

Myrtia n° 14, 1999, pp. 201-218

LA PERVIVENCIA DE LAS HEROÍNAS GRIEGAS EN EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: UNA REVISIÓN DEL MITO DE ELECTRA

FRANCISCO J. BRAVO DE LAGUNA ROMERO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Summary: The aim of this study is to present the structures, topics and resources taken from the Greek dramatic tradition by modern playwrights. We have payed special attention on the importance of Greek heroines in such dramatic tradition, specially the case of Electra, the only one dealt written by the three main Greek playwrights. This same topic of Electra have been raised again by another set of three Argentinian playwrights: Sergio de Cecco in *El reñidero*, Ricardo Monti in *La oscuridad de la razón* and Javier Roberto González in *La declaración de Electra*.

"La recurrencia al Mito da a las realidades más intolerables una cierta irrealidad que las hace tolerables. El mito trágico está desnudo de todo lo accidental y es símbolo de lo humano genérico. Mitos sencillos e infinitamente evocadores que describen... la legitimidad del poder político, que evocan el amor y la fidelidad conyugal¹".

Con estas palabras de Lasso de la Vega, comienzo un artículo que pretende esbozar las relaciones particulares entre las heroínas de la tradición clásica y las más válidas recreaciones de dramaturgos argentinos contemporáneos. Las estructuras, temas y recursos del teatro griego han sido reutilizados, en todas las épocas, para reinterpretar los mismos conflictos universales en ámbitos espaciales y temporales locales porque "son temas profundos y evocadores, susceptibles siempre de nuevas interpretaciones"² que permiten al dramaturgo "una mediación de carácter más

* **Dirección para correspondencia:** F. J. Bravo de Laguna. Dpto de Filología Española, Clásica y Árabe. Edificio Departamental de Humanidades. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, c/ Pérez del Toro, n° 1, 35003 Las Palmas de Gran Canaria (España).

Copyright 1999: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia (España).
ISSN: 0213-76-74

¹ J.S. Lasso de la Vega, *Helenismo y Literatura Contemporánea*, Madrid, 1967, p. 50.

² J.S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 165.

universal sobre los grandes problemas de la existencia humana, sobre la libertad, el deber o la voluntad del hombre"³. Sin embargo, la repercusión del teatro griego en la producción dramática latinoamericana ha tenido escasa, por no decir nula, trascendencia. Esto no sólo se produce por ser el dramático un género desatendido por lectores y estudiosos, ni por la gran cantidad de obras no impresas y la dificultad de encontrarlas⁴, sino, sobre todo, por la opinión extendida entre los críticos de que la reinterpretación de los mitos clásicos en lengua española no tiene el mismo valor que en lengua francesa, alemana o inglesa. Como paradigma de la exclusión que las letras hispanas sufren en este campo de recreación mítica, me permito traer a colación el "despiste" de George Steiner⁵ al no citar en su obra - detallado estudio de todas las "antígonas literarias" nacidas al amparo de Sófocles- la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal⁶.

³ J.S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 174.

⁴ Pese a nuestra intensa búsqueda, no hemos podido encontrar el texto dramático de obras argentinas como *Electra al amanecer*, de O. del Carlo; *Medea*, de H. Schjuman; *Prometeo*, de S. de Cecco; *La cooperativa de los Diógenes*, de V. Malchiodi Piñero; *La Guerra en el Olimpo*, de J. Dantas o *Su nombre es Calipso y Zarabanda de los inocentes*, ambas de A. Rodríguez Muñoz.

⁵ G. Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona 1991.

⁶ Debido al escaso material referente a la tradición clásica y su vinculación con el teatro argentino contemporáneo, incluyo en esta nota la bibliografía referente al marco teórico de la tradición clásica y a la recepción del teatro moderno, especialmente del teatro argentino contemporáneo. Los trabajos más relevantes son: A. Blanco Amores de Pagella, *Motivaciones del Teatro Argentino en el siglo XX*, Buenos Aires, 1983; V. Cervera Salinas, "Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Años y lenguas de un mito teatral", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545, 1995; L. M. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en la literatura hispánica del siglo XX*, Universidad de Huelva 1994; J. Dubatti, "El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 1993; M. Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Madrid 1988; A. Fraschini, "Tratamiento humorístico de dos temas griegos en el teatro argentino", *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.*, 4, 1984, pp. 7-15; G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid 1989; L. Gil, "Mito y Teatro contemporáneo", *Anthropos* 1988, p. 30; J.C. Ghiano, *Teatro Argentino*, 49-69, Madrid 1973; M. A. Hernández y G. Battagliori, "Antígona Furiosa: nuevas significaciones para un mito", *Conjunto/99*, La Habana 1994; L. B. López, "Poéticas refuncionalizadas. Mito e Historia en *La oscuridad de la razón* (1993), de R. Monti", en *El teatro y los días*, Buenos Aires, 1995, pp. 101-109; P. Meléndez, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea*, Madrid 1990; F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coord.), *EL mito en el teatro clásico español*, Madrid 1988; A. Versény, *El teatro en América Latina*, Cambridge 1996; J. Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa 1982; D. Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires 1982. Para mayor información bibliográfica, remito a mi comunicación (en prensa) *El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo*,

Es evidente que son numerosas las obras dramáticas y los autores que abordan estos temas, no sólo en Argentina⁷ sino en toda Latinoamérica⁸. Esta tendencia, que a principios de siglo tuvo poca repercusión⁹, se consolida en la década de los 40 y los 50 cuando se empieza a representar, tanto en Argentina como en el resto de Hispanoamérica, obras de autores de moda como Anouilh¹⁰, Sartre¹¹,

presentada en el Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica, celebrado en Barcelona-València, 1997.

