

DOS ELECTRAS AMERICANAS: LA REESCRITURA DEL MITO

OLGA E. FLORES DE MOLINILLO
Universidad Nacional de Tucumán

Introducción

En la introducción de su obra *El drama como literatura*, Jirí Veltrusky señala una diferencia básica entre el drama y los demás géneros literarios, es decir, la lírica y la narrativa: mientras éstas se originan en el monólogo, el drama surge de otra forma de utilizar el lenguaje, el **diálogo**, siendo éste una enunciación verbal que sucede en un aquí y ahora, insertada en una situación extra-lingüística en la que los contextos -por lo menos dos- se compenetran y alternan¹.

Propongo la posibilidad de aplicar este esquema a un abordaje comparativo de dos obras dramáticas contemporáneas, *El luto le sienta a Electra* de Eugene O'Neill y *El reñidero* de Sergio de Cecco, y sus referentes griegos, *La Orestíada* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* y *Orestes* de Eurípides, como si cada uno de estos discursos dramáticos fueran otras tantas 'voces' que, al dialogar con las restantes, definen su ámbito semántico y marcan su inclusión en el contexto histórico-cultural en el que sus autores las han insertado, sin olvidar el contexto histórico-cultural al que pertenecen como productos artísticos. Las conclusiones a las que tal abordaje pretende llegar se relacionarán con ciertas constantes referidas al relato mítico, común denominador de estas obras, y al desplazamiento de este relato en los textos que lo recrean.

Al hablar de un 'diálogo' entre las obras aludidas debemos entender, naturalmente, que se trata de un 'dialogar' que se lleva a cabo en la mente del lector/espectador, ya que el carácter diacrónico de los textos referidos impide un diálogo con 'derecho a réplica'. Se trata de 'escuchar' estos textos como 'voces' que nos proponen maneras particulares de enfocar la tragedia de la casa de Atreo, y que, al enfatizar diferentes elementos dramáticos, caracterológicos, simbólicos o temáticos, nos sugieren contextos extralingüísticos peculiares que definen y caracterizan cada una. Este imaginario dialogar se referirá esencialmente a las obras de O'Neill y De Cecco entre sí, y a ambas con sus referentes griegos, ya que las aproximaciones comparativas de los clásicos han sido sobradamente frecuentadas por helenistas del mundo entero.

1.- Textos y pre-textos

La historia de la casa de Atreo fue un referente sumamente convocador para los grandes clásicos griegos. Esquilo desarrolla la leyenda a través de las tres obras incluidas en *La*

¹ JIRÍ VELTRUSKY, *El drama como literatura*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, compendiado de pp. 17 y 19.

Orestíada, cuya intención es la apología de la justicia de Atenas. A partir de *Agamenón*, con el regreso del rey de Argos y su asesinato a manos de su esposa y el amante de ésta, Egisto, el sangriento conflicto familiar se complica, afectando a la siguiente generación en *Las coéforas*. Acompañado por su amigo Pílates, llega Orestes, a quien el oráculo de Apolo le ha ordenado vengar a su padre. El joven cumple la misión, dando muerte a su madre Clitemnestra y a Egisto apoyado por su hermana Electra. *Las Euménides* cierra el ciclo: Orestes es juzgado; su defensor es el propio Apolo, cuya intervención hace posible un final, digamos, feliz, boda de Electra con Pílates incluida.

Sófocles, como lo haría Eurípides poco después, le resta protagonismo a la intervención divina al desarrollar con más fuerza los conflictos interpersonales en su *Electra*. El contrapunto Electra-Clitemnestra, la presencia de Crisótemis para contrastar su cautela con la pasión vengadora de Electra, entre otros momentos de la obra, humanizan el conflicto y lo hacen más interesante desde el punto de vista psicológico.

