

La huella de las Erinias en el teatro gallego contemporáneo: *Orestes*, de Arcadio López Casanova

Maria Morant

(mamogi4@alumni.uv.es)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen

López Casanova ha destacado por ser uno de los renovadores de la poesía gallega contemporánea. Sin embargo, su producción literaria despegó con *Orestes*, una obra de teatro inspirada en la leyenda de los Atridas. Nos proponemos hacer una aproximación a esta obra desde la óptica de los estudios de tradición clásica.

Abstract

López Casanova has played an important role on renewing the contemporary Galician poetry. However, his literary production started with *Orestes*, a play inspired by the legend of the Atreus. Thus, we aim to take a closer look at this work through the perspective of the classical tradition.

Palabras clave

Teatro gallego contemporáneo
López Casanova
tradición clásica
Orestes
Erinias

Key words

Contemporary Galician theatre
López Casanova
Classical tradition
Orestes
Erinyes

AnMal Electrónica 45 (2018)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN:

LÓPEZ CASANOVA Y LA REESCRITURA DEL MITO CLÁSICO EN EL SIGLO XX

El siglo XX ha dado origen a una gran cantidad de obras teatrales que retoman los grandes temas y personajes de la tragedia griega clásica, operando en ellas las transformaciones que cada dramaturgo considera necesarias para adaptarlas a su propósito (Morenilla Talens 2005). Si esta tendencia recorrió Europa en los años previos y durante la Segunda Guerra Mundial, tardará un poco más en llegar a España por diversos motivos (Morenilla Talens 2006; González Vázquez 2015 y 2016). Debemos tener en cuenta que el retraso cultural que provocó la Guerra Civil, junto con las

restricciones impuestas por la posterior censura, dejó al país al margen de las nuevas corrientes estéticas. Por otro lado, dentro de nuestra tradición literaria y teatral, el legado clásico mitológico había evolucionado de un modo distinto: durante largo tiempo los dramaturgos habían preferido la refundición y adaptación de las obras teatrales del Siglo de Oro, por considerar que en ellas se encontraban los valores patrióticos inmanentes del pueblo español. Retomar el contenido de estas piezas era un modo de «evitar la propagación de nuevas corrientes de pensamiento» (Morenilla Talens 2006: 437), por lo que el teatro de tema mitológico era un producto escaso (si lo comparamos con otros países) dentro del teatro español.

Sin embargo, en la posguerra confluirá una serie de factores sociales y literarios por los que los dramaturgos retomarán el mito clásico. Desde un punto de vista estético, se hace necesario sumarse a la renovación teatral que se estaba llevando a cabo en el resto de Europa y que pretendía dejar atrás los modelos del realismo y naturalismo, ya agotados por haber sido repetidos hasta la saciedad. Por otro lado, existía el deseo de los dramaturgos de crear un teatro de intencionalidad política, que denunciase la opresión e injusticias que gobernaban el país. Las rescrituras del teatro griego permiten en el periodo de posguerra «decir con sutileza algunas cosas» (Ragué Arias 1992: 21), el mito clásico se convierte en una máscara que permite a las reivindicaciones éticas y políticas superar la obligada censura y poder ser representadas. Estas dos vertientes convergen en el *Orestes* de López Casanova, claro ejemplo de cómo el teatro de corte marcadamente político puede abarcar unas pretensiones más estéticas, sin hacerlo menos reivindicativo.

La obra que aquí vamos a estudiar fue escrita y representada en la década de los 60, un momento convulso y complicado para las manifestaciones artísticas de corte político. No obstante, López Casanova, pese al éxito que cosechó con el estreno de esta obra, abandonó la escritura dramática y ha llegado a ocupar un lugar relevante dentro de nuestra literatura peninsular gracias a su poesía, escrita tanto en gallego como en español. Su vasta producción poética ha sido ensalzada con distintos reconocimientos: entre otras distinciones, sin ánimo de ser exhaustivos, cabe destacar que fue finalista del Premio Nacional de Crítica en 1976, con *Mesteres*; que dos años después, en 1978, se alzaba con el Premio Adonais gracias a *La oscura potestad*; o que en 2015 obtenía el Premio Voz de Liberdade, otorgado por unanimidad. La mayoría de los estudios críticos realizados hasta el momento se ha

centrado en esta obra poética y la personal imaginaria, fruto de la experiencia de la dictadura franquista y el exilio, en el cambio estético y la métrica empleada.

Por tanto, dentro de la extensa actividad literaria de López Casanova, el drama *Orestes* resulta un producto extraño, único. No podemos perder de vista que este autor ha sido consagrado por su actividad poética, que lo ubica dentro de la promoción poética de 1968, fecha muy connotada «de lucha y espíritu de lucha» (Rábade 2010: 16). Es el grupo generacional que sigue a la generación sociorrealista que en los primeros años de posguerra, «heridos por la dramática realidad colectiva, y aun a costa de descuidos estéticos, deciden levantarse en testimonio ético de reivindicación y rebeldía frente a todo tipo de anormalidad social» (Rábade 2010: 18). La generación de 1968 rompe con sus precedentes por priorizar la preocupación por la estética, por el lenguaje (no en vano son los encargados de llevar a cabo la renovación poética, revitalizando así la literatura gallega), pero sin dejar de lado la actitud crítica frente la sociedad, la preocupación existencial y la desolación ante el tema del tiempo y la muerte. Estas son unas características que hemos querido destacar porque convergen también en la obra aquí estudiada: el *Orestes* puede leerse como una parábola que refleja el clima opresivo del franquismo (Rábade 2010: 12), pero construida con un principio estético exigente.

Reúne, además, una serie de temas, motivos y actitudes que se repetirán a lo largo de la producción poética de su autor: pensemos en el motivo del exiliado, con el que arranca su poemario *Mesteres*, sobre el que se construye el poema inicial «Mester do exilio». El exiliado suele regresar a una patria abatida por la muerte, muy bien descrita en su «Mester da morte» y «Mester da desposesión», ambos contruidos sobre isotopías que evocan, indudablemente, el lúgubre ambiente que se respira en la Nova Argos a la que regresa Orestes. La constante presencia de la oscuridad, las sombras, la Noche (ya sea símbolo de muerte o vinculada al exilio) en la obra de López Casanova ya fue señalada por Raña Lama (2005: 11), pero gracias al análisis de este *Orestes*, podemos constatar que arranca ya en su actividad teatral, para después prolongarse en la poética. También encontraremos en su producción posterior nuevas referencias a mitos clásicos, siempre ligadas a la vivencia del exilio, como a Edipo en «Hombre último (Edipo en Colono)». Pero, las más relevantes quizás sean, como ya destacaron Morenilla Talens y Bañuls Oller (2009: 455), las que abren y cierran su *Herdo do Canto*, «Electra» y «Orestes» respectivamente. En ellas, junto con el componente clásico, vuelven a converger el tema del exiliado que regresa a la

patria, rodeada de oscuridad, que necesita ser liberada. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el *Orestes*, el protagonista sí consigue salvar su tierra al sustituir el uso de la violencia por la palabra¹.