⁷ Aunque no sea nuestro objetivo realizar un catálogo de la producción dramática argentina de tema mítico, hemos creído conveniente hacer un pequeño recorrido cronológico para rescatar la gran cantidad de obras y de autores que recuperan toda esta temática a lo largo del siglo XX: *La mujer de Ulises*, de J. González Castillo (1918); *Temístocles en Salamina*, de R. Gómez Masía (1933); *El caballo de Troya*, de P. Benjamín Aquino (1935); *Espartaco*, de A. Ferrari Amores (1939); *La cola de la Sirena*, de C. Nalé Roxlo (1941); *Polifemo o las peras del Olmo*, de H. Rega Molina (1945); *Penélope ya no teje*, de M. Sándor (1948); *Los Reyes*, de J. Cortázar (1949); *Antígona Vélez*, de L. Marechal (1951); *El Mal Amor*, de M^a L. Regás y J. Alborno (1951); *La venganza de Afrodita*, de J. L. Pagano (1954); *La peste viene de Melos*, de O. Dragún (1956); *Proserpina y el Extranjero*, de O. del Carlo (1956); *Los dioses vuelven*, de M. Sándor (1958); *Las nueve tías de Apolo*, de J. C. Ferrari (1958); *Partenopeo*, de C. Magrini; *La Frontera*, de D. Cureses (1960); *Safón y los pájaros*, de J. Masciángoli (1961); *Penélope aguarda*, de R. Modern y J. Loubet (1961); *Un dios para Lesbia*, de R. Horacio Burzaco (1961); *El reñidero*, de S. de Cecco (1962); *Electra*, de J. Imbert (1964); *Los tangos de Orfeo*, obra no estrenada de A. Rodríguez Muñoz (1965); *Amarillo*, de C. Somigliana (1965); *Historia de un zurdo contrariado. La notable trajodia de Agamenón y las Ubres*, de A. Cuzzani; *Antígona Furiosa*, de G. Gambaro (1986); *La oscuridad de la razón*, de R. Monti (1993); *La declaración de Electra*, de J. R. González (1994), obra inédita; *Dido y Eneas*, de J. R. González (1995).

⁸ En este ámbito de producción hispanoamericana figuran obras como *Proteo*, de F. Monterde; *Ha vuelto Ulises y Yocasta o casi*, de S. Novo; *Circe o el amor*, de E. Belaval; *Medusa y Teseo*, ambas de E. Carballido; *Electra Garrigó*, de V. Piñera; *La muerte no entrará en palacio*, de R. Marqués; *Un dios durmió en casa*, de Figueiredo, o *Bulevar*, de H. Salcedo. También hay espacio para innovaciones como las del grupo colombiano Koré que en 1990 monta la obra *Tiempo de luna creciente* con textos de Eurípides y poemas de A. Pizarnik.

⁹ Cf. *supra* nota 7. En este catálogo de la producción dramática argentina de tema mítico encontramos sólo cuatro obras escritas en el primer tercio de siglo: *La mujer de Ulises*, de J. González Castillo (1918); *Temístocles en Salamina*, de R. Gómez Masía (1933); *El caballo de Troya*, de P. Benjamín Aquino (1935), y *Espartaco*, de A. Ferrari Amores (1939). El corpus más importante fue creado, principalmente, en la década de los 50 y los 60.

¹⁰ *Antígona*, *Medea* o *Eurídice*. Hay que destacar que entre 1951 y 1952 su *Medea* se monta en el Nuevo Teatro de Buenos Aires.

¹¹ *Las moscas*, 1943.

O'Neill¹² o Giradoux¹³. Este fenómeno lo constata la actitud de uno de los grandes creadores argentinos de la época, Leopoldo Marechal, que en 1951 publica su *Antígona Vélez*, pero que ya en 1938 había traducido la *Antígona* de Sófocles sobre la versión francesa de Cocteau¹⁴.

La atracción que las heroínas míticas han provocado sobre los dramaturgos argentinos se proyecta en mitos reutilizados constantemente. A pesar de ello, en estas obras la fiel Penélope ya no tejerá más¹⁵ y Ariadna no traicionará a su hermanastro¹⁶; en ellas, Orfeo cantará tangos para salvar a su Eurídice¹⁷, y la Dido porteña¹⁸, nacida en 1880 y viuda desde muy joven, sustituirá su mítica pira de fuego por un balazo.

Todas estas mujeres son situadas al límite, justo en el borde del precipicio al que fueron abocadas en su creación primera. De ellas podríamos hablar, pero no es ése el objeto del presente artículo. Queremos centrar nuestra atención en la única heroína que fue tratada por los tres grandes trágicos atenienses, Electra, y que ha sido recreada, en distintas épocas, por otros tres grandes dramaturgos argentinos: Sergio de Cecco en *El reñidero*, Ricardo Monti en *La oscuridad de la razón* y Javier Roberto González en *La declaración de Electra*.¹⁹

Dice Lasso de la Vega que "la situación trágica es materialmente constante; pero formalmente variable, esto es, mudable... Así, Sófocles pudo crear una Electra distinta ya a la de Esquilo, y Eurípides, a su vez, otra distinta a la de Sófocles"²⁰. Los tres grandes trágicos atenienses dramatizan el mismo tema en sus obras (Esquilo en *Las Coéforas*, Sófocles y Eurípides en sus respectivas *Electras*), pero manteniendo unas notables diferencias tanto en el tratamiento del mito como en la estructura dramática.

La segunda pieza de la trilogía de Esquilo, *Las Coéforas*, abarca los mismos acontecimientos descritos en la *Electra* de Sófocles, pero presentados de manera muy diferente. Para Esquilo la figura principal no es Electra, sino las dudas de conciencia y la indecisión de los hermanos: la de Orestes, que se ve obligado a perpetrar el homicidio bajo terribles amenazas divinas, y que desfallece cuando

¹² *A Electra le sienta bien el luto*, escrita en 1929 y publicada y escenificada en 1931.

¹³ *Electra*, 1937.

¹⁴ Cocteau tradujo *Antígona* en 1922 y *Edipo Rey* en 1925.

¹⁵ *Penélope ya no teje*, de Malena Sándor, 1948.

¹⁶ *Los Reyes*, de Julio Cortázar, 1949.

¹⁷ *Los tangos de Orfeo*, obra no estrenada de Alberto Rodríguez Muñoz, 1965.

¹⁸ *Dido y Eneas*, de Javier Roberto González, 1995.

¹⁹ Para un resumen del argumento de estas tres piezas teatrales, cf. *infra* el Apéndice. Dada la dificultad de poder acceder a estas obras, hemos considerado conveniente incluir estas sinopsis para facilitar el seguimiento del presente artículo.

²⁰ J.S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 174.

Clitemnestra le muestra el pecho que lo alimentó²¹; la de Electra, que se muestra débil y sumisa a la voluntad materna. La obra de Esquilo, de clara vocación moral, se encuentra traspasada por un sentimiento ético-religioso trascendentalista en el que se mezcla el rito funerario alrededor de la tumba con las oraciones a los dioses, las oraciones a Agamenón con el sueño de Clitemnestra.