Sin la tensión dramática lograda por Sófocles, Eurípides nos entrega en su *Electra* una protagonista sufriente, exiliada de su condición principesca en un matrimonio con un anónimo labrador respetuoso de su rango y su virginidad y una Clitemnestra capaz de fundamentar ampliamente sus motivos para haber matado a Agamenón. Tras las necesarias muertes, se anuncia que Electra se casará con Pílates, el fiel amigo de Orestes, mientras que éste viajará a Atenas para ser juzgado. Eurípides insiste en el tema en *Orestes*, que desarrolla más profundamente la relación de los hermanos y la lucha interior de Orestes, corroído por la culpa; surge una intriga nueva que lleva al asesinato de Helena y a la resolución final: Orestes es absuelto y se anuncia su boda con su prima Hermione, hija de Menelao y Helena, así como la boda de Electra y Pílates.

La escritura dramática original de la historia de la casa de Atreo y sus sucesivas reescrituras griegas cubre un período de alrededor de cincuenta años. La perspectiva de Sófocles tiende a la concentración y humanización del conflicto, liberado del compromiso político que Esquilo sentía hacia Atenas, su patria de adopción. Eurípides, a pocos años de la *Electra* sofocleana, juzga conveniente complicar la anécdota con el matrimonio plebeyo y virgen de Electra y complacer la sed de intrigas del público con un *Orestes* pleno de engaños, secuestros, asesinatos y venganza, llegando al final feliz del que sólo Sófocles escapa, al no buscar la restauración de la armonía mediante convencionales casamientos.

A partir del pre-texto homérico y la tradición oral, Esquilo dramatiza la historia y su obra se convierte en el pre-texto literario obligado de los dramaturgos posteriores. Los textos que le siguen en el abordaje del mito de la casa de Atreo dentro del mundo clásico siguen apuntando hacia una solución de armonía restaurada con algún grado de intervención divina. La sordidez de la anécdota desaparece ante la dignidad de los personajes involucrados, lo que se manifiesta no sólo en las alusiones a su rango sino en la verbalización de sus pasiones y en incidentes que marcan una diferenciación entre su posición y la de otros personajes.

Veinticinco siglos después la realeza no cuenta como elemento dignificante de las pasiones humanas. La intervención divina ha dejado de ser creíble en un mundo desacralizado. Otros modos de interpretar la realidad han sido consagrados. ¿Qué queda, pues, del mito

original? Pues, no poco: aquellas mismas pasiones humanas, los odios, los recuerdos, las ambiciones, lo que convierte a la vida en sucesivos cielos e infiernos y que la trama de la historia de la casa de Atreo se presta para poner en evidencia, formando un círculo trágico difícil de destruir, ya que las acciones generadas por las pasiones fructifican en nuevas pasiones que a su vez llevan a un accionar la más de las veces destructivo.

También otros ámbitos del quehacer dramático han cambiado. Las convenciones escénicas dan al dramaturgo mayores posibilidades para usar recursos extralingüísticos y las corrientes culturales le proporcionan elementos históricos y psicológicos para urdir motivaciones nuevas del accionar de sus personajes. Es por todo ello que cuando Eugene O' Neill decide escribir una *Electra* estadounidense se siente libre de tomar de aquellos famosos antecesores suyos lo que le sirve para dar cuerpo a una reescritura del mito que no sea un calco sino una auténtica re-creación. Ahora bien, ¿por qué el mito? ¿por qué no un texto independiente, un desecher el producto de una antigüedad que no por prestigiosa deja de parecer tan lejana? Ensayo un par de respuestas: por un lado, hay en ello una reafirmación de las raíces helénicas de la civilización occidental y de sus valores fundacionales; por otra parte, existe un reconocimiento de la unicidad elemental del hombre y sus conflictos. Estos motivos están, desde luego, vinculados a lo esencial del concepto de mito, que recordaremos aquí según lo define el *Handbook to Literature* de Holman:

Una historia o historias anónimas que tienen raíces en las creencias folclóricas primitivas de naciones o razas y que presentan episodios sobrenaturales como medio de interpretar sucesos naturales en un esfuerzo por concretar y particularizar una percepción especial acerca de los seres humanos o de una visión cósmica.

Y más adelante completa:

Si bien hubo una época en la que **mito** era sinónimo de **error**, sobre todo en el período del neoclasicismo, la tendencia de hoy es considerar los mitos como cuerpos narrativos de la percepción que un pueblo tiene acerca de las verdades más profundas².