Consideramos, por tanto, que es de interés rescatar esta obra, estudiarla y enmarcarla en su contexto, no solo por situarse en el origen y punto de inicio del teatro gallego contemporáneo, sino porque ya adelanta en su composición el cambio del tono sociorrealista en pos de uno mucho más poético, que se confirmaría años después con la renovación llevada a cabo por la generación de 1968. Desde la óptica de los estudios de tradición clásica resulta también relevante, pues hasta la fecha contábamos con pocas reelaboraciones del mito clásico en el panorama teatral español. López Casanova retoma el legado mitológico y se enfrenta a la adaptación de un mito de la Antigüedad con las complejidades que ello conlleva. Cuando se trata de material relacionado con el mito de los Atridas, como es el caso del *Orestes* que aquí vamos a estudiar, la dificultad aumenta. Este ciclo, en algunas versiones, se cerraba con la persecución del héroe por parte de las Erinias², unas divinidades mitológicas totalmente alejadas de nuestro imaginario actual, cuya esencia puede resultar incomprensible para el espectador contemporáneo. Esto obliga al dramaturgo a tomar una serie de decisiones respecto a cómo integrar estas divinidades dentro de su diégesis dramática. Las Erinias a lo largo del siglo XX han sido anima-

¹ Entre un texto y otro han pasado más de cuarenta años, los tiempos y las circunstancias sociales han cambiado, la convulsión y la incertidumbre han desaparecido, y esto permite al autor dar un nuevo cierre a su obra poética, esta vez tanto el autor como el protagonista consiguen renegar de la violencia y apostar por la palabra que redime y salva del odio (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 456).

² La versión de Sófocles y la ausencia de las Erinias en su desenlace han sido objeto de una larga polémica que ha tratado de justificar esta reelaboración del material mítico de diversos modos: unos apuntan que Orestes ha obrado con total justicia y no hay nada que se le pueda reprochar (Letters 1959); otros consideran que las Erinias aguardan fuera de la diégesis para actuar (Davies 1999) o, incluso, que Electra encarna el rol de las Erinias cuando hostiga continuamente a su madre con sus ataques verbales y lamentos (Winnington-Ingram 1994). Para Lewis (2014), las Erinias de Sófocles tienen unos atributos que no se corresponden con los de Esquilo, por lo que no es necesario que aparezcan para castigar el matricidio, pues la venganza queda fuera de sus dominios (sobre esta última interpretación volveremos después). Muchos autores posteriores seguirán su ejemplo (quizás empujados también por la dificultad que acarrea la adaptación de estos personajes) y dejarán a las Erinias fuera del desenlace.

lizadas, humanizadas e, incluso, infantilizadas, pero, como dice Steiner, «no encontramos en el mundo moderno ningún artificio que pueda hacer parecer naturales a las Furias» (2001: 284). Por ello, la mayoría de los autores optan por recrear en sus piezas la venganza de Orestes y poner fin a la acción con el matricidio de Clitemnestra, evitando enfrentarse al problema que supone reescribir la persecución del joven a manos de estos seres que escapan a nuestra imaginación. En este último grupo, podríamos incluir, aparentemente, la obra de López Casanova, sin embargo, tras una lectura atenta, hemos tenido que replantearnos si realmente están ausentes estas Erinias en la acción dramática.

ORESTES (1969): ¿PALIMPSESTO DE LA TRADICIÓN?³

Este *Orestes* fue finalista del I Certamen Galaico-Portugués do Miño, celebrado en Lugo en 1960 –certamen que se ha tomado como referencia para el origen del teatro en lengua gallega– y fue publicado en la revista *Grial* en 1963. El autor contaba con apenas 18 años cuando esta obra fue representada y acogida con gran éxito de público y crítica. En el momento de su escritura, el joven autor participaba activamente en la vida universitaria gallega, comprometido con la situación socio-cultural del momento que se vivía en Galicia. Este es el motivo por el que tomó su lengua materna, el gallego, como vehículo de expresión (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 443). Su tono se aleja del sociorrealismo imperante de la época, presentándonos, de este modo, una tragedia de fuerte tono poético, un cambio que, como ya hemos comentado anteriormente, se producirá también en su posterior obra poética. De este modo, deja de lado la adaptación al mundo contemporáneo o deformación paródica del mundo clásico que ha sido la constante durante varias épocas tanto en nuestro país como fuera de él (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 446), pensemos, por ejemplo, en la *Électre* de Giradoux o *El pan de todos* de Sastre.

³ Genette (1988: 35), entiende por «palimpsesto» un texto en segundo grado, que guarda relación, manifiesta o secreta, con otros textos. Létoublou matiza que estos textos en segundo grado, actualmente, recogen la tradición anterior sin depender exclusivamente de ninguna de las obras precedentes (1989: 9). Es a esta última idea a la que nos acogemos para acercarnos al *Orestes* desde la óptica de la tradición clásica.

Esta pieza breve se divide en dos actos. El inicio tiene lugar en el palacio de los Atridas; sin embargo, López Casanova sitúa la acción en el salón del trono, lugar que simboliza el poder, impregnado aquí de sangre y muerte. La ubicación de la acción, que se inicia también durante las horas que se corresponden con las del amanecer (aunque, como veremos, en esta ciudad nunca termina de amanecer) recuerda la versión de Hofmannsthal hecha sobre la traducción de Hölderlin: en esta la acción se desarrolla en el patio interior en el momento que empieza a clarear el día (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 447).

Nos encontramos, pues, ante un decorado lúgubre que nos adelanta en cierto modo el ambiente sombrío que acompañará a los personajes durante toda la obra⁴: «Telós negros con manchas de sangre nas paredes. No centro da escea, os dous sillós revestidos también de telas negras» (161)⁵. Morenilla Talens y Bañuls Oller (2009: 447) destacan la simplicidad de estos pocos elementos, pero que, a la vez, son muy significativos. También hablan sobre el vestuario de las mujeres (sobre el de los varones no se comenta nada). La reina Clitemnestra, la Aia y la Vella van a vestir vestidos largos e «mouros», el color del hábito de las penitentes en la España profunda (en el caso de Clitemnestra este color tendría la función de señalar ante el público su falso arrepentimiento). Sus vestiduras están manchadas de sangre, recordatorio constante del asesinato del rey Agamenón. El color blanco que lleva Electra simboliza su pureza y el rojo de Crisótemis refleja su deseo de vivir, a la vez que es el color de la sangre que ella no quiere que se derrame. No consideramos que sea casual el hecho de que Electra, como sucede en *Les mouches* de Sartre, se personifique en la Fiesta de los Muertos, vestida de blanco, resaltándose de este modo su pureza frente al resto de ciudadanos argivos, corroídos por los remordimientos.

De fondo, como indican las acotaciones, se escucha una música trágica mientras Orestes, acompañado del Pedagogo, realiza su entrada. El joven, desde el primer momento, hace alusión al destino que los dioses le han reservado, y prepara una estratagema con su compañero: deben hacer correr la voz de que Orestes ha

⁴ No obstante, matizamos que, durante un breve periodo de tiempo, parece que Argos recupere su antiguo esplendor. Pero pronto las tinieblas volverán a apoderarse del lugar. Este pasaje será comentado con mayor detenimiento más adelante.

⁵ Para el análisis de esta obra nos hemos basado en el texto original (López Casanova 1963), que citaremos indicando sólo las páginas correspondientes.

muerto. Queremos llamar la atención sobre esta primera intervención porque las palabras iniciales de toda obra teatral, sean en forma de prólogo o de diálogo, son especialmente relevantes, ya que, en muchas ocasiones, nos proporcionan la clave de lectura que nos hará comprender las intenciones o propósito del autor correctamente. Esto es muy interesante cuando se trata de la recreación o adaptación de mitos, ya que hay tantas versiones como reescrituras o puestas en escena; lo interesante es saber descodificar qué nos quiere decir cada autor con su montaje, cuáles son las claves de su propuesta. Si pensamos en el caso de Sófocles, su *Electra* arranca con el parlamento del Pedagogo (dirigido a Orestes y Pílates, pero también al público, ya que con estas palabras le va poniendo en antecedentes sobre lo sucedido). Mientras contempla la ciudad, recuerda al joven el motivo por el que fue puesto a salvo fuera de la ciudad: para que, llegado el momento, fuese el vengador del asesinato de su padre. Orestes en su respuesta pone especial énfasis en recalcar que ha vuelto para recuperar lo que es suyo: καὶ μή μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλητε γῆς, / ἄλλ' ἀρχέπλουτον καὶ καταστάτην δόμων (vv. 70-71)⁶, «no permitáis que salga deshonrado de esta tierra, sino dueño de mi fortuna y habiendo restablecido mi casa». Como bien señalan Morenilla Talens y Bañuls Oller, lo que pretende el joven es «la recuperación de todo aquello que, por la muerte violenta de Agamenón le fue arrebatado; el motivo de la venganza en el derecho de sangre queda obscurecido» (2009: 190). Lo que hace Sófocles, pues, es plantear la disputa entre dos casas por mantener el poder de la ciudad, mientras que López Casanova alude a la necesaria redención de la ciudad, pero, en su obra, no hay ningún oráculo que obligue a Orestes a derramar sangre de nuevo y en esto consiste su error trágico.