La *Electra* de Sófocles, por el contrario, confiere un mayor hieratismo a su personaje central. Sófocles elimina el castigo inherente al crimen de Orestes y el carácter odioso y perverso de la Clitemnestra esquilea. No obstante, el odio de Electra hacia su madre no desfallece en un solo momento y lo que más sorprende es la desconcertante falta de escrúpulos de Orestes, tan eficiente y frío para llevar a cabo el matricidio como para asumirlo de manera voluntaria.

La *Electra* de Eurípides es un drama más humano, exento del elemento divino, fundamental en sus predecesores. Eurípides renueva el mito y refuerza el carácter de sus personajes principales otorgándoles una mayor carga emocional y convirtiéndolos, en definitiva, en seres más vivos. Del mismo modo, Eurípides plantea situaciones más realistas, como la forma que tiene Orestes de asesinar a sus víctimas o la boda de Electra con un campesino para que sus hijos no sean los vengadores de Agamenón. Suprime los elementos religiosos presentes en las obras anteriores, pues aquí no hay rito funerario en la tumba de Agamenón, ni sueño de Clitemnestra, ni orden de Apolo para que se cumpla el oráculo.

A diferencia de las Electras clásicas, las porteñas Elena, Alma o Electra, son figuras centrales que manejan todos los entresijos de la trama y sobre las que giran los demás personajes. Estas Electras autoritarias emergen de la sombra y depositan el arma vengadora en las trémulas manos de sus indefensos Orestes. Ellos, habitantes de un mundo de hombres, sólo serán el soporte de su venganza:

Para ella Orestes era sólo un cuchillo que iba a hacerle su venganza, (El reñidero).

¡Que cumplas tu deber!... Empuña tu puñal, Mariano, tú eres hombre... Mata a Damalcio y a la perra en celo, (La oscuridad de la razón).

Dios te quiere para otros trabajos... y serás capaz, (La declaración de Electra).

²¹ Cf. las palabras de Clitemnestra en *Las Coéforas* de Esquilo (J. Alsina Clota [trad.], *Esquilo. Tragedias completas*, Madrid, 1996): "¡Hijo mío, detente! Ten respeto, criatura, a este pecho sobre el cual tantas veces chupaste, adormecido, la leche que te daba el alimento", vv. 897 ss.

Pero pasemos a analizar, más detenidamente y siguiendo un criterio cronológico, cada una de las tres obras de los dramaturgos argentinos²².

El reñidero de Sergio de Cecco fue representado en 1962 y obtuvo el premio Municipalidad en 1963 y el premio dramático Argentores 1964²³. De Cecco, como él mismo reconoce, quiso popularizar su obra "como un melodrama argentino... Para que lo pudiera disfrutar cualquier espectador aunque no supiera nada de Sófocles". Reconstruye una particular *Orestíada* entre guapos cuchilleros, al estilo de Juan Muraña, caudillos y politiqueros de raigambre porteña, en el barrio de Palermo en el año 1905²⁴.

El "reñidero"²⁵ es un círculo cerrado que recuerda la antigua *orchestra* de la tragedia griega habitada no por el coro, presencias vivas, sino por los *raccontos*, evocaciones de los muertos que dan a conocer los antecedentes necesarios para la comprensión de la situación. De Cecco se sirve de estos recurrentes *flash-back* porque es consciente de que su espectador no es un espectador "implícito"²⁶ que conoce el mito, sino un moderno espectador "ausente" que solicita los códigos adecuados para descifrarlo. Y S. de Cecco se los facilita. Este reñidero de gallos se convierte, por tanto, en el centro de la acción dramática y allí se dan cita todos los personajes cuya descripción responde a los caracteres de la época de los cuchilleros, pero sus resortes psicológicos responden al modelo griego.

La obra comienza con la muerte del más poderoso atrida criollo, d. Pancho Morales, el personaje que representa a Agamenón y que se encuentra ausente en la obra de Sófocles. Este guapo caudillo defiende un mundo anclado en viejos valores, un mundo que su hijo Orestes jamás podrá comprender.

La figura principal de la obra, Elena-Electra, maneja todos los entresijos de la trama y, sobre todo, utiliza a su hermano para hacer cumplir sus deseos. No es el

²² No incluimos en nuestro estudio la *Electra* de Julio Imbert, tragedia en medio acto, premio F.N.A., por considerarla una obra de menor entidad. Tampoco hemos podido incluir la obra de Omar del Carlo, *Electra al amanecer*, porque no pudimos localizar su texto dramático (cf. *supra* nota 4).

²³ Llevado a la gran pantalla bajo la dirección de René Mujica y con los actores Francisco Petrone, Milagros de la Vega, José Salcedo y Fina Basser, consigue el tercer Premio del Instituto de Cinematografía. La película fue seleccionada para el Festival de Cannes, pero no tuvo el éxito comercial esperado y no superó las dos semanas de exhibición.

²⁴ Esta época de prestigio literario es rescatada, por S. de Cecco, de obras como *Un guapo del 900* de S. Eichelbaum, del guión de cine *Los orilleros* de J. L. Borges y A. Bioy Casares, o de *Evaristo Carriego* y *El hombre de la esquina rosada*, ambas de Borges.

²⁵ Jamás es mostrado sino aludido, pero constituye un personaje más.

²⁶ Término utilizado por la "Escuela de Constanza" para desarrollar la teoría de la "Estética de la Recepción". Cf. H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia literaria*, Madrid, 1986.

destino, sino ella quien dispone la muerte de los culpables. Más cercano a la concepción de Eurípides, el dramaturgo argentino hace del personaje de Electra una mujer amargada e incluso malvada, un personaje frío e implacable, que no se conmueve lo más mínimo ante las muestras de amor maternal y de arrepentimiento de Clitemnestra.

El Orestes de S. de Cecco no es el muchacho firme y decidido de Sófocles, ni el adolescente irresoluto y desconfiado que creara Eurípides. Es el único personaje en la obra que mantiene su nombre mítico y eso le confiere una relevancia especial²⁷. Es, en boca de Vicente-Píldes, un exiliado afectivo²⁸, un ser tierno, con muchos conflictos, un huérfano traumatizado por la poderosa y constante presencia de su padre muerto.