Y, ¿cuáles son esas "verdades profundas" que los griegos dramatizaron? En términos muy generales, podríamos hablar de la relación del hombre con el cosmos y con sus semejantes. En términos más restringidos, podríamos introducir la idea de complejidad y de consiguiente tensión y sufrimiento ocasionados por estas relaciones. Las historias narradas por la tragedia griega extreman situaciones conflictivas en dirección a lo doloroso, lo terrible, aquello que exige del hombre tensiones emotivas casi insoportables, lo cual, paradójicamente, agranda la

² C. HUGH HOLMAN, *A Handbook to Literature*, Indianapolis, The Odyssey Press, ninth printing, 1977, p. 333.

dimensión humana al hacerla capaz del heroísmo. Los mitos griegos, al igual que las narraciones histórico-religiosas de la tradición hebreo-cristiana, son savia de la que se nutre nuestra cultura, una especie de cordón umbilical que nos ha venido alimentando durante siglos, y de allí que el arte regrese a ellos, ensayando nuevas formas de expresarlos.

Eugene O'Neill encontró en el mito de la casa de Atreo y en las tragedias que lo abordaban elementos factibles de ser 'traducidos' a un cosmos estadounidense: Abraham Lincoln había usado la palabra 'casa' en uno de sus discursos, citando la Biblia: "la casa que se divide en contra de sí misma no se puede sostener", palabras evocadoras del conflicto bélico en el que Estados Unidos perdió su inocencia, la Guerra de Secesión, que sirve de marco a la tragedia de los Mannon. Guerra, muerte:

El dramaturgo de hoy debe cavar hasta la raíz de la enfermedad del presente así como la siente, con la muerte del viejo Dios y el fracaso de la ciencia y del materialismo, para ofrecer un nuevo Dios que satisfaga el primitivo instinto religioso que aún sobrevive, que dé sentido a la vida y que reconforte ante los terrores de la muerte³.

Así se había expresado O'Neill, cuyos planteos existenciales en obras previas a *El luto le sienta a Electra* ya prefiguraban su fascinación por el teatro griego, sus ideas filosóficas y sus mecanismos dramáticos. Ese sentido de destino inescapable que alimenta el espíritu de la tragedia helénica coincide con uno de los postulados básicos del puritanismo: la **predestinación**. También la **justicia** como isotopía relevante tendrá su eco en el drama de la familia Mannon, descendiente de uno de los jueces que persiguieron a los supuestos brujos y brujas de Salem. El lugar de la **culpa** será fundamental: la versión del cristianismo desarrollada por la cultura puritana proveyó este ingrediente con generosidad. En lo formal, los tres grandes trágicos proporcionarán elementos de importancia: Esquilo, la estructura del relato concebido como una trilogía: *El regreso al hogar*, *Los acosados* y *Los perseguidos*; Sófocles, el protagonismo de Electra y la presencia de personajes coetáneos que sirvan de contraste a la heroína, así como el enfrentamiento madre-hija; Eurípides, el desarrollo de la relación Electra-Orestes, si bien gobernado ahora por pautas psicológicas marcadas por Freud.

Estrenada en 1931, *El luto le sienta a Electra* pasa a ser un catalizador de otros elementos de la tradición cultural de Occidente: el uso de personajes como elemento cómico de distensión recuerda a Shakespeare, y la inclusión de ideas deterministas son un tributo a corrientes filosóficas provenientes del fin de siglo y vigentes aún en ese momento. Pero es la trayectoria del mito lo que nos hemos propuesto rastrear, y ello nos lleva a *El renidero*, del argentino Sergio de Cecco, de 1962, y no solamente porque aborda una vez más el mito de los Atridas, sino porque en su aproximación al mito, De Cecco no pudo evitar ser influenciado por

³ MARÍA LUISA OEHLER DE GRAU, "Evolución de las ideas y las técnicas teatrales en O'Neill", cita de una carta de O'Neill al crítico George Jean Nathan, *Revista Humanitas* XVI-22 (1970), p. 234.

O'Neill, pese a que en la cita transcrita en la Introducción a la edición de *El reñidero* publicada en 1990 por Editorial Abril el dramaturgo argentino menciona únicamente a Sófocles:

Cuando me propuse dar una versión propia de la tragedia de Sófocles, me encontré ante la difícil decisión de ubicarla histórica y geográficamente en la Argentina⁴.

