controvertido caso desató una polémica que desembocó en la abolición de los Jurados Populares en Uruguay (1937).

intento de autodefinición de la protagonista. El recurso que domina la reescritura consiste en la animalización que contamina a Medea y su progenitura. Abundan las comparaciones animalescas para retratar a la bruja turca de la tragedia: la analogía con la vaca que se impone hasta el final de la obra mientras que “el potrillo” y la “yegüita” son los hijos de la madre asesina. La didascalia inicial y la primera réplica de Medea bien orientan la recepción de la figura desde esta perspectiva degradada:

*Espacio amarillo. Pasto seco. Medea está sentada en un tronco. Luce desaliñada y desangelada. Mirada vacía. Masca pasto seco. Viste una túnica que recuerda vagamente a una túnica griega. Pero es un batón. Pelo revuelto y negro.*

Yo soy Medea  
la vaca oriental  
triste y gorda vaca del Olimar (1. Presentación: 3)

Esta presentación convoca la imagen del matadero que se plasma explícitamente en la pantalla recalcando la correspondencia entre Medea y los animales sacrificados. Al desmembramiento del hijo de Jasón, le corresponde este motivo enfatizado en la repetición – anadiplosis y anáforas – que representa el paradero de las ovejas con las que se confunde la protagonista. El rechazo de la maternidad expresado por la Medea euripideana desemboca aquí en la representación de un holocausto de las mujeres víctimas de su función social en el sistema patriarcal: “Milagros me dice Jasón. Milagro de parir me dice la nodriza. Yo miro con asco a ese montón de huesitos todavía blandos y mojados que acaba de salir de mí.” (1. Presentación: 4). Esta Medea-vaca-oveja llega a representar a todas las mujeres sacrificadas. Revela su multiplicidad en una escena multilingüe subtitulada:

Yo soy una	
Femme Maison	(Subtítulo: Mujer de la casa)
Una Fallen Woman	(Subtítulo: Una mujer caída)
I am a runaway girl	(Subtítulo: La muchacha que escapa)
I am a Fragile Goddess	(Subtítulo: Una frágil diosa)
Yo estoy acá, yo dejo que el silencio se instale	(7-Número de Medea)

Esta “Medea sin furor” alcanza el paroxismo de estado vacuno en la escena 9 “Bestiario Medea” donde la protagonista interpreta a todos los animales evocados desde “la hormiga, loca sepulturera” que tira a los cadáveres de las hormigas muertas en una fosa hasta la “perra sarnosa” a la que un niño deja tuerta tirándole una piedra. Las anécdotas parecen enigmas contemporáneos que nutren el cuestionamiento permanente de esta Medea sobre la violencia pero

las preguntas quedan sin respuestas y se impone el silencio:

Yo estoy acá, escuchando el silencio  
(*Se queda en silencio un rato*)

Yo espero a que el silencio se instale  
Je suis là, à écouter le silence. J'attends que le silence s'installe. (9 Bestiario  
Medea: 21)

Ni siquiera puede contar con ninguna especie de solidaridad femenina cuando “el coro de las madres furiosas”, “las madres de la ciudad, esas madres atacan mi [su] cuerpo gordo” (8. La expulsión de Medea: 14). Ahora bien esta Medea humanizada, a la vez fuerte y vulnerable, encerrada en un manicomio, expulsada del orden humano, recrea su crimen – “apretar el cuello de la flaquita fue sencillo” (8. La expulsión de Medea: 15) – sin dejar de exponer las circunstancias hostiles de sus actos, para terminar afirmando su voluntad a pesar de todas las artimañas y violencias para someterla e invisibilizarla. Así es como se puede entender la sentencia final en la que idea su huida :

Hacia mi reino de rumiantes  
[...] Puedo ahora mover la cola  
Y dar mi gesto final  
A ustedes (10. Deus ex machina: 23)