*La oscuridad de la razón*²⁹, de Ricardo Monti, es la *Orestíada* porteña situada "hacia 1830 en el corazón de Sudamérica", en un momento decisivo y conflictivo para los países recién independizados de la corona española, en el que la flor y nata de la intelectualidad joven del Río de la Plata emigra a Europa. Este traslado del mito nos transmite la idea de una ciudad conmocionada, de exiliados que vuelven y crímenes que no se pagan. Uno de esos exiliados que regresa de Francia es Esteban Echebarría³⁰, el referente histórico del protagonista, Mariano-Orestes. La estructura autoritaria de la Micenas de Agamenón corresponde al esquema del gobierno de Rosas³¹, a la estructura de una Argentina dividida. Por eso, para Ricardo

²⁷ El nombre del resto de los personajes varía. Así Electra tomará el nombre de Elena; Clitemnestra el de Nélide, Agamenón el de d. Pancho Morales y Egisto el de Santiago Soriano.

²⁸ "Vos siempre fuiste un huérfano", le dice Vicente-Píldes a Orestes.

²⁹ Representada desde septiembre de 1993 a abril de 1994 en la Sala de Teatro Payró, bajo la dirección de Jaime Kogan. Para el estudio de esta obra de Monti hemos utilizado una versión mecanografiada de la misma debido a la imposibilidad de acceder a la edición publicada.

³⁰ Esteban Echevarría (1805-1851) regresó de Francia, 1825-1829, imbuido de todos los conceptos románticos, y su obra *Elvira o la novia del Plata* (1832) fue considerada la primera obra romántica traída directamente de Francia. Proyectó sobre la realidad argentina un liberalismo político y un interés artístico hacia el modo de vivir de su pueblo. Puso su talento poético al servicio de la regeneración política de la Argentina. De este modo quedaron constituidas *La joven Argentina* y *la Asociación de Mayo*, agrupaciones que pusieron la literatura al servicio de la justicia.

³¹ Juan Manuel de Rosas (1793-1877) fue un político argentino que, con la ayuda de sus *colorados*, participó en la Revolución de 1828. Elegido Gobernador de Buenos Aires en 1829, cargo que mantuvo durante dos decenios, se convirtió en árbitro supremo de la nueva República. Con su guardia pretoriana "La Mazurca" reprimió toda oposición de unitarios y porteños. Derrotado por el general Urquiza el 3 de febrero de 1852, buscó refugio en Inglaterra donde acabó sus días.

Monti, Mariano "era un símbolo. Chapurrea francés porque sería el argentino que iba a instruirse a París, a un medio bárbaro. Había una refracción de la cultura oficial. ¿Quién es Orestes, sino un exiliado perdido?"³²

"Monti refuncionaliza y fusiona dos géneros que pertenecen a la *traditio* occidental: la tragedia griega y el misterio medieval. Combina la fábula de la *Orestíada* de Esquilo con el misterio cristiano"³³. Los códigos pertenecientes a la tradición clásica, como la corona de laurel, y al misterio cristiano, la corona de espinas³⁴, son utilizados por Monti para construir un espacio cercano a ambos mundos. Es un misterio medieval que deriva en tragedia griega, un juego entre lo profano y lo divino recreado en un ámbito americano. Pero es, al mismo tiempo, una recreación de los materiales mítico-legendarios entregados por Esquilo y reutilizados por Monti con una finalidad estética e ideológica. Las alteraciones de la fábula repercuten en el nivel de la acción: Mariano-Orestes que vuelve a su tierra natal; Alma-Electra que lo interioriza durante su ausencia; María-Clitemnestra y Dalmacio-Egisto que asesinan al Padre-Agamenón.

Del mismo modo que Eurípides muestra divergencias de estructura con respecto a Esquilo y Sófocles, al presentar dos personajes nuevos, el humilde campesino a quien ha sido entregada Electra y el viejo servidor de Agamenón, así también Monti elide algunos personajes como Pílates, la Nodriz, Apolo o la sombra de Clitemnestra, y realiza una hábil refundición de otros como la misteriosa mujer-Virgen que lo rescata de la Partida, evidente transposición de las Erinias Infernales³⁵, "la tierra que tanto ha sufrido y que clama venganza" (acto III, escena II).

Alma, a diferencia del referente esquiliano, una Electra secundaria que se limita a un discreto papel de denunciante y animadora del crimen, es el motor

³² No olvidemos que Esteban Echevarría murió exiliado en la ciudad de Montevideo.

³³ L.B. López, "Buenos Aires: la tragedia transplantada a Sudamérica. La puesta en escena de *La oscuridad de la razón*", *Gestos* 20, 1995, pp. 169-171.

³⁴ La corona de laurel que Alma y María otorgan, en el primer acto, a Mariano como premio por su enfrentamiento poético con Dalmacio, se convierte en una corona de espinas que la Virgen deposita en su frente sangrante en el tercer y último acto. Cf. R. Monti, *op. cit.*, p. 39.

³⁵ En la definición de la Partida se evidencia su paralelismo con las Erinias clásicas: "Nuestro cuchillo impaciente delira de amor, refulge y tiembla por esa carne tibia, de garganta que lo espera. Afuera pifian los caballos, inquietos por pechar el enemigo, y, fuera de la ciudad, pisotearlo hasta que su sangre llegue al freno. Es poco tiempo, hijos, y grande es nuestra furia" (acto III, escena II); "Fuimos a buscarlo atravesando las grandes aguas donde mora Leviatán y somos huéspedes. En él soplamos el desvelo. Lo agitamos en el mar, le dimos vértigo de mar, espíritu de océano. Destrozamos su alma a dentelladas. Pusimos el cuchillo en sus manos. Y él mató y lo demás... Lo poseemos, es nuestro, ¿por qué te lo llevas?" (acto III, escena III).

ideológico de Monti, es la que impulsa a Mariano-Orestes a la acción. Éste, sumido en una continua duda que lo inmoviliza³⁶, lucha entre la razón, su formación cultural europea, y la oscuridad que Alma³⁷, su hermana-madre-mujer³⁸, propone. En este juego de Luz y de Sombra, de Razón y de Oscuridad, se sustenta toda la trama. Ya en el prólogo se dan las claves cuando, con expresión sonámbula, Mariano se encuentra, como en un sueño, con una mujer: "Iluminame", le pide; "Yo te iluminaré. Ven", le responde ella.