2.- O'Neill como pre-texto en De Cecco

Una aproximación apenas más que superficial al texto de De Cecco revela una marcada influencia de O'Neill, no sólo por los inevitables paralelos temáticos y filosóficos que se verifican ya desde los textos clásicos, sino por la evidencia de diversos aspectos que paso a señalar:

a) En la anécdota: los amantes de las Clitemnestras contemporáneas no llegan a convivir con ellas, como lo hacen los Egistos griegos. Por otra parte, las peripecias de Orestes guardan una significativa semejanza entre los dos dramaturgos contemporáneos, diferenciándolos de los clásicos: el alejamiento de Orestes en De Cecco y en O'Neill está vinculado con el deseo del padre de convertir al único hijo varón en heredero de la tradición familiar, arrancándolo del lado de su madre; además, estos Orestes 'siglo XX' se sienten violentados entre la exigencia de la hermana vengativa y la hábil seducción que la madre ejerce sobre ellos. Por otra parte, veamos los desenlaces: con bodas o sin ellas, los clásicos marcan una restitución de la armonía; no así O'Neill, cuyo Orin se suicida, ni tampoco en De Cecco, que hace huir a su Orestes hacia un destino incierto de ribetes trágicos.

b) En la caracterización: Lavinia Mannon y Elena Morales, las Electras americanas, son fundamentalmente hieráticas y frías en la marcación dada por O'Neill y De Cecco, rasgos que desaparecen en el trato con sus respectivos padres, hacia quienes manifiestan un cariño decididamente excesivo. Cambian también cuando un pasajero despertar de la sensualidad las hace sentir atraídas por los respectivos 'Egistos'. En las Electras griegas no se advierten estas intensas variaciones. Por otra parte el desplazamiento del coro hacia otro recurso dramático se cumple en forma bastante similar en estos dramaturgos contemporáneos: aparecen personajes socialmente inferiores a los protagonistas, que comentan sobre la acción; se dan además figuras emblemáticas como el marinero en O'Neill y el trapero en De Cecco, cuyas intervenciones están fuertemente impregnadas de la idea de la muerte. Es interesante notar que la verosimilitud psicológica requerida por el concepto predominantemente realista adoptado por O'Neill y De Cecco los hacen buscar una fundamentación de la conducta de los personajes, y al hacerlo se basan en conceptos deterministas en cuanto a comportamiento explicado por influencia de factores ambientales que han creado una atmósfera de inaceptable violencia. Dice Elena

⁴ SERGIO DE CECCO. *El reñidero*. Buenos Aires, Editorial Abril S.A., 1970, Introducción de María Elvira Burlando de Meyer. p. 10.

Al duelo lo tenemos prendido como una araña desde que venimos al mundo. Yo, de chica, jugaba aquí, Vicente, entre la sangre de los gallos, de los que aprendí la única ley que conozco.(9)

En O'Neill, los retratos de los antepasados simbolizan la influencia siniestra de la herencia puritana y los pecados no perdonados cometidos por la familia.

c) En la relación entre actantes: Crisótemis, hermana de Electra a quien Sófocles hace cumplir el papel de paradigma de la prudencia y el sentido común, virtudes de las que Electra, en su pasión, carece, se desdobra en sendas parejas en *El luto...* y *El reñidero*: Peter y Hazel en el primero, Vicente y Teresa en el segundo. Como pretendientes de la heroína, hay algo de Pilades en el rol de los varones, pero su caracterización difiere notablemente del Pilades griego, que es amigo incondicional de Orestes y le ayuda en su venganza. Ambos pretendientes son rechazados, a diferencia de Pilades. Otro detalle: nuestra Electra, así como la estadounidense, transfiere en un momento dado el amor por su padre al amor por el amante de su madre, como quien deseara estar en el lugar de esa madre a la que dice odiar y como un escape a la histeria que la aleja de un amor normal. Esta ambigüedad odio-amor hacia Egisto no se verifica en las Electras griegas.