En la tragedia de Clitemnestra, la mujer-cordero es Ifigenia y el carnicero su propio padre Agamenón. La imagen ya presente en la *Orestíada* de Esquilo donde la violencia del crimen convierte a Ifigenia en cabra, conducida al matadero, con la cabeza inclinada, se repite en el falso monólogo griego titulado *Clitemnestra*, última obra de la trilogía. De ahí discurre la tragedia de la protagonista dado que sus actos violentos surgen a raíz del sacrificio de su hija Ifigenia, como lo revela el motivo del sacrificio horrendo e injusto machacado por el personaje en toda la obra. El enfoque revela el papel de Clitemnestra en esta versión: cuestionar el sentido de la guerra – asunto masculino –, y más allá dar su versión de los hechos frente a la “versión oficialista” (jornada 5) de Eurípides – en la que Ifigenia legitima la decisión de su padre (*Ifigenia en Áulide*) – y rastrear las razones de sus actos. Esta mayéutica pasa por el cuestionamiento de los estereotipos femeninos, entre los que el de la “mujer asesina”:

Las mujeres que matan en las ficciones están hechas de «signos femeninos»: todas matan por pasión, por amor o celos o venganza, y sus crímenes son domésticos; matan ex amantes o maridos que no han cumplido con su palabra o mienten.  
Crímenes privados, de pasión femenina desencadenada.

Ahora bien en la “vida real” por cada mujer que mata hay ocho asesinos hombres.

Las mujeres que matan en la vida real son más excitantes y tienen mucho espacio en los medios. No se trata de crímenes obvios y brutales, sino más sutiles, con venenos en una comida cuidadosamente preparada, la dosis incorrecta de algún remedio recetado, todos en el campo doméstico. (jornada 11: 9)

La razón de Estado se opone a la piedad filial desde los orígenes del mito que dictan que del sacrificio de Ifigenia depende la destrucción de Troya, es decir la victoria de los aqueos. Esta confrontación en clave genérica ya vertebrata la tragedia de Eurípides cuando el ejército justifica el sacrificio comparándolo con la muerte de los hombres en el campo de batalla. El espacio escénico concreta el reparto fundado en la oposición fundamental entre estas dos razones, oposición crucial dentro del conflicto trágico. El encuentro tiene lugar en un restaurante<sup>12</sup>, “o salón de banquetes” como lo puntualiza la didascalia inicial, es decir un lugar de sociabilidad separado en dos espacios a la vez cercanos para facilitar los mecanismos de hermetismo y porosidad:

Espacio: restaurante o salón de banquetes. Debe contar con dos espacios cercanos, que permita los dos monólogos simultáneos y que permita los dos monólogos simultáneos y que permita aislamiento y a la vez filtraciones de sonido.

Gracias a este dispositivo escénico, se llevan a cabo los dos monólogos simultáneos de Clitemnestra y Agamenón enfatizando la yuxtaposición genérica que separa a hombres y mujeres – tanto actores como espectadores repartidos entre el “espacio masculino” y el “monólogo femenino”. Clitemnestra se vale de la fórmula fática “mis queridas mujeres” que destruye la cuarta pared para contar con la complicidad y comprensión del grupo de espectadoras al activar luego el vínculo entre Ifigenia, yo y nosotras.

La particularidad de esta recreación consiste en el tiempo dramático elegido, esto es el momento anterior al crimen de Clitemnestra, cuando está preparando el banquete para celebrar el regreso de su esposo Agamenón, autor del infanticidio, mientras que la mayoría de los hipotextos se enfoca en la figura de la adúltera asesina. La dimensión feminista de la versión se exhibe desde el umbral con el epígrafe de Nicole Loraux sacado de *Madres en duelo*. En efecto la obra cuestiona el papel y el lugar de las mujeres tanto en la ciudadanía griega como en las sociedades contemporáneas. La confrontación de los discursos machistas que excluyen a las mujeres de la esfera pública desde la Antigüedad y el monólogo de Clitemnestra a modo de respuesta-resistencia vertebran la obra. M. Percovich

---

<sup>12</sup> La obra se estrenó en el Restaurante Paullier y Guanábarr (Montevideo).