A continuación, por la puerta derecha, entra en escena una Vella: «apoiada nunha muleta e leva os seus pes i as maus ensanguentadas. Os seus vestidos son longos e mouros. Non se sabe quén é. Cecais seña o mesmo espírito de Argos derrubada» (162). Detectamos en este momento la primera innovación notable de López Casanova al introducir este misterioso personaje. Una lectura atenta de sus intervenciones y del efecto que tienen en los restantes personajes, nos lleva a pensar que la función de esta vieja mujer, dentro de la acción dramática, encaja muy bien con el

⁶ Todos los pasajes que se adjuntan de la *Electra* de Sófocles han sido extraídos de la edición de Kells (2000). En el caso de las obras de Esquilo, se ha trabajado con la edición de Sommerstein (2008).

papel del antiguo coro⁷. Esta Vella nos recuerda al mendigo de la *Électre* de Giraudoux: ambos se ven envueltos por un halo de misterio, sin revelar en ningún momento su origen⁸. Tienen ambos como característica relevante el hecho de que conversan constantemente con los personajes haciendo avanzar la acción y comentándola, ocupando el lugar del antiguo coro dramático. Morenilla Talens y Bañuls Oller contrastan la actitud de la Vella (que representa a la Nueva Argos) con el Pedagogo (recuerdo de la antigua Argos, la de Agamenón): «En cierto modo, este desdoblamiento viene a representar en escena la imposibilidad de regresar al mismo lugar» (2009: 448), un motivo que estará muy presente en la obra poética del autor. Tal imposibilidad consideramos que viene reiterada ya con la elección del topónimo «Nova Argos»: la ciudad se llama ahora así porque el autor quiere resaltar las diferencias con la «antigua Argos» a la que regresa Orestes en la versión de Sófocles. Pensemos en las palabras del Pedagogo nada más llegar: τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε, / τῆς οἰστροπλήγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης (vv. 4-5), «Ahí tienes la antigua Argos que tanto anhelaste, recinto sagrado de la hija de Ínaco a la que el tábano picó». El nombre de Nova Argos podría ser tomado como un guiño intertextual a este comienzo. En esta línea, retomaremos las palabras de Raña Lama sobre el exilio en

⁷ Otra dificultad a la que debe enfrentarse el dramaturgo actual es a la adaptación del coro clásico: tienen dos opciones, la elisión del coro o la recreación de este elemento. En los casos, normalmente menores, en que hay coro, se evita el metro y se opta por el empleo de la prosa en las partes corales, por pensar que se aproxima mejor al lenguaje del espectador, se utilizan también términos más sencillos y menos pretenciosos que en la Antigüedad. Sin embargo, es mucho más notable el número de piezas enraizadas en la tragedia griega antigua donde está ausente el coro, un elemento que fue fundamental en la estructura del drama clásico y en el desarrollo de la acción dramática; cfr. Paco Serrano (2003: 42-49).

⁸ Si la crítica afirma de forma unánime que el Mendigo de Giraudoux retoma parcialmente la función del coro, lo mismo puede decirse con respecto a nuestra Vella. Además, si recordamos las palabras de Bañuls Oller (2001: 40) respecto a la esencia de los coros, veremos cómo cumple con todos los requisitos postulados: siente temor, se compadece y eleva súplicas mientras interactúa con los últimos descendientes de la familia Atrida; media entre los espectadores y los personajes, puesto que nos pone en antecedentes sobre lo ocurrido en los últimos años a la vez que informa a los recién llegados (Orestes y el Pedagogo); y, en ocasiones, deja entrever aspectos clave del pensamiento y propósito del autor: López Casanova manifiesta con esta obra el radical rechazo de la violencia como instrumento de liberación (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 452).

los *Mesteres* de Casanova: «Seguindo a esteira de Heráclito, non podemos vivir dúas veces na mesma terra, pois cando regresamos nin a terra é a mesma nin nós somos os mesmos» (2005: 12); por ello, Orestes regresa a una Nova Argos que no se corresponde con la de su infancia.

Esta Vella, tras irrumpir en escena⁹, conversa con los personajes y de este modo les informa (y también a nosotros, los espectadores/lectores) de los hechos acaecidos y el insólito estado en el que está sumido este lugar. Puesto que ambos hermanos (Orestes y Electra) aparecen acompañados por el Pedagogo y la Aia respectivamente, descartamos que su papel sea el de fiel consejera de los Atridas, sino que más bien vemos reflejado en ella el sentir de todos los ciudadanos. Las mismas acotaciones nos indican que podría ser el espíritu de Nova Argos y no nos parece un dato desencaminado puesto que por su boca conocemos el temor y la ardua existencia que soportan los argivos: «Pésanos isa néboa que nos cobre, pésanos o arrepentimiento. Así día a día, ano tras ano...» (162).

Esta anciana se encargará de comentar e informar a los recién llegados sobre el lamentable estado en que se encuentra Nova Argos, mientras estos dos contemplan la ciudad por la ventana. Ella misma nos lo corrobora con sus palabras: «E o meu supricio é ir recordando sempre o crime. Así vólvese a cravar en min o sangue derramado» (162). En ningún momento de la obra se especifica el origen de este suplicio, o si se debe a algún hecho en particular. Como no se alude a una participación directa de la Vella en el crimen, podemos pensar que la función alegórica de este personaje es la de ejercer de conciencia de Argos, recordando continuamente el crimen sin expiar, que quizás provoque el remordimiento en aquellos ciudadanos que la escuchen. Este sería un planteamiento que la asemejaría a la figura de las Erinias. No sería el primer caso en que un autor español decide humanizar y reducir el número de las Erinias a un único personaje, sin poderes ni cualidades divinas, únicamente con la misión de ejercer de conciencia y recordatorio de un crimen.

⁹ La llegada de esta Vella introduce un pasaje original, ausente en los precedentes. Esta escena va a demorar el encuentro con Electra. Si pensamos en Sófocles, tras la escena inicial, Orestes y el Pedagogo escuchan unos lamentos y se esconden para escuchar y averiguar que quien llora es Electra (vv. 80-81). De este modo, gracias a su monólogo conocen, de forma indirecta, el estado de precariedad en el que vive la joven. En este *Orestes*, el encuentro con la Vella es necesario para comprender el estado de desolación en el que se encuentra la ciudad.

Pensemos, por ejemplo, en el personaje de Tía Paula, de *El pan de Todos*, de Alfonso Sastre.

La Vella les comunica que hace años que el sol no sale en Nova Argos, desde que se derramó la sangre del rey Agamenón. Desde ese día, una espesa nube cubre la ciudad y, según les cuenta la anciana, la muerte se encuentra en todos los lugares: en sus ojos, en su cuerpo, en sus mientes, puesto que todos tomaron parte en ese asesinato, todos los habitantes tienen las manos manchadas de sangre. Todos callaron cuando moría Agamenón en el palacio real y, desde entonces, la muerte se ha apoderado de todos ellos (pp. 162-163). Parece ser que Nova Argos huele a podrido puesto que, de igual modo que sucede en *Hamlet*, se ha cometido un crimen en la casa real que ha quedado sin pena ni juicio.