d) En los recursos escénicos: es interesante señalar un par de coincidencias entre O'Neill y De Cecco en lo que se refiere a elementos no lingüísticos de sus obras: por un lado, el uso de música de corte popular vinculada histórica y temática-mente con el mundo narrado: *Shenoandoah* y *Hanging Johnny*, con reminiscencias de guerra civil, de crimen y castigo y de amores prohibidos en el estadounidense, y melancólicos aires camperos interpretados en guitarra en el argentino. Por otro lado, es interesante el cambio de vestimenta marcado para las heroínas en ambas obras cuando llega el momento en que creen que la venganza sobre los culpables ya ha cerrado el ciclo del horror: Lavinia se viste de verde, como solía hacerlo su madre, ahora muerta; Elena se viste de rojo, irónicamente, ya que el color de la vida, por la sangre que circula por las venas, es en realidad el color de la muerte, por la sangre que se derrama. Y hablando de colores: O'Neill enfatiza el contraste de blanco y negro en su obra, emblemático de apariencia y realidad, consciente y subconsciente, sepulcro blanqueado que esconde lo impuro; y la puesta de *El reñidero* realizada en Cardiff, Inglaterra, en 1976, fue concebida totalmente en blanco y negro con una sola mancha de color (suponemos que rojo)⁵.

e) En las isotopías: en la elaboración de las isotopías marcadas por los clásicos, O'Neill y De Cecco adoptan actitudes paralelas en algunas marcaciones, como ocurre con el tema de la dicotomía determinismo vs. libre albedrío. Desaparecidas ya las fuerzas divinas que deciden o influyen en el accionar de los humanos, las únicas fuerzas determinantes parecen estar dentro del hombre mismo, y proceden en gran parte de su entorno y su formación. Ezra

⁵ JOHN HOLLIDAY, "Cuando las pasiones finalmente estallan", artículo publicado en *Echo*, de Cardiff, Inglaterra, el 27 de Enero de 1977 y transcripto parcialmente en la edición de *El reñidero* arriba citada.

Mannon había recibido del puritanismo la noción de que "La vida era un morir. Nacer, era empezar a morir. La muerte, era nacer"⁶, y de ahí sus sentimientos de culpa en sus relaciones con su esposa, que terminan haciendo que ella lo odie. Pancho Morales no conoce otro modo de sobrevivir que matando al otro, como los gallos de riña lo reiteran en su sangriento ritual. De Cecco también hace eco del tema de los parecidos entre los personajes masculinos: refiriéndose a Egisto-Soriano, Nélide le dice a Orestes:

Te asombrarías de verte tan parecido... ¡cada día más!... casi se diría que son padre e hijo⁷.

O'Neill trabajó la isotopía de los parecidos con insistencia artesanal, marcando similitudes entre padre e hijo, entre padre y su propio padre, entre ellos y Brant-Egisto, alcanzando su culminación con las palabras de Orin después de matar a Brant:

¿Recuerdas cuando te conté cómo los hombres que maté volvían y se transformaban en el rostro de papá y finalmente en el mío propio? ¡El también se parece a mí!⁸

f) En la caracterización: la verosimilitud psicológica requerida por el concepto predominantemente realista de la ficción contemporánea hacen que O'Neill y De Cecco busquen fundamentar la conducta de los personajes, y lo hacen basándose en conceptos deterministas en cuanto a comportamiento explicado por influencia de factores ambientales que han creado una atmósfera de inescapable violencia. Dice Elena:

Al duelo lo tenemos prendido como una araña desde que venimos al mundo. Yo, de chica, jugaba aquí, Vicente, entre la sangre de los gallos, de los que aprendí la única ley que conozco⁹.

En O'Neill, los retratos de los antepasados simbolizan la influencia siniestra de la herencia puritana y los pecados no perdonados cometidos por la familia.

g) En la dicotomización del espacio dramático: tanto *El luto ...* como *El reñidero* diseñan mundos antagonísticos entre los cuales los protagonistas podrían optar: en O' Neill, Nueva Inglaterra tipificada en esa casa que evoca a un sepulcro blanqueado por una parte, y el mar y las Islas de la Bienaventuranza por la otra; en De Cecco, el universo de Palermo y sus guapos, *versus* la vida que ofrece Vicente, de trabajo y respeto. Los personajes griegos optan entre

⁶ EUGENE O'NEILL. *El luto le sienta a Electra*, en *Nueve dramas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, p. 458.