recurre a la cita, la de Pericles que abre y cierra el monólogo: “Pericles le dijo a las viudas de los atenienses caídos en combate. La gloria de las mujeres consiste en carecer de ella”, o palabras del *Agamenón* de Esquilo, no menos misóginas, proyectadas en la pantalla: “La madre no es la engendradora del que se llama su hijo, sino la nodriza del germen recién sembrado. El que engendra es el hombre; ella, como una extranjera para un extranjero, salva el retoño, si la divinidad no lo malogra.” (Monólogo de Agamenón: 14). La nueva partitura de Clitemnestra aboga por la emancipación de la mujer subyugada por la tradición patriarcal emblemáticamente representada en la tragedia griega:

La tragedia solo introduce muchachas para hacerlas salir de escena.  
Las entrega fuera de la escena al puñal del verdugo.  
[...]  
La ciudad no tiene nada para decir de la muerte de una mujer  
La mujer muere en su cama  
No hay otro mérito que llevar sin ruido una vida ejemplar  
esposa y madre  
Sin ruido  
Esposa y madre  
al lado del hombre que lleva su vida de ciudadano (Prólogo: 2-3)

Como Medea y Yocasta, esta Clitemnestra se autorretrata recordando su genealogía mítica:

Yo soy Clitemnestra. Esposa de Agamenón. Madre de Ifigenia, Electra, Crisotemis y Orestes. Hermana de Helena y durante diez años a cargo del gobierno en ausencia de mi esposo. (jornada 2: 4)

Va reelaborando el itinerario de los Átridas durante el ciclo troyano desde el sacrificio de Ifigenia cuando la expedición punitiva de los griegos encabezada por Agamenón para vengar el rapto de Helena, hermana de Clitemnestra y esposa de Menelao, hermano de Agamenón, todo el enredo familiar condensado en la fórmula: “el hermano es engañado, la hija paga”. En esta recopilación de las versiones que cuentan la historia de Ifigenia y la génesis de la venganza de Clitemnestra, se confrontan topoï genéricos como locura femenina y poder masculino. Los componentes más alejados del mito primigenio convocan clichés de mujeres contemporáneas: las locas del manicomio de Charcot irrumpen en una escena metateatral que compara la máscara del actor con la locura femenina. Estas imágenes dialogan con citas iconográficas de Clitemnestra que la representan con armas en la mano (puñal o hacha):

*(Se prende proyector. Fotos de las locas de Charcot, fotos de las mujeres del manicomio nacional)*

Son mujeres que se arquean  
Mujeres que gritan  
Mujeres que están tristes.  
Locas

Es una imitación al extremo, como la foto y el teatro, porque la representación es el síntoma histérico mismo, y a la vez una máscara trágica hecha cara y a la vez simulación, y también don ingenuo y sincero de identificaciones multiplicadas.

Una actriz nunca irá tan lejos y tan hondo como una histérica, dicen los médicos. Nuestros gritos a través de la historia fueron vistos como “espectáculo”, “movimientos ilógicos”, “poses plásticas” y “actitudes pasionales”. (jornada 11: 9)

Frente a esta presencia de la mujer en las tragedias y en las sociedades, irrumpen en el monólogo de Agamenón casos actuales de feminicidios, crímenes conyugales, que prolongan la reflexión sobre la discriminación genérica. El objetivo de su discurso estriba en la exposición de los argumentos para justificar la guerra de Troya a la que se alude primero mediante una ilustración visual – la proyección de un partido de fútbol con Ronaldo acompañada de un análisis futbolístico. Como en el monólogo de Clitemnestra, el rey resume los motivos de la guerra de Troya, el viento que impide la salida de los barcos, el sacrificio de Ifigenia – cálculo de utilidad –, la victoria alabando el pragmatismo masculino y menospreciando la “sensibilidad femenina”. El hombre interpreta la voz de Ifigenia que legitima la decisión del padre, voz en off que escuchan Clitemnestra y las espectadoras. Su versión de la historia radicaliza las posturas de hombres y mujeres: “Ella es madre. Yo soy un líder” (Monólogo de Agamenón: 11). Al citar los mitemas o los casos criminales, Agamenón no deja de desdeñar la “opinión femenina” como para justificar con mayor eficiencia la legitimidad de sus actos y recordar, en una repetición obsesiva la regla de la tragedia: “lo que ha de ser será” (Monólogo de Agamenón: 14).