Mariano viene de un país "iluminado" y es recibido por un paisaje de sombras y tinieblas, por una tierra asolada por guerras intestinas y dirigida por caudillos. Es extranjero por su formación, por el uso de una lengua bárbara, la francesa³⁹, que finge para no ser reconocido, que utiliza cada vez que tiene miedo y necesita huir. Se encuentra evocando nostalgias, buscando el pasado "sobre las ruinas de la infancia", y no se acepta en su inmensidad, en su pequeñez, en su infancia desvalida que no quiere abandonar, en una madurez que no quiere asumir⁴⁰. Sobre esta idea de una patria destruida, en ruinas, que muere entre escombros, también construye Monti la obra. Ya desde el prólogo nos sitúa en un espacio inacabado, de desolación absoluta:

Edificio en construcción o en demolición. Andamios, carretillas de madera, montañas de escombros. Y emergiendo de ellos, en monstruosa mezcla de estilos, muros rematados en ornamentación barroca, columnatas neoclásicas, escaleras que conducen a ninguna parte...

³⁶ "Acúname, ten piedad. No vine aquí a... No vine aquí. No estoy. Éste no soy yo, éstas no son mis manos..." (acto II, escena I).

³⁷ Las palabras de María a su hija definen el carácter sombrío de esta última: "Ven, oscura, me das pena, siempre en sombras de muerte" (acto I, escena III). También Alma se define a sí misma en idénticos términos: "Toda yo, oscura, me disolvería en tu fuego diurno. Yo calmaría en mí tu sed de oscuridad, sediento extranjero..." (acto II, escena I); "Yo, punto oscuro, seguiré aquí, hambrienta" (acto III, escena III).

³⁸ Cf. las palabras con las que el Coro de Lacrimosas recibe a Orestes: "Bienvenido, hijo, hermano y padre de la paz" (acto I, escena II); o las de Alma a su Mariano: "Mariano, hijo, hermano, padre...", p. 6; "Hermano, padre, esposo, hijo..." (acto II, escena III).

³⁹ "Je suis étranger" (acto II, escena I).

⁴⁰ Cuando Alma le reclama que mate a Dalmacio, Mariano le responde: "¿A Dalmacio? ¿Cómo puede un niño?", y le advierte de su debilidad: "Soy la hoja que tiembla, brote de la infancia, asido apenas a un frágil tallo de memoria. Cuidado, vendaval, no me arranques y caiga" (acto II, escena II). Sin embargo, esta debilidad manifiesta no es aceptada por su hermana: "No esperé a un niño tembloroso. Esperé con ardor al extranjero, al barbado, al bárbaro endurecido, quemado de soles, llagado de salitre... ¡Escupo sobre ese niño! ¡Escupo sobre la infancia!" (acto II, escena I).

A lo largo de la obra los comentarios de los personajes nos van recordando el caos y la destrucción:

MARIANO: ¿Ésta, mi casa, la casa de mi infancia? ¿Esta tierra desmoronada?... Sólo se alzan andamios y escombros, la casa derrumbada en alzada demolición, un simulacro en ruinas de la patria (prólogo)

ALMA: ¿No es mejor que (el edificio entero) se desmorone de una vez y halle la paz entre sus escombros? (acto I, escena II)

MARIANO: ¿Y cuando despierte hallaré mi casa verdadera o seguiré viendo esta absurda destrucción? (acto I, escena IV)

MARIANO: ¡Perdidos entre escombros! (acto II, escena III)

MARIANO: Me sepultaron mis escombros (acto II, escena III)

MARIANO: Llegué a una patria en escombros y ahora yo soy escombros (acto III, escena III)

Las acotaciones también son utilizadas para remarcar este ambiente de eterna construcción-destrucción:

(Desaparece con Mariano entre los escombros)... (Las echa a empujones y arrojándoles trozos de escombros) (prólogo)

(Las Lacrimosas vuelven a insinuarse entre escombros) (acto I, escena I)

(Aparece Mariano, con ojos afiebrados, entre los escombros) (acto I, escena I)

(El padre comienza a irse, lentamente, por la montaña de escombros) (acto I, escena II)

El deslumbramiento inicial que Alma proyecta sobre su hermano⁴¹ se convierte, a medida que la obra avanza, en una ceguera absoluta que sólo oculta negritud⁴². Finalmente, cuando Mariano, en contra de su voluntad, comete el homicidio y suplica que la luz de la razón se apague definitivamente y todo se inunde de muerte callada⁴³, hace aparición, a modo de *Deus ex machina*, la "LUX

⁴¹ "ALMA: ¿Estás ciego?; MARIANO: No, deslumbrado por el alba incandescente de la infancia; ALMA: ¡No quieres ver!; MARIANO: ¿Por qué no? Si veo lo que quiero" (acto I, escena II).

⁴² Los miedos de Mariano se manifiestan a través de sus palabras: "Es noche profunda, la razón duerme, y en su sueño engendra monstruos... Mi espíritu, cultivado, dio forma a tanta iluminación", p. 22; "¡Luz, luces, la oscuridad daña la vista!... Estamos ciegos" (acto II, escena III).

⁴³ "Última luz de la razón, tenue llamita, apágate de una vez, no puedo soportar lo que

LUCENTE AETERNA LUX" (acto III, escena III) para proclamar su victoria sobre la Noche⁴⁴ y hacer descansar a Alma en la derrotada oscuridad⁴⁵.

Mariano mata a Dalmacio pero no a su madre que, como en *Las Coéforas*, se suicida⁴⁶. Mariano, negación manifiesta de María, su madre⁴⁷, provoca, después del crimen, su desprecio absoluto y su rechazo⁴⁸. Esta Clitemnestra porteña, "yegua alzada" que incita a toda la familia al incesto, mantiene muchas similitudes con la Clitemnestra-Nélida de S. de Cecco. Ambos personajes se adornan con los atributos de la desfachatez, de la alevosía, de la ambición desmedida. Son los contrapuntos de sus Electras vengadoras y, por ese motivo, se convierten, a los ojos del público, en la justificación perfecta del odio de sus hijas.

Como podemos ver, las figuras femeninas son decisivas en el nivel de la acción. Del mismo modo que Sófocles convierte su *Electra* en una tragedia de mujeres, de gineceo, el dramaturgo argentino hace girar la acción sobre el triángulo de la madre, la hija y la mujer-virgen, asistidas, todas ellas, por el coro de mujeres, de Lacrimosas y el Coro de la Virgen. Electra, al final, se logra incorporar al mundo viril de la acción directa, se eleva al mundo de los *erga*, al mundo de las ejecuciones.