⁷ SERGIO DE CECCO. *ibid.*, p. 60.

⁸ EUGENE O'NEILL. *ibid.* pp. 537-38.

⁹ SERGIO DE CECCO. *ibid.* p. 33.

diversos cursos de acción y sufren las consecuencias sin entrar en disyuntivas respecto a opciones de vida en el sentido espacial del término.

El conjunto de estas coincidencias intertextuales apoyan una interpretación de la reescritura del mito como un fenómeno de catálisis cultural en el que los elementos resultantes no sólo participan del mito original sino que se vinculan parcialmente con pretextos que tal mito ha generado con anterioridad, fortaleciendo así la urdimbre de una cultura supra-nacional indiscutiblemente enriquecida y enriquecedora.

3.- Aspectos formales de la reescritura del mito

Al considerar la reescritura del mito creo interesante señalar tres aspectos involucrados en la producción de la nueva versión: a) **asimilación**; b) **configuración**; c) **re-semantización**.

a) **Asimilación**: considero aquí el momento intuitivo de la concepción de un nuevo texto basado en una historia conocida. La posibilidad de una reescritura se presenta con alguna certidumbre ya sea por la posibilidad de circunstancias anecdóticas o temáticas similares, ya por voluntad expresa de un escritor de adaptar elementos locales a los lineamientos de un mito universal.

b) **Configuración**: el *scriptor* -al decir de Umberto Eco- plantea semejanzas y decide diferencias: baraja posibilidades y coteja las potencialidades que los personajes y la anécdota le ofrecen para organizar el nuevo 'elenco' del que podrá disponer y los detalles de la intriga que habrá de urdir. Las circunstancias del cosmos de la nueva obra deberán ser definidas.

c) **Re-semantización**: la tragedia clásica discurre sobre la venganza y la justicia, la vida y la muerte, la culpa y el perdón. Estos temas permanecen, pero las alusiones que a ellos se hacen en el texto, incluyendo los elementos extra-lingüísticos de la obra representada -decorados, iluminación, etc.-, requieren una atención especial. Más importante aún será el énfasis en los aspectos de la obra que determinarán una nueva carga de sentido que ha de iluminar el todo de una manera diferente a cómo lo hacía en el original.

Para ilustrar estos aspectos, tomemos un concepto cualquiera de la trama original, digamos, 'lucha'. Agamenón vuelve de una guerra larga y dolorosa y, al regresar a su hogar, muere víctima de otra guerra, igualmente larga y dolorosa, que viene corroyendo a su familia desde la generación anterior. O'Neill advierte la posibilidad de enriquecer esta idea al aludir a una guerra que no sólo es lucha y muerte, sino que involucra a facciones del mismo país: la Guerra de Secesión. Esta **asimilación** de una guerra a la otra requiere una **configuración** que dé al concepto funcionalidad anecdótica y dramática dentro del texto; la guerra aparece entonces como una experiencia clave para los personajes, particularmente para Mannon, que manifiesta haber aprendido a amar la vida después de haber visto tanta muerte, y para Orin, que ha descubierto la devaluación de la vida humana ante el desperdicio que significa la guerra. El concepto de lucha se re-semantiza entonces al connotar una pugna entre elementos del mismo cuerpo: las luchas internas que cada personaje enfrenta entre sus impulsos y lo que cree son sus deberes es paralela a la lucha entre hermanos de la que Orin y Lavinia son ya tercera generación. Por su

parte, De Cecco re-semantiza ese concepto de lucha en términos bastante darwinianos, al elegir la presencia emblemática del reñidero como centro de su obra: se trata de la lucha por el poder, con el triunfo del más fuerte y de mayor coraje, como conviene al mundo al que pertenecen sus personajes: el de los guapos del Buenos Aires de comienzos de siglo, en el que el liderazgo sigue las mismas reglas que las de los gallos en el reñidero. La muerte, socia ineludible de la lucha, se re-semantiza también al aludir a la muerte histórica del guapo, tal como O'Neill emblemática la muerte del viejo mundo puritano al presentar la tragedia de una familia cuya última sobreviviente, Lavinia, se encierra en su casa para pagar las culpas de todos los suyos.