Para Amado Rodríguez (2017: 19), esta desolación recuerda a la odiosa epidemia de Tebas, que aparece minuciosamente detallada por el sacerdote en el prólogo de *Edipo Rey*¹⁰. Aunque ciertamente interesante, declinamos esta asociación, en pos de otras reminiscencias intertextuales, por motivos que iremos mostrando. Queremos, en primer lugar, destacar las similitudes con *Les mouches* de Sartre¹¹: se dice también que todos los habitantes han tomado parte en el asesinato, todos están manchados de sangre, manteniendo silencio ante este crimen que, de nuevo, como sucede en Sartre, no ha sido juzgado ni condenado como debiera. Esto provoca que la muerte, según dicen los personajes, se haya apoderado de la ciudad y de sus habitantes. De este modo se explica el ambiente hostil, lúgubre en que se encuentra Nova Argos: como consecuencia de la falta no expiada de sus ciudadanos. La podredumbre no alcanza solo al lugar sino también a las personas: «As entranas de

¹⁰ πόλις γάρ, ὡσπερ καὐτὸς εἰσορᾷς, ἄγαν / ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσαι κάρα / Βυθῶν ἔτ' οὐκ οἶα τε φοινίου σάλου, / φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, / φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε / ἀγόνους γυναικῶν: ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν, / ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμείον, μέλας δ' / Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται (vv. 22-30), «La ciudad, como tú mismo ves, se encuentra muy agitada y no puede levantar todavía la cabeza del abismo por la sangrienta agitación, se consumen las plantas que producen frutos de la tierra, se consumen los rebaños de bueyes que pacen y los estériles partos de las mujeres. El dios que produce la peste, dejándose caer, aflige la ciudad. ¡La muy odiosa peste! Por ella se despuebla la casa de Cadmeo, mientras el negro Hades entre suspiros y gemidos se enriquece».

¹¹ No podemos pasar por alto la influencia de Sartre en la España de posguerra; cfr. Sotelo (1981), [Uribe Merino \(2006\)](#) y [Vila \(2017\)](#).

tódalas mulleres de Argos son una chaga aberta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nostra carne. Estériles igoal que a terra erma abrasada polo sol. Endexamáis poderemos enxendrar» (163)¹². También se habla del olor de los cadáveres no enterrados¹³ que impregna la ciudad como castigo de los dioses.

Esta conversación que nos pone en antecedentes sobre los hechos acaecidos anteriormente, se ve interrumpida por la llegada de Electra y la Aia. Los forasteros se esconden para escuchar la conversación que mantienen ambas (Orestes: «Escoita, meu amigo. Pasos e choros. ¿Será a miña querida irmá Eletra?» Pedagogo: «Cala Orestes. Ven. Ímonos esconder. Por isa porta...» [163])¹⁴. Por las palabras de Electra conocemos que ya ha perdido toda esperanza en ver de nuevo brillar la luz del sol sobre Argos, sin embargo, la Vella la anima puesto que ella sigue siendo «a única que podes erguer as túas maus limpas de sangue¹⁵. A única que derramóu bágoas na norte do rei Agamenón; que cando Clitemnestra i Existo falaron ó pobo naquela serán

¹² Como hemos indicado, en *Edipo Rey* también se habla de partos infecundos, lo que pone de relieve Amado (2017: 19).

¹³ No debemos perder de vista la importancia que tiene el entierro digno de los muertos en las diversas sociedades y épocas. El motivo de los cadáveres no enterrados, considerado como un acto de impiedad, ha sido tema de muchísimas tragedias, pensemos en la *Antígona* de Sófocles. Este motivo ha perdurado en posteriores reelaboraciones con valores muy distintos, abordando problemáticas muy vigentes en la actualidad como los cuerpos desaparecidos y la memoria histórica.

¹⁴ Motivo que encontramos en Sófocles: Ὀρέστης ἄρ' ἐστὶν ἡ δῴστηνος Ἥλέκτρα: θέλεις / μείνωμεν αὐτοῦ κάπακούσωμεν γόων (vv. 80-81), «Orestes, ¿es la desdichada Electra! ¿Quieres que aguardemos aquí y escuchemos sus lamentos?», pero que no sucede en Esquilo. No obstante, el contenido de ambas intervenciones será muy distinto: mientras que el coro en Sófocles reprende a Electra por sus desmesurados lamentos y la prolongación excesiva de su luto, que no conseguirán devolverle la vida a Agamenón, en este *Orestes*, la Vella (quien, como ya hemos comentado, asume el rol coral) advierte a Electra que sus gemidos no van a redimir la ciudad, ni logrará que el sol vuelva a iluminar la ciudad. Vemos que, como al inicio de la obra, se vuelve a destacar que el *leitmotiv* de la obra es la redención de la ciudad, y no el derramamiento de sangre. Nova Argos necesita ser liberada de la carga que arrastra desde largo tiempo, pero ello no implica el uso de la violencia.

¹⁵ La actitud de Electra, de nuevo, se separa de la de los restantes argivos, como ya vimos en *Les mouches*. En ambas obras, la joven no siente miedo y se niega a participar de la Fiesta del Día de los Muertos por no creer en esta patraña. En este *Orestes* expresará también su deseo de ponerse ante el pueblo y gritar, gritarles las verdades.

aborrecíbel, non tivo medo á morte que xa cobraba a Argos» (164). No resulta sorprendente, pues, que Electra lleve ropas blancas en oposición al resto de habitantes que visten de oscuro.

Electra es la única que pide justicia por el crimen sucedido. En esta obra tampoco soporta ver a su madre compartiendo el lecho con Egisto como una cualquiera¹⁶: «Decídeme pois se isto non é para sentir aborrecimento, para soltar maldicións e pra cramar a xusticia das furias e dos deuses» (164). De inmediato, tras pronunciar este nombre, la Aia pide, entre lágrimas, que calle y no blasfeme. Observamos, pues, el temor reverencial que ejercen dichas divinidades sobre los mortales, el terror que se puede llegar a invocar solo con mencionar su nombre. Este tabú ya se encontraba en la antigua Grecia como demuestra el uso de «Euménides» como eufemismo¹⁷. Queremos destacar, además, que a lo largo de la obra se volverá a mencionar a los «deuses» pero siempre de forma genérica y sin especificar. La única divinidad que aparece nombrada en dos ocasiones serán estas Furias. Consideramos que López Casanova, notablemente influido (como veremos más adelante) por la *Electra* de Sófocles, alude a las Erinias como guardianas de los derechos domésticos y, por tanto, las presenta como encargadas de vengar la infidelidad. Si observamos atentamente este pasaje, esta primera mención a las Furias y su justicia tiene lugar tras hablar del adulterio de la reina Clitemnestra, como sucede en la *Electra* de Sófocles (vv. 108-120):

μη οὐ τεκνολέτειρ' ὡς τις ἀηδῶν
ἐπὶ κωκυτῶ τῶνδε πατρῶων
πρὸ θυρῶν ἤχῳ πᾶσι προφωνεῖν.
ὦ δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφόνης,
ὦ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἄρα
σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες,

¹⁶ En la *Electra* de Sófocles ya se manifiesta este descontento: ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν, / τὸν αὐτοέντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρὸς / ξὺν τῇ ταλαίνῃ μητρὶ, μητέρ' εἰ χρεῶν / ταύτην προσαιδᾶν τῶδε συγκοιμωμένην: / ἢ δ' ὡδὲ τλήμων ὥστε τῷ μιάστορι / ξύνεσθ', ἐρινὺν οὕτιν' ἐκφοβουμένη (vv. 271-276), «Veo la extrema osadía de estos, al asesino en el lecho de mi padre con mi insolente madre, si se puede llamar madre a esta que yace con él. Desdichada esta que vive con un infame sin temer a las Erinias».