Después de los dos monólogos, la pareja se reúne en la escena del banquete que exacerba la tensión dramática a través de un diálogo de sordos basado en la repetición de réplicas mecánicas intercambiables:

CLITEMNESTRA - Hace horas que tengo la comida lista.

AGAMENON - Estaba trabajando.

CLITEMNESTRA - Finalmente volviste.

AGAMENON - Estaba trabajando.

CLITEMNESTRA - No podías avisar que llegarías diez años después.

AGAMENON - Estaba trabajando. (Agamenón y Clitemnestra. El banquete: 2, 16)

En medio de la danza-lucha, la cita textual de los parlamentos de ambos personajes en la tragedia de Esquilo resume los años de pena y soledad para

poner en marcha la estratagema en contra del héroe vencedor cuyo regreso celebra la mujer. Ahora bien, en esta versión, Clitemnestra lleva a cabo su venganza sola sin necesidad de ningún Egisto. Es con la máscara social de la esposa fiel y obediente como acoge a Agamenón en una escena que repite también el motivo de la alfombra púrpura presente en la obra de Esquilo. Pero el desenlace enfatiza la naturaleza femenina del crimen cuando cumple con las formas de matar de las mujeres según la opinión común: “venenos en una comida cuidadosamente preparada” (jornada 11: 9). El envenenamiento de Agamenón origina una invitación dirigida a las mujeres del público para un despertar de conciencia individual y colectivo:

Ustedes mujeres, no duerman. ¡No hay necesidad de mujeres que duerman! Durmiendo el alma no ilumina con los ojos y es incapaz de prever la suerte de los mortales. ¿No les ofrecí comida y bebida, en una hora solo compartida con nosotros? Es de mi salvación de lo que les hablé y les hablé porque es mi vida. (Agamenón y Clitemnestra. El banquete, 6: 19)

Esta dimensión feminista se confirma en la composición circular de la obra mediante la repetición del prólogo y del epígrafe de Nicole Loraux, tomado a cargo por Clitemnestra, a modo de puesta en abismo de la repetición constitutiva de la creación y pervivencia del mito.

El recorrido por esta trilogía de Mariana Percovich resulta emblemática de la recepción de los mitos femeninos de la tragedia griega al entablar un diálogo entre historias intemporales y testimonios o comentarios contemporáneos. Las obsesiones actuales se expresan a través de los clásicos que facilitan la puesta en escena de la historia íntima, política y social. En estas creaciones de la teatrística uruguaya, el género se impone como eje de lectura y recreación de las figuras femeninas repasando cuestiones planteadas desde la tragedia y la democracia griegas que siguen vigentes hoy día. La intertextualidad, la interteatralidad y la metateatralidad constituyen otros recursos que Mariana Percovich así como los teatrísticos contemporáneos privilegian en su apropiación de los modelos míticos con vistas a cuestionar la realidad del hombre y del mundo. El vaivén entre lo íntimo y lo colectivo se convierte en la médula de las fábulas postmodernas que renuevan el lenguaje teatral en una reconfiguración mítica y dramática que combina múltiples referencias eclécticas en un torbellino transtextual generador de nuevos sentidos.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA

### OBRAS

- Brunel, P. (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brunel, P. (1997), *Mythocritique II (Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools.)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Genette, G. (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Jauss, H. R. (1988), *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (1971), *L'homme nu*. Paris: Plon.
- Lorau, N. (2004), *Madres en duelo*. Madrid: Abada Editores.
- Percovich, M. (2002), *Yocasta, una tragedia*. [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Percovich, M. (2009), *Medea del Olimar*. [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Percovich, M. (2012), *Clitemnestra. Falso monólogo griego*  
[www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Pianacci, R. (2015), *Antígona. Una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

### ARTÍCULOS

- Chauvin, D. (2005), “Hypertextualité et mythocritique”, in Chauvin D., Siganos A., Walter Ph. (eds.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago.
- Léonard-Roques, V. (2008), “Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation”, in *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/CRLMC: 9-21.
- Pacheco, C. (2013), “Yocasta y su constante renovación”, *La Nación*, Buenos Aires, 12/03/2013.
- Thibault Schaefer, J. (1994), “Récit mythique et transtextualité” in Cazier P. (ed.), *Mythe et création*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille: 53-66.