*La declaración de Electra*⁴⁹ del joven autor Javier Roberto González⁵⁰, se sitúa en Buenos Aires en los años 90. Dos planos temporales dividen el escenario: el superior, una celda donde Electra es interrogada por su abogada, y el inferior donde Electra, con sus fantasmas, va reconstruyendo toda la trama.

J. R. González, utilizando técnicas propias del teatro expresionista, presenta a sus personajes por medio de colores. Con este procedimiento se aparta de la realidad no a través del empleo de recursos del teatro griego como la clásica máscara

aún alumbras" (acto III, escena I).

⁴⁴ "Ya no hay noche, fue derrotada para siempre. Han muerto ella y la muerte" (acto III, escena III).

⁴⁵ "Yo dormiré en la derrotada oscuridad" (acto III, escena III).

⁴⁶ Cf. las palabras de Orestes a Clitemnestra en *Las Coéforas*, *op. cit.*: "¡Tú -no yo- es quien va a matarte!", v. 923.

⁴⁷ "¡Bien te llamas Mariano! María... no, negado a la mujer, negado a la madre... ¡Ay, Mariano! ¡María... no! ¡Qué espantosa negación! ¡Qué vacío!" (acto II, escena III).

⁴⁸ "Al lampiña, al francés, al que vino de oscuras tierras de desgracia, al asqueroso enclenque, a ese remedo de hombre, afeminado y ridículo, insignificante y cobarde muñero, que mató a un hombre distraído, a él lo maldigo" (acto II, escena III).

⁴⁹ Obra inédita, ganadora del primer premio Argentores 1994. Agradezco al autor, Javier Roberto González, que me haya cedido amablemente un ejemplar de esta obra inédita para mi trabajo. Su exquisita cordialidad y su humanidad sobrepasan los innumerables méritos de su obra literaria. Gracias.

⁵⁰ Este autor ya estrenó una *Medea* en 1989 con el Grupo de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.C.A y una *Dido y Eneas*, publicada por el Instituto de Estudios grecolatinos de la U.C.A. en Buenos Aires en el año 1995.

o el coro, sino de los juegos de luces y sombras y de la posición de los actores sobre el escenario. Cada color intensifica el aspecto más destacado de cada personaje: el negro para los oscuros amantes, Egisto y Clitemnestra; el rojo para la apasionada Electra, el verde para el ingenuo Orestes. Esta simbología onírica se refuerza con un recurrente juego de luces. Cada uno de los siete "momentos" en los que se divide la obra está dominado por un color, y, en consecuencia, por un personaje: luces rojas para Electra, verdes para Orestes.

Desde el principio Electra se declara culpable porque asumir su culpabilidad es, para ella, garantizar su propia libertad:

Yo me declaré culpable... Soy absolutamente libre. Más que usted y más que cualquier juez que pretenda decidir sobre mí, creyendo que me da o me quita una libertad que yo misma me gané. Toda mi vida quise escapar de esa cárcel de sangre. Ahora soy libre para siempre (p. 4)

Electra, como en las anteriores obras de sus contemporáneos, se muestra posesiva y acaparadora con respecto a su padre y a su hermano:

La culpa es de mamá que me lo roba (Agamenón). Pero Orestes es para mí (p. 13)

La culpa es de ella, que me lo roba, a papá... Pero Orestes es para mí (p. 14)

Este amor por Orestes⁵¹ contrasta con la inmensa rabia y el rencor que siente por Clitemnestra, la mujer que le ha arrebatado a su padre:

Mi madre Clitemnestra... ; Vieja Zorra! (p. 6)

Ella siempre fue la misma puta (p. 10)

Igual puedo decirte a la cara que sos una puta (p. 26)

La trama se focaliza, sobre todo, en los amores de los hermanos. Orestes, enamorado de su madre: "Lo único que tengo, y que tuve siempre, lo único que conocí y que me ata a este mundo" (p. 31); se niega a aceptar la realidad oscura que le impone una Electra enamorada de su padre: "Lo único que conocí, lo único que amé y que todavía me sostiene" (p. 26).

En este conflicto, el intenso odio de Electra intentará dominar la actitud pasiva de un débil Orestes, "lo único claro y transparente en esta casa, como un

⁵¹ J.R. González, *op. cit.*, p. 18: "Vos sos lo que más quiero en este mundo, Orestes".

poco de lluvia", un ser que "espera y calla" (p. 7). Su destino se encuentra en manos de una Electra dominante, fuerte, capaz⁵², encargada de hacerle saber su misión:

Yo voy a decirte quién sos. Sos el hijo y la sangre viva de Agamenón... Hoy es el día que esperé por años, hermano. Vas a conocer tu misión, te la voy a decir para que acabes de entender tu vida... Vas a oírme. Nuestra madre asesinó a papá, Orestes
(p. 21)

Pero la resignación de Orestes⁵³ no será suficiente para terminar la tarea que le fue encomendada, porque él es más consciente de su dolor, de su culpa, pero también de su amor. El odio de Electra vence finalmente y la venganza se culmina:

(Electra la mira fijamente a los ojos y sin responder la toma fuertemente por el cuello, ante la mirada atónita de Orestes... Clitemnestra cae muerta...)

ELECTRA (se yergue junto al cadáver): Ya está, hermano.

ORESTES (niño y lloroso): Me pegó, Electra...

ELECTRA: Fue la última vez (se acerca al sitio donde aún yace Orestes, se arrodilla junto a él, le seca las lágrimas... lo abraza)... Ella no volverá nunca más a matar a mi padre, Orestes (p. 42)

No cabe duda de que la tragedia esquiliana está dominada por Clitemnestra, incluso en *Las Euménides* cuando aparece como sombra vengativa. Representa a la mujer fría, embustera, sin las dulces virtudes que adornaron a heroínas sofócleas como Deyanira, Yocasta o Eurídice. La Clitemnestra de J. R. González también es una mujer árida, ambiciosa, con "urgencias de tierra en celo, de carnes vergonzosas y anhelantes como surcos recién abiertos" (p. 26). No es una mujer "de muertos ni de hijos... Ni de dejarse venir vieja sin un hombre de carne y sangre" (p. 41). Clitemnestra posee su propia Erinia que, a diferencia de Orestes, no será una divinidad, sino su propia hija que la perseguirá para derramar hasta la última gota de su sangre:

⁵² J.R. González, *op. cit.*, p. 22: "Yo sé lo que tengo que hacer... Lo que vos no te atrevés... Voy a darte valor".