¹⁷ Sobre el uso eufemístico de *Euménides* frente al término *Erinias* y las consecuencias que conlleva esta selección en el teatro contemporáneo, cfr. [Morant Giner \(2017: 116-117\)](#).

αἶ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὄραθ',
αἶ τοὺς εὐνάς ὑποκλεπτομένους,
ἔλθετ', ἀρήξατε, τίσασθε πατρὸς
φόνον ἡμετέρου,
καί μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν:
μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ
λύπης ἀντίρροπον ἄχθος,

Como un ruiseñor que ha perdido a sus hijos, no dejaré de clamar ante todos con mi llanto, ante las puertas paternas. ¡Mansión de Hades y Perséfone, Hermes subterráneo y augusta Maldición, venerables Erinias, hijas de los dioses, que observáis a los que mueren injustamente y a quienes les roban su lecho, venid y socorredme, castigad el asesinato de mi padre y enviadme a mi hermano! Pues, yo sola no soy capaz de sobrellevar de forma igualada el peso de esta aflicción.

Crisótemis es un personaje que también toma López Casanova de Sófocles¹⁸. En *Electra* es elegida para realizar ofrendas fúnebres a los muertos, por encargo de su madre, la reina (cometido que en *Coéforas* llevan a cabo las cautivas de guerra que forman el coro). De paso, aprovecha para advertir a su hermana que, si sigue con su actitud, Egisto planea mandar encerrarla en una estancia subterránea. Con este encuentro, el ateniense muestra dos posturas ante el asesinato de Agamenón: Electra, la que persiste en su odio y sed de venganza, por su amor al padre, y Crisótemis, la que se ha doblegado ante quienes sustentan el poder. Este mecanismo que ofrece una doble perspectiva ante un mismo hecho se repite en otras tragedias del autor ([Morenilla Talens 2016: 32](#)), así en la pareja Antígona-Ismene de la tragedia homónima. Si bien los motivos del encuentro serán distintos en López Casanova, la función que ejerce Crisótemis de contrapunto de Electra se mantendrá. Aparece en escena en este primer acto para advertir a su hermana de que la buscan, reclaman su presencia en el aniversario de la muerte del rey Agamenón: «Repítóche que Clitemnestra hai tempo que te percura en valde, Existo pergúntou por ti. Non esquezas, Electra, que oxe celebramos na Nova Argos o aniversario da morte do rei Agamenón» (165).

¹⁸ Este personaje está ausente en las versiones de Esquilo y Eurípides, pero sí es nombrada en los poemas homéricos (*Iliada*, IX, 145). No en vano se afirma que Sófocles es el dramaturgo que más se acerca al contenido homérico con su versión.

En este momento se introduce en la acción dramática el motivo del Día de los Muertos y su respectiva ceremonia¹⁹. Clitemnestra nos da algunos detalles sobre cómo transcurre este día: «¡O pobo está arrepentido!... Pro cando naquela serán escoitáchades os berros de Agamenón agonizante, pechástedes tódalas portas da Nova Argos. Tiñades medo. Medo é sangue que enlama os camiños agora, o sangue que levas e fai podrecer os teus pes» (166), dice Egisto: «Oxe, na cerimonia dos mortos, escoitei os pregos de pobo enteiro. Todo será inútil. Será inútil o seu finxido arrepentimiento. ¡Teñen noxo do sangue, da néboa e da negrura que cobre a chaira» (171). Como en *Les mouches*, encontramos el miedo que esta festividad ejerce sobre los habitantes. En este caso, en lugar de las molestas moscas, se habla de sangre que lo inunda todo recordando las consecuencias del regicidio.

Se trata de un invento de los reyes que quieren conmemorar a quien mataron: «Aínda teñen sangue pra facelo e hipocresía para finxir unha dór que non lles naceu» (166), motivo por el que Electra se niega a participar en la pantomima. Clitemnestra hace una breve aparición en la que se enfrenta a su hija, enfrentamiento en el que sale a relucir el tema de la muerte de Ifigenia: la reina se excusa hablando del sufrimiento que para ella comportó el sacrificio de su primogénita a manos de Agamenón y asevera de forma clara y concisa que no se arrepiente de sus actos. Amado Rodríguez (2017: 21) afirma que esta Clitemnestra está caracterizada de un modo mucho más negativo que en Sófocles: a su parecer, es un personaje mucho más poderoso y osado, porque al haber erradicado el autor el plano divino de su obra, no tiene enemigos de su talla. Y habla de un «prototipo más genuino de heroína vengativa y justiciera que, además de haberse tomado la justicia por su mano contra quien la ha agraviado, es ajena a cualquier sentimiento que la humanice» (2017: 23). Es cierto que en Sófocles comienza un proceso de humanización respecto a los prece-

¹⁹ Para Amado (2017: 20), López Casanova, siguiendo la tendencia del teatro actual de minimizar al máximo el papel de las divinidades, sustituye la ceremonia de apaciguamiento de los muertos, es decir, las libaciones (entendidas como un festival con el que Clitemnestra celebra y recuerda el asesinato de su esposo), por la conmemoración del aniversario de la muerte de Agamenón. Se han postulado también las Antesterias como antecedente en el que podría haberse basado Sartre para la introducción de esta festividad, podríamos pensar que lo mismo hizo López Casanova. Sin embargo, teniendo en cuenta la popularidad que alcanzó el legado de Sartre en los ambientes universitarios españoles, nos parece más plausible que López Casanova tomara este motivo de *Les mouches*.

dentos líricos y trágicos, que culminará con la *Electra* de Eurípides²⁰. Bañuls Oller y Crespo Alcalá (2006: 26) hablan de la «normalización» a la que Sófocles somete a sus personajes femeninos: las despoja de todo aquello que las pueda hacer excesivamente duras e inapropiadas y las inscribe en un marco muy limitado de acción, el que la sociedad de la época les reservaba²¹. ¿Cómo podemos explicar, entonces, la caracterización de López Casanova? En nuestra opinión, lo que encontramos en esta Clitemnestra son restos de la configuración de Esquilo.

Este primer acto termina con la entrada de Orestes y el Pedagogo que se presentan como dos extranjeros recién llegados que necesitan ver a la reina, deben comunicarle la triste noticia de que Orestes ha muerto. Según Amado Rodríguez (2017: 22), en esta escena encontramos otro vestigio de la crueldad de Clitemnestra, que no se encuentra en la versión de Sófocles: los regicidas celebran la muerte de Orestes al enterarse de la noticia: «Pola porta do fondo entran, con risas, Existo, Clitemnestra e detrás o Pedagogo» (170). Dice Existo: «Pon fin fuxíu a sombra dice maldito Orestes. ¡Somos ceibes! Argos é nosa. Ninguén poderá derrocar ós tiranos. Argos non será liberada. Haberá que proclamar a súa norte. Qua Argos, a Nova Argos, coñoza dhuna vez a norte de Orestes» (170). Recordemos que, en *Coéforas*, la nodriza alude a la alegría que supone para la reina la noticia de la muerte de Orestes (vv. 737-741)²²:

πρὸς μὲν οἰκέτας
θέτο σκυθρωπῶν ὀμμάτων ἐντὸς γέλων
κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς
κείνη, δόμοις δὲ τοῖσδε παγκάκως ἔχει,
φήμης ὕφ' ἧς ἤγγειλαν οἱ ξένοι τορῶς.

²⁰ Sobre las distintas representaciones de Clitemnestra desde la épica homérica hasta nuestros días, cfr. Morenilla Talens y Llagüerri Pubill (2017), Bañuls Oller y Gómez Cortell (2017), Várzeas (2017) y Fialho (2017).