4.- Reiteración y renovación

Si volvemos a nuestro esquema inicial de tomar las distintas versiones del mito como voces de un diálogo que se sincroniza a nivel del receptor, se desprenden dos conclusiones inmediatas: a) hay **reiteraciones textuales**, es decir, elementos coincidentes, aunque cada versión a partir de la segunda cambie su énfasis y re-semantice sus alcances; b) hay **renovaciones textuales**, elementos nuevos, incorporados a partir de contextos nuevos.

a) Reiteraciones textuales:

i) Las isotopías fundamentales de la condición humana: el amor, el odio, la justicia, la muerte, la venganza, los juegos de apariencia y realidad, la libertad, se reiteran en los textos estudiados, con variantes en cuanto a su importancia.

ii) La noción de destino como inevitable, verbalizada desde el esquileano "lo que está decretado se cumple" hasta la frase que De Cecco pone en boca de tres personajes distintos: "Es al ñudo cuerpearle al destino". Los actantes parecen ir tendiendo ellos mismos las trampas en las que finalmente deberán caer, como si siguieran una ruta marcada. Lo que es decisión de los dioses en los griegos -si bien hasta ellos dan un margen de libre albedrío a sus criaturas escénicas- se vuelve teología de la predestinación y determinismo psicológico en O'Neill y determinismo bio-sociológico en De Cecco.

iii) La naturaleza auto-destructiva del mal:

En la [casa] del malvado cuando llega la hora decretada, una vieja culpa genera otra culpa nueva. La nueva retoña a su vez, y sus renuevos son: horror a la luz, espíritu de iniquidad invencible y obstinada, audacia impía; negros infortunios; perdición de las altivas casar, hijos todos que son la imagen de sus padres¹⁰.

Así habla el coro de *Agamenón* de Esquilo. La fuerza de esta idea perdura en todas las reescrituras del mito. Si Orestes no llega a ser un héroe triunfante por mérito propio, es porque su contacto con el mal a través de su familia le impide ser el mesías que restaura la

¹⁰ ESQUILO Y SÓFOCLES. *Obras Completas*. Buenos Aires, El Ateneo, 4a. edición, 1966, p. 225.

fertilidad de la tierra yerma. Y cuando lo hace, es gracias a la intervención de los dioses. Con la desacralización, desaparece el milagro: las versiones modernas del mito nos dan un Orestes muerto o derrotado.

iv) La impotencia de la mujer en un contexto machista: desde el Areópago que perdona a Orestes porque matar a la madre no es tan grave como matar al padre, hasta la queja de Pancho Morales de que su hijo se "está volviendo poyerudo", y pasando por la imposibilidad de que Electra venga a su padre con sus propias manos porque es el hijo varón el que debe hacerlo, los personajes femeninos procuran manejar los hechos a través de los hombres, o bien deben afrontar situaciones creadas por ellos, tal como lo exige el contexto en el que se mueven, dominado por el poder masculino.

v) El carácter aristocrático del mundo narrado: la familia protagónica en la tragedia griega está en el indiscutido tope de la escala social. Sus sucedáneos no son reyes, pero ocupan posiciones elevadas en su contexto social: en la democracia estadounidense de la década de 1860, los protagonistas de *El luto...* pertenecen a la aristocracia yanqui: navieros, propietarios de estirpe puritana, así como los Morales son una suerte de aristócratas del arrabal porteño de principios de siglo: don Pancho es el guapo más respetado, el "gayo de cresta alta" cuya muerte repercute en todo el malevaje.

Se han preservado, vemos, los aspectos filosóficos que hacen a la tragedia, así como el papel de los protagonistas como líderes de un grupo social. Además, al elegir a Electra como foco de la trama, se ha marcado su victimización como mujer en un contexto dominado por hombres, con leyes, valores y guerras que se originan en decisiones masculinas. Por algo los griegos aluden a Ifigenia, ausente en los textos que aquí tratamos.

b) Renovaciones textuales:

Al enumerar más arriba los paralelos que existen en las obras estudiadas de O' Neill y De Cecco y al aludir a sus diferencias con los textos griegos [1,a-g)], han quedado señalados los principales puntos de divergencia que marcan a los autores americanos frente a sus predecesores. Nos toca aquí procurar una síntesis de aquella enumeración para caracterizar su naturaleza frente a los aspectos señalados más arriba como "reiteraciones textuales". Naturalmente, descontamos por ociosa la minucia de las infinitas variantes en lo que se refiere a la anécdota, caracterización, lenguaje, etc, para centrarnos en lo que atañe directamente al desplazamiento del mito a otro contexto socio-cultural. Y allí encontramos que:

i) Elementos significativos del nuevo marco histórico: la trasposición del mito a otro lugar y tiempo invita a la inclusión de elementos que provienen de ese lugar y ese tiempo y que son fundamentales para configurar el nuevo contexto. La guerra civil, la tradición puritana, la muerte del presidente Lincoln, son los elementos históricos que enmarcan la tragedia de los Mannon, así como la tragedia de los Morales se contextualiza con el malevaje finisecular y la llegada de otra forma de vida, anunciada por Vicente, que se hará realidad con el alud inmigratorio que fagocitará al malevo. Naturalmente, la historicidad del contexto no puede escapar a la visión del autor, que es forzosamente retrospectiva y subjetiva.

ii) Cosmovisiones contemporáneas: Intervienen también como elementos nuevos en la configuración las ideas contemporáneas a los artistas, no a los acontecimientos narrados, y así vemos que los conflictos de los Mannon y los Morales -sobre todo de los primeros- están rodeados de marcaciones psicológicas muy intensas, porque Sigmund Freud no ha pasado en vano por la cultura occidental.

Conclusión

Hemos imaginado un dialogar sincrónico entre los griegos que abordaron la historia de la casa de Atreo y dos de sus seguidores, ambos americanos. Cada obra ha presentado su contexto extra-lingüístico y con él las coincidencias y disparidades resultantes del proceso de desplazamiento del texto mítico. Los distintos enunciados se armonizan en un *corpus* que no tiene un autor, sino varios, pero más allá de ello persiste un sedimento inescapable que caracteriza a estos desplazamientos como versiones de un mismo mito cuyo autor es en definitiva la humanidad. Como una vez escribiera el victoriano Matthew Arnold, la distinción entre antiguos y modernos "es atractiva, pero engañosa: los antiguos **son** los modernos"¹¹.

Y tal es la fuerza que el mito genera que en el material que se integra a estas obras, proveniente, como hemos visto, de la cultura en la que la acción tiene lugar, vista desde la óptica del autor y aliñada con las ideas que el autor sustenta, en ese material, decimos, hay a su vez un sustrato mítico que ese nuevo contexto desarrolla: el mundo puritano y su preocupación por el pecado y la culpa y la Guerra de Secesión en el caso de Estados Unidos. En el caso de la Argentina, el guapo como manifestación arquetípica de ciertas vivencias sociológicas del Buenos Aires del 1900, la política como un ruedo donde no necesariamente gana el mejor sino el más rápido. Todos estos son elementos que hacen a la mitología nacional de sus respectivos países. Son vivencias históricas, naturalmente, pero a nivel popular se han convertido, como diría Holman, en una "creencia folclórica" que muestra una "percepción o visión cósmica especial del hombre", tal vez lo que comúnmente llamamos 'idiosincrasia' y que, si bien no proviene de una 'narración' mítica, constituye sin duda un arquetipo en camino a su mitificación. Como bien dice Joseph Campbell,

En una cultura que ha sido homogénea durante cierto tiempo hay una cantidad de reglas sobreentendidas, no escritas, de acuerdo a las cuales vive la gente... una mitología tácita, podría decirse¹².

El instinto artístico de los dramaturgos que hemos abordado en este trabajo los ha acercado al mito trágico para incorporar su propio bagaje de mitos nacionales e integrarlos así a la universalidad de la cultura.

¹¹ MATTHEW ARNOLD. *On the Classical Tradition*. Vol 1 of *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*. edited by R.H. SUPER. Ann Arbor. University of Michigan Press. 1960-1977. p. 4.

¹² JOSEPH CAMPBELL. en diálogo con Bill Moyers. *El poder del mito*. Barcelona. Emecé Editores. 1991. p. 3.