⁵³ J.R. González, *op. cit.*, p. 31: "Sos vos la que decides, Electra...".

Yo soy desde entonces como una chispa que dejó encendida para purificar su casa

(p. 7)

Sos como un resto de tu padre. Sos lo que tu padre me dejó al lado para seguir martirizándome ¿Es que nunca me dejarán para ser libre? ¿Nunca voy a poder vivir? (p. 8)

La figura más ambigua y controvertida es la de Egisto que al principio parece un pobre muñeco⁵⁴ en manos de una Clitemnestra altiva y poderosa, y que al final acaba abandonándola. Este nuevo Egisto no muere a manos de Orestes, como su referente clásico, sino que se libera con su presencia al recomendarle que mande "a la mierda a esas dos mujeres, que ya bastante te arruinaron la vida. Y apuráte. Que no te pase lo que a tu padre" (p. 82). Este nuevo Egisto le confiesa a Orestes su nueva disposición en la tragedia, su inexistente compromiso actual con la desvencijada Clitemnestra. Egisto ya no es el desgraciado, el abandonado antihéroe, ya no es más la sombra de una tragedia que no es la suya. Con J. R. González, Egisto no muere asesinado, sino que huye para no envejecer más, para no pudrirse en las manos de una vieja y olvidada Clitemnestra:

Decidí que era una idiotez cargar con tu vieja pudiendo aprovechar para cortarla... Con la plata que me fue largando todos estos años, estoy hecho. Si todavía aguantaba aquí adentro era por tu hermana... (p. 32)

En el *postludio*, la abogada, personaje ausente y observador, lee los papeles que ha ido completando a lo largo de toda la pieza. Éstos, a modo de *conclusio*, refutan el testimonio de Electra, la declaración que justifica la obra, para terminar diciendo:

Por último cabe lo más simple, y a lo mejor, lo más justo; si Electra se cree culpable, dejemos que lo sea. Podrá parecer ridículo, pero me temo que si por milagro lográsemos hacerle ver su inocencia, la estaríamos matando (p. 44)

⁵⁴ En *Las Coéforas* de Esquilo, *op. cit.*, aparece definido como "león cobarde", v. 1625, o como la mujerzuela que, en lugar de ir a la guerra, se quedó guardando la casa, v. 1224.

Probablemente estas últimas palabras de la obra de J. R. González contrasten con las últimas líneas de la *Electra*⁵⁵ de Sófocles que expresan la finalidad de la acción de Orestes: la liberación de la casa de Atreo, no la de Electra.

Tras realizar el análisis de estas tres obras argentinas, resuenan con fuerza en mi mente las palabras de Lasso de la Vega⁵⁶, que me invitan retomar y completar una frase más compleja y atrevida: "Así, Sófocles pudo crear una Electra distinta ya a la de Esquilo, y Eurípides a su vez otra distinta a la de Sófocles... Así, Monti pudo crear una Electra distinta ya a la de S. de Cecco, y J. R. González, a su vez, otra distinta a la de Monti". Porque S. de Cecco recupera el mito situándolo en una "*época literaria mítica*", principios del siglo XX, rescatada, como hemos visto⁵⁷, de autores como Eichelbaum, Bioy Casares o Borges; y Monti lo sitúa en una "*época histórica mítica*", primeras décadas del siglo XIX, cuando se produce el nacimiento de Argentina como país, como república independiente de la corona española. J. R. González, sin embargo, lo ubica en la época actual, en los años 90, porque cualquier otro momento histórico o literario de la realidad argentina, que no fueran los anteriormente citados, no tiene la misma validez o el prestigio suficiente para acoger un mito de tal envergadura.

Pero estos autores no sólo se diferencian en el cómo, en el dónde o en el cuándo, también lo hacen en el porqué y en el para qué. El mito, en esencia, se repite, pero su argumento se transfigura con el tratamiento de los personajes, con las variaciones de la trama. La universalidad de la fábula, por tanto, queda limitada a las necesidades de cada uno de los autores. S. de Cecco intensifica la lucha generacional, el enfrentamiento de dos concepciones diferentes de entender el mundo. Es la argentinidad desde dentro, tratada desde sus propios códigos, desde sus convicciones ya aceptadas, desde sus estereotipos asumidos. Monti, por el contrario, reutiliza el mito con una clara función de crítica político-social. Es la argentinidad desde fuera, lo argentino siempre en eterno proceso de creación, de construcción-destrucción inevitables, enfrentado a la luz europea que ciega, que inmoviliza. Por esta razón, sitúa el mito en el nacimiento de una República Argentina en permanente construcción, con la desolación de la patria como fondo y la oscuridad de los miedos de los habitantes como argumento. Su Electra incita la venganza en Mariano-Orestes, pero cuando se consuma ésta, su hermano obtiene como premio una corona de espinas, símbolo del remordimiento, pero también de la asunción de culpa. Con la

⁵⁵ Cf. la *Electra* de Sófocles (J. Vara Donado [trad.], *Electra*, Madrid, 1995): "¡Oh, casta de Atreo, tras haber experimentado cuántos avatares, lograste a duras penas salir por los campos de la libertad coronada por el reciente impulso!", vv. 1508-1510.

⁵⁶ Cf. *supra* nota 20.

⁵⁷ Cf. *supra* nota 24.

aparición, en el sorprendente final, del hijo nacido del incesto⁵⁸, Monti termina su obra con un mensaje político de clara vocación social: no serán inocentes los incitadores del crimen ni los vengadores del mismo, pero el hijo de todas las culpas será un brote de esperanza.

González, sin embargo, delimita el conflicto al ámbito afectivo. Su obra no posee referentes literarios como la de S. de Cecco ni históricos como la de Monti. Son tesis psicoanalíticas las que envuelven, como argumento teórico, las carencias afectivas de su *Electra*. Utiliza, por tanto, una simbología más moderna y con menor carga intelectual que sus predecesores, pero conmueve con la misma intensidad que ellos.