²¹ Por este mismo motivo podemos explicar por qué Sófocles muy posiblemente no pusiese en escena el episodio de la saga de Atreo que narraba la dolosa muerte de Agamenón, ya que este acto excedía el marco griego de acción marcado para la mujer; cfr. Bañuls Oller y Crespo Alcalá (2006) y Bañuls Oller y Gómez Cortell (2017).

²² Para un estudio más extenso y completo sobre esta escena y la importancia de la nodriza, cfr. Llagüerri Pubill (2015: 23-42).

Ante la servidumbre / puso cara triste, ocultó por dentro la risa / por lo bien que habían transcurrido los asuntos / para aquella, funestos para esta casa, / a causa de la noticia que han anunciado los extranjeros de forma clara.

Consideramos que, sin negar por completo la influencia del pasaje sofocleo, estos versos pueden ser el punto de partida para reelaborar la escena en que la pareja regicida celebra la muerte del heredero legítimo de Argos en la versión de López Casanova. De hecho, en la *Electra* de Sófocles, la reina se muestra impasible ante el anuncio de la muerte de Orestes y se limita a informarse sobre lo ocurrido: ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω, / ἢ δεινὰ μέν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει, / εἰ τοῖς ἑμαυτῆς τὸν βίον σὺζω κακοῖς (vv. 766-768), «¡Oh, Zeus! ¿Qué puedo decir, es algo dichoso o una desgracia provechosa? Es penoso salvar mi vida a costa de mis desgracias». Sin embargo, tras mucho tiempo de incertidumbre y temor, encuentra en esta noticia la tranquilidad de espíritu que le asegurará la paz en los tiempos futuros, lo que supone un gran alivio para ella.

El segundo acto transcurre de forma más dinámica, generando la sensación de mayor movimiento y acción. En esta segunda mitad encontraremos motivos imprescindibles en este mito y sus recreaciones; por ejemplo, la anagnórisis entre ambos hermanos. En este caso, Orestes «sin se conter» (como indican las acotaciones), roto de dolor ante la tristeza de su hermana, acaba revelándole su identidad: «Orestes: ¡Electra..., miña irmá... Electra! Aquí estóu. Deixa xa os teus prantos. Estóu a túa beira. Estás salvada. ¡Argos está liberada!» (170). La anagnórisis en Sófocles es mucho más larga y patética (vv. 1098-1231). Tras confirmársele la muerte de Orestes, Electra toma la palabra para recordar cómo se ocupó de su cuidado cuando era pequeño, convirtiéndose en su nodriza. Esta demora del reconocimiento entre los dos hermanos permite a Sófocles insistir en la condición de esclava a la que está sumida Electra en el palacio real, para confirmar así la necesidad de que los herederos de Agamenón ocupen de nuevo el legítimo lugar en el reino de Argos que por linaje les corresponde. Si comparamos con las palabras que pronuncia el Orestes de López Casanova, veremos cómo de nuevo sale a relucir la necesidad de la ciudad de ser liberada de su ruinoso situación, mientras que Sófocles resalta la necesidad de desbancar a Egisto del poder: τὰ μὲν περισσεύοντα τῶν λόγων ἄφες, / καὶ μήτε μήτηρ ὡς κακὴ δίδασκέ με, / μήθ' ὡς πατρῶαν κτήσιν Αἰγισθος δόμων / ἀντλεῖ, τὰ δ' ἔκχεῖ, τὰ δὲ διασπείρει μάτην: / χρόνου γὰρ ἄν σοι καιρὸν ἐξείργοι λόγος (vv. 1288-

1292), «Déjate de palabras superfluas y no me digas que mi madre es criminal ni que Egisto dilapida las riquezas de mi padre, las derrocha o las despilfarra vanamente. La conversación nos haría perder la oportunidad».

Tras el reencuentro, Electra muestra su gratitud: «Por fin os deuses i as furias escoitan os nosos pregos» (170). Tomamos estas palabras como pronóstico de lo que va a suceder. Además, esta llegada de Orestes nos recuerda a aquel pasaje de *Agamenón* en que Zeus envía a los Atridas a Troya para que, equiparándolos de este modo a las Erinias, hagan justicia y castiguen los delitos cometidos por Paris: ὕπατος δ' αἰών ἢ τις Ἀπόλλων / ἢ Πὰν ἢ Ζεὺς οἰωνόθροον / γόον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων / ὑστερόποινον / πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν. / οὔτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων / ἐπ' Ἀλεξάνδρω πέμπει ξένιος / Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικὸς (vv. 55-62), «Algún Apolo, Pan o Zeus, en lo alto, escuchando el lamento agudo de las aves vecinas, envía contra los transgresores una Erinia vengadora (que castiga tarde). De este modo, el poderoso Zeus hospitalario envía a los hijos de los Atridas contra Alejandro, por una mujer de muchos maridos»²³. De modo semejante, es recibido Orestes como un instrumento de castigo enviado por los dioses. Sin embargo, en esta versión, el momento del asesinato se ve retrasado por la llegada de un Garda que anuncia la sublevación de los ciudadanos argivos —«Guarda: O pobo de Argos estase subrevando. Veñen cara o Pazo dos Atridas. O pobo ven armado. Es tódalas bocas está o nome de Orestes. Veñen cramando por Orestes» (171)—, la ciudad está ardiendo y la tumba de Agamenón ha sido profanada:

GARDA: Existo, señor... O pobo de Argos estase subrevando. Veñen cara o Pazo dos Atridas. O pobo ven armado. En tódalas bocas está o nome de Orestes. Veñen cramando por Orestes. [...] E parte de Nova Argos está ardenado. Argos arde, Existo.

EXISTO: Bueno, garda. ¡Qué arda Argos!... ¡Qué fagan o que queiran!... Eles sufrirán a miña xusticia i a miña ira. Eu mesmo, se non a coñecen, dareilles a noticia da

²³ Incluso en las *Coéforas* se habla de cómo Justicia hace que el hijo vuelva a casa para castigar «las mancillas de sangre más antiguas derramadas», comparando a Orestes con la ilustre Erinis, con quien comparte el deseo de venganza: «Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμῆν: / προχαλκεύει δ' Αἴσα φασγανουργός: / τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοισιν / αἰμάτων παλαιτέρων / τίνειν μύσος / χρόνῳ κλυτὰ βυσσόφρων Ἐρινύς (vv. 646-651), «El fundamento de la Justicia se mantiene firme. El destino, forjado de espadas, lo dispone de antemano y la ilustre Erinia, de pensamiento profundo, con el tiempo al hijo introduce en el hogar para castigar los delitos de sangre anteriores».

morte de Orestes. Entón xa veredes cómo treman, cómo sinten que se lles vai toda
espranza... (Rí).

(Entra outro Garda)

GARDA: Existo... O cadaleito do Rei Agamenón foi remexido. Foron roubadas as súas
cinzas. E hay sangue na terra. ¡Sangue, sangue, Existo!

Esta es una nueva aportación interesante y muy acorde con los tiempos que
corrían: el pueblo, que tanto tiempo había esperado la liberación de mano de
Orestes, al enterarse de su muerte se lanza a la acción. Esta escena se sitúa en la
línea de pensamiento compartida por otros autores: si Sartre y Sastre con sus
respectivas reelaboraciones del mito pretenden hacer reflexionar al pueblo e
incitarla a la acción, en López Casanova encontramos al pueblo en acción.

En este mismo momento, cuando Clitemnestra empieza a temerse lo peor, llega
Orestes con las cenizas de su padre («Pro mira: aquí nista caixa, están as cenizas do
meu pai, o rei Agamenón. Eu mesmo fálei ó meu pobo. Faléilles. Por iso chaman
agora por Orestes. Chaman pola súa espranza, polo seu libertador. Por Orestes vivo.
Todos agarden que a redención seña consumada. Agardan que lles faga fuxir isa noite
que se cerne» [172])²⁴, y se presenta como un muerto-vivo, juego de palabras que
remite, sin duda, al verso 887 de *Coéforas*, donde un esclavo informa a Clitemnestra
de que el muerto ha matado al vivo (refiriéndose a que Orestes, a quien todos creían
muerto, había dado muerte a Egisto). Las súplicas de Clitemnestra no podrán detener
a su hijo y será asesinada con un puñal por Orestes. López Casanova, dejando de lado
la convención dramática griega de no mostrar acciones violentas en escena, muestra
al auditorio los dos asesinatos. A continuación, caerá Egisto, que llega huyendo de la

²⁴ Irónicamente, estas cenizas son las mismas que Orestes, haciéndose pasar por un extranjero
recién llegado, había presentado a la reina como prueba de la muerte de su hijo. Si el Orestes
de Sartre debía llevarse tras de sí la plaga de moscas que atormentaba a los Argivos, este es
el encargado de hacer huir la larga noche y lavar las manchas de la sangre de Agamenón que
todavía perduran en el escenario del crimen: «Ise é o sangue que sumíu a Nova Argos nunha
longa e irremediábel negrura, nunha pecha escuridade, nunha noite continua. É xa sangue
vello pro é aínda sangue de salvación» (173). De nuevo, el acto de Orestes, como en *Les
mouches*, contiene ecos del cristianismo. En este caso, Orestes afirmará haber derramado
sangre para la salvación de todos.

muchedumbre que clama venganza²⁵. Tras el doble asesinato parece que el pueblo ha sido redimido y la luz del sol ha vuelto:

ORESTES: ¡Argos está redimida! ¡Argos eres ceibe! Chégou a hora de que se cumpriran os desinios. (Vai cara a fiestra). Hay xa unha nova luz. É outro aquil horizonte lonxano. O sol aluma fero no outo de ceio. Secóu o sangue dos camiños... ¡Pobo de Argos!... Escoita: ¡Os tiranos foron derrocados!... Aquí vos fala Orestes, o voso novo rei, o voso príncipe chegado do esilio...

(Cas súas últimas verbas vaise inda a luz. Ouvese o forte oulor do vento y unhas voces que craman).

VOCES: ¡Sangue... Sangue... os mortos!

ORESTES: (Vólvese aterrado) ¡Non... Non... Non...!

VELLA: (Quedamente). Sí Orestes. Ti viñeches redimir a Nova Argos. Pro de novo hay sangue derramado. Argos está na sua norte. Olla pola fiestra como volve sobor da chaira a néboa. Olla como todo é silencio. Olla tódalas portas pechadas. Podrecemos de novo...

PEDAGOGO, CRISOTEMIS I ELECTRA: ¡A morte!...

(Orestes cae sentado no trono. Electra e Crisotemis sobor dil, chorando. Co forte oulor do vento, soa unha música tremenda e tráxica).

ORESTES: A morte, sí. É verdá. Xa sobe o acedo fedor. Os mortos proceden de novo na chaira. Ficamos mortos.

Soa moitísimo o vento i a música. Cae lentamente o pano.

Esta escena de absoluta desolación pone el broche final a la obra: la oscuridad ha vuelto, pues de nuevo se ha derramado sangre. Como afirman Morenilla Talens y Bañuls Oller, «una patria anegada por la desesperación, en la que el sentimiento de

²⁵ El orden de las muertes de los asesinos de Agamenón es muy relevante, porque nos ofrece mayor información de la que podemos apreciar a primera vista. No en vano ha ido variando durante la tradición según el aspecto que prefiera focalizar el autor. Por ejemplo, en Esquilo y Eurípides, Clitemnestra muere en segundo lugar, poniendo de relieve el problema del matricidio y sus consecuencias para el héroe. En Sófocles, la muerte de Clitemnestra antecede a la de Egisto; esta muerte supone el error dramático, pues la obra se concibe como la pugna por el poder de dos casas. Para restaurar a los herederos de la casa legítima era innecesaria la muerte de la reina. De nuevo, en López Casanova muere Clitemnestra en primer lugar, y, de nuevo, el héroe se equivoca al cometer este asesinato: la liberación de Nova Argos no exige necesariamente el derramamiento de su sangre.

culpa por su cobardía de antaño le impide vivir en la normalidad y que espera la llegada de un salvador, no puede redimirse con nueva violencia» (2009: 252). Nos parece que este final alude a la posición del autor respecto a la situación de Galicia, su lengua y su cultura: manifiesta, de modo evidente, el radical rechazo de la violencia como instrumento de liberación (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2009: 452).

De nuevo podemos relacionar este desenlace con la *Electra* de Sófocles: en ambas obras el asesinato de Clitemnestra será concebido como un error trágico. En la obra del ateniense, la muerte de la reina no era necesaria para que Orestes pudiese ocupar sus tierras y recuperar sus pertenencias. En el caso de este *Orestes*, el cometido que debía realizar el joven, según se indica a lo largo del texto, era redimir Nova Argos. Redimir implica el concepto de liberación, pero esta no debe conseguirse obligatoriamente mediante la violencia o el derramamiento de sangre. Orestes ha excedido los límites de su cometido con el doble asesinato de la pareja regicida, y el retorno de las tinieblas así lo demuestran. Un nuevo asesinato no es la clave para poner fin a una espiral de muerte y violencia.

CRIMEN Y CASTIGO: LAS ERINIAS *IN ABSENTIA*

Como comentábamos, creemos que hay claros indicios que apuntan a la *Electra* de Sófocles como el hipotexto clásico del que parte López Casanova, sin excluir otros referentes que hemos ido señalando. Por ejemplo, encontramos a los personajes del Pedagogo (ayudante y consejero del joven Orestes) y Crisótemis (que, de nuevo, en un principio se niega a colaborar de forma activa en el asesinato de los reyes que planea Electra, tras enterarse de la falsa muerte de su hermano). Semejante es la situación de Electra, descrita por ella misma como la existencia de una esclava: «Ánimo cando eu son desterrada da miña propia casa; cando eu son escrava da miña propia mai; cando non sopra ni un lene vento de redención e todos están ahí, no Pazo contra min a eu non son máis que unha extranxeira» (164). Y, por último, mantiene el orden de las muertes de los reyes: en primer lugar, cae Clitemnestra y, después, es ejecutado Egisto. Además, la mención a las Furias, aparece en relación con el castigo que la pareja de adúlteros debería recibir, del mismo modo que sucede en esta *Electra*.

Queremos insistir en los paralelismos que mantiene con dicha versión, porque, de este modo, podría explicarse la ausencia de las Erinias al final de la obra: en el universo de Sófocles, Orestes ejecuta el final que Clitemnestra merece y por ello no es necesario que aparezcan estas vengadoras. Podríamos pensar, como mantiene una parte de la crítica, que no hay causa materna que defender, por tanto, no encontramos Erinias dispuestas a castigar al matricida. Tomando el hipotexto de Sófocles como punto de partida, podríamos extender este motivo al *Orestes* de López Casanova o bien pensar que simplemente siguió los pasos de Sófocles, dejando fuera de la diégesis la venganza de las Erinias. Sin embargo, la larga descripción sobre el estado de Argos, que, es prácticamente el núcleo temático del primer acto, nos ha llevado a plantearnos: ¿realmente están las Erinias ausentes en esta obra?