APÉNDICE

El reñidero, de S. de Cecco

La tragedia se sitúa en en el año 1905, en un barrio de Palermo, en la ciudad de Buenos Aires. El reñidero de gallos se convierte en el centro de la acción dramática y allí se dan cita todos los personajes: guapos cuchilleros (elemento humano fundamental en la ambientación de la obra), *taitas*,⁵⁹ caudillos y politiqueros de raigambre porteña y nacional. Los personajes caracterizados se elevan, de esta manera, a una verdad inamovible y universal (connotación del mito griego) en tanto son, sin duda alguna, argentinos.

La obra se divide en tres cuadros: el cuadro primero traza el mito del guapo de Palermo pero siguiendo la tragedia de Sófocles; en el segundo, S. de Cecco crea su propio Orestes, verdadero protagonista, cuyo inevitable destino lo aparta del significado moral del acto; en el tercero, el desenlace fatal ocupa todo el planteamiento y desemboca en la imposición final a la que Orestes se ve sometido

El personaje de don Pancho Morales es un caudillo local que defiende sus intereses. Es cobarde, traicionero, pero un “hombre de una sola pieza” que cacarea su honor como un gallo más del reñidero, mientras se ensucia con estafas políticas. La obra comienza con su muerte y la técnica del *racconto* permite recobrar el pasado en el mismo tiempo en que transcurre la acción. Su hija lo llora con una mezcla de amor y resentimiento. Su mujer y Soriano, quien fuera su mano derecha y su asesino, presiden el velatorio dejando transparentar la culpable relación que los une. El hijo Orestes, que ha temido, odiado y amado a la vez al padre, lo vengará matando a la madre y a su amante

⁵⁸ Cf. *infra* el Apéndice.

⁵⁹ “Dícese del hombre prepotente y de coraje”, cf. F. Hugo Castillo, *Diccionario de voces lunfardas*, Buenos Aires, 1996.

La contraposición e importancia de los personajes se refleja en sus nombres: Elena-Electra; Nélide-Clitemnestra; Pancho Morales-Agamenón; Santiago Soriano-Egisto y Orestes, único personaje que mantiene su correspondencia clásica y que, por lo tanto, queda más definido con su referente. En esta trasposición de personajes aparece el "trapero", que representa la figura del adivino Tiresias, y Vicente-Píldes, que exige un mundo ausente al refidero, porque, según él, "Pancho Morales sobraba, ya no era nadie, un día u otro iba a caer amasajado por los mismos que le habían dado su hombro". El grupo de malevos subrayan la trascendencia dramática y conforman el coro trágico cuya mensajera es la Vieja.

Resulta muy interesante destacar el doble registro del lenguaje que utiliza S. de Cecco. Por un lado, las mujeres hacen alarde de un castellano correcto, o si quiere de un habla porteña correcta. Los hombres, o más específicamente los malevos que integran el coro de esta tragedia, poseen un lenguaje más orillero con un uso extremado del "lunfardo". Este bilingüismo tiene su origen y explicación en la tragedia griega en la que el coro usaba el dialecto dorio, más solemne y distinguido, y el parlamento era reproducido en la lengua del lugar.

La oscuridad de la razón, de R. Monti

La obra se ubica en 1830 en el corazón de Sudamérica. Mariano-Orestes vuelve a su tierra natal, una tierra assolada por guerras intestinas. Llega de Francia y es recibido por su hermana Alma-Electra, que lo ha estado esperando durante mucho tiempo para que cumpliera con su deber: hacer justicia con María-Clitemnestra y Dalmacio-Egisto, asesinos del Padre-Agamenón. Anhelos, crímenes, odios, rondan los escombros de una ciudad ansiosa por perder su fisonomía hispanoamericana. El espectro del padre asesinado, cual rey Hamlet, volverá de las penumbras del Hades para recriminar a los culpables y exigir a su hijo la venganza.

Alma lo impulsa a la acción (él no actúa conscientemente, duda continuamente). Mariano lucha entre la razón (formación cultural europea) y la oscuridad que Alma, su hermana-madre-mujer, propone. Las figuras femeninas, por lo tanto, son decisivas en el nivel de la acción.

La obra se divide en tres actos que coinciden con la llegada de Mariano, la muerte de María y la posterior liberación moral del parricida que llega desplomado, tras el crimen, al prebisterio de una antigua iglesia ("llegué a una patria en escombros y ahora yo soy escombros", p. 34). Allí una Virgen de Luz le revela que no es hora "de que mueras", sino "de que empieces a vivir... ya no hay noche, fue derrotada para siempre. Han muerto ella y la muerte"; allí le quita la corona de laureles, conseguida en un anterior enfrentamiento poético con Dalmacio, y le coloca una de espinas. La obra termina con la revelación que Alma

hace a Mariano, comunicándole que espera un hijo suyo: “Que en la noche de tu sueño conmigo regaste lujurioso donde debías o no debías y ahora hay otro brote que sueña, que come de mi sueño, con hambrienta, feroz inocencia”.

La declaración de Electra, de J. R. González

La trama de la obra está ambientada en los años 90, en la ciudad de Buenos Aires. El escenario representa una especie de cárcel donde Electra cumple condena por el asesinato de su madre.

La pieza se divide en siete momentos, cada uno de ellos, como ya hemos explicado, dominado por un color y por un personaje, un preludio y un postludio. Con esta técnica, J. R. González consigue una estructura de gran intensidad dramática, pues Electra abre y cierra la obra, y “Clitemnestra y Orestes”, título reservado para el momento IV, se sitúan justo en el medio de la trama, en el climax de la acción. La obra queda construida de la siguiente manera: momento I: Electra; momento II: Agamenón; momento III: Orestes; momento IV: Clitemnestra y Orestes; momento V: Orestes; momento VI: Agamenón; momento VII: Electra.

La obra comienza con Electra, de rojo intenso, en su celda, declarándose culpable del asesinato de su madre. Dos planos ocupan la escena: uno real, donde Electra es interrogada por su abogada defensora que intenta demostrar su inocencia, y otro irreal, que Electra utiliza para llenarlo de los fantasmas de su pasado. Mediante estos cambios continuos de los hechos pasados, presentes y futuros, J. R. González va reconstruyendo toda la trama.

A pesar de que son los terribles insultos de Clitemnestra a Orestes, los que obligan a éste a acabar con la vida de su madre, Electra sigue considerándose culpable porque ésa es la única manera de sentirse libre, ésta es la manera de asumir su negado remordimiento. Y éste es el análisis último que hace la abogada, situada en un plano superior en el postludio, a modo de epílogo.

J. F. Bravo de Laguna