El hecho de que gran parte del primer acto se corresponda con la descripción del lugar pone de relieve la intención del autor de resaltar el estado en que se encuentra la patria a la que regresa Orestes. La situación ha cambiado de forma tan radical que la ciudad ahora se llama Nova Argos. El sitio se nos describe como estéril, las personas tampoco son fértiles y una densa niebla se ha apoderado de la ciudad. Quizás esta información pueda parecernos poco relevante o que, simplemente, se esté caracterizando, mediante las palabras de los personajes, el lugar donde se sitúa la acción. No obstante, una lectura atenta que tenga en cuenta la herencia clásica puede detectar una serie de paralelismos con el final de *Euménides* y las terribles amenazas que las Erinias lanzan aquí contra Atenas y sus habitantes (vv. 780-787):

ἐγὼ δ' ἄτιμος ἂ τάλαινα βαρύκοτος
ἐν γὰρ τᾷδε, φεῦ,
ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ
μεθεῖσα καρδίας, σταλαγμὸν χθονὶ
ἄφορον: ἐκ δὲ τοῦ
λεικῆν ἄφυλλος, ἄτεκνος,
ἰὼ δίκαια, πέδον ἐπισύμενος
βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώρᾳ βαλεῖ.

Yo, deshonrada, ¡ay, desdichada de mí!, gravemente indignada, en esta tierra, ay, veneno, veneno que pague el dolor con dolor, de mi corazón soltaré, goteo insoponible/que produce esterilidad para el país. De este, dejaré caer una peste que os dejará sin hijos, sin hojas, ¡oh justicia!, y que, cayendo sobre la tierra, provocará, en este lugar, plagas que hieren a los hombres.

En un primer momento, las Erinias hablan de la ponzoña que genera su cuerpo y sus fatídicas consecuencias²⁶. Atenea les suplica que no provoquen la esterilidad de estas tierras y sus gentes destilando su potente veneno, a cambio les ofrece una serie de honores y un nuevo puesto en la ciudad como diosas protectoras.

Los términos utilizados para describir la amenaza nos lo demuestran, como es el caso de ἄφορον, que a la vez que «insoportable», significa «productor de infertilidad»; λειχήν es un musgo-hongo del suelo, animales y plantas, pero también adquiere el significado de «peste, plaga»; ἄφυλλος y ἄτεκνος insiste de un modo muy claro en la capacidad que tiene el λειχήν de dejar estériles a plantas, animales y mujeres²⁷. Por último, βροτοφθόρους κηλίδας sugiere que el suelo envenenado generará enfermedades. La anulación, pues, de la fertilidad forma parte del castigo anunciado por las Erinias y, además, esta amenaza no se dirige contra una persona en particular, sino contra la ciudad entera. Estos versos coinciden con las palabras de Atenea que profetizaban las consecuencias para Atenas si las Erinias perdían el juicio (*Eu.*, vv. 477-479):

καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου,
χώρᾳ μεταῦθις ἰὸς ἐκ φρονημάτων
πέδοι πεσῶν ἄφερτος αἰανῆς νόσος.

Si no resulta victorioso el asunto, en adelante, cayendo el veneno de sus entrañas, habrá en el lugar una eterna peste, insoportable/que traerá la esterilidad para el país.

Atenea habla de un veneno (ἰὸς) que provoca una enfermedad (νόσος) que es insoportable y conlleva la esterilidad (ἄφερτος). Tres motivos que encontraremos de nuevo en el *Orestes* de López Casanova. Es evidente que en *Nova Argos* encontramos una enfermedad que impide la reproducción: «As entranas de tódalas mulleres de

²⁶ Si tenemos en cuenta este contexto repleto de referencias a términos médicos, podremos afirmar que las Erinias se autodefinen como enfermedad. Sobre las enfermedades asociadas a las Erinias, cfr. Santis (2016).

²⁷ Queremos destacar el uso de términos con alfa privativa en estos pasajes para referirse a la privación de su honor, en primer lugar y, posteriormente, para describir las consecuencias que acarrea su castigo.

Argos son una chaga abierta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nostra carne. Estériles igoal que a terra erma abrasada polo sol. Endexamáis poderemos enxendrar» (163). Las entrañas de las mujeres están podridas; por ello, jamás podrán llevar vida en su interior, y lo mismo sucede con el suelo, donde no crece ningún tipo de vegetación. Quizás, esta pesada niebla que llegó tras el regicidio y cubre toda la ciudad contenga la clave del mal que campa por Nova Argos. Teniendo en cuenta las consecuencias provocadas ¿por qué no podemos pensar que se trata del veneno destilado por las Erinias? Con el final de *Euménides*, Esquilo nos habla sobre la reproducción como ámbito de dominio de las Erinias, que pueden favorecerla o impedirla. Esta atribución no es una invención del dramaturgo, sino que el poder de estas divinidades sobre la fecundidad es una propiedad latente que se encuentra en todos los dioses ctónicos (Johnston 1994: 147). Ellas amenazan con envenenar las tierras, con dejar estériles incluso a sus habitantes: esta es la enfermedad que encontramos en Nova Argos, una ciudad en la que ni las tierras ni las mujeres pueden dar sus frutos tras la llegada de una misteriosa niebla.

Partimos, pues, de la idea de que los males que conlleva el asesinato de Agamenón para la ciudad son muy semejantes a los que encontramos anunciados en el final de *Euménides*. Sin embargo, quedaría por aclarar qué delito están castigando, puesto que ni el regreso de Orestes ni el matricidio han tenido todavía lugar. Podríamos limitarnos a afirmar que las Erinias han envenenado estas tierras para castigar el homicidio del antiguo rey, que sería la lectura más simple o directa. O, podemos seguir la interpretación de Lewis con respecto a las atribuciones de estas Furias que son invocadas por Electra (2014: 12-21), que se adapta muy bien a nuestra obra en el sentido que vamos a comentar.

Pese a que no llegan a materializarse las Erinias como divinidades en la obra de Sófocles, sí podemos delinear las atribuciones que les asigna el dramaturgo a partir de las palabras de personajes. Sófocles escoge los aspectos más problemáticos de las Erinias de Esquilo y reconfigurarlas como respuesta. En *Coéforas* y *Euménides* se resalta sobre todo el papel de estas divinidades como vengadoras de los delitos de sangre dentro del núcleo familiar y se relega a un lado su función de castigar el adulterio y la violación del enlace matrimonial. En la obra de Sófocles, la angustia de Electra es originada sobre todo por el adulterio de Clitemnestra (más que por el asesinato de su padre). No en vano Finglass afirma que esta obra es «the only unambiguous statement from antiquity that the Erinyes punish adultery» (2007: 267).

Para Lewis (2014: 12-21), se trata de una innovación de Sófocles: crea unas Furias que defienden la justicia de Apolo en lugar de ocuparse de los delitos de sangre en el núcleo familiar, por ello se enfatiza el papel de las Erinias como castigadoras del adulterio. Sófocles estaría respondiendo a Esquilo: las Erinias de Esquilo sitúan los lazos de sangre por encima de todo, mientras que las de Sófocles dan gran importancia al adulterio porque implica a violación de los votos matrimoniales (y, por extensión, el perjurio, un papel que Esquilo había reducido y casi obviado en sus *Euménides* y que Sófocles pretende resaltar). En definitiva, Sófocles desplaza el campo de acción principal de las Erinias de los delitos de sangre al adulterio y las pone a trabajar en colaboración con los dioses Olímpicos. De este modo, partiendo de la lectura propuesta por Lewis (2014), podríamos comprender por qué la tierra de Nova Argos ha sido castigada incluso antes de que se ejecute el matricidio.

En esta obra, las divinidades no actúan de modo explícito, no se personifican, sino que el autor recrea una ciudad donde es evidente que está teniendo lugar un castigo divino. Nuestra hipótesis considera que este castigo, del que no se nos dice de dónde proviene, tendría su origen en unas Erinias que han quedado fuera de la diégesis. Estas pueden caracterizarse como guardianas del orden y encargadas de castigar a los homicidas, una situación que ya encontramos en *Les mouches*, cuando Orestes llega a una tierra en la que todos sus habitantes pagan el castigo de las Erinias por silenciar el delito cometido con el asesinato de Agamenón. O bien, partiendo de la hipótesis de Lewis (2014) ya comentada, considerar que el campo primordial de acción de estas Erinias es la infidelidad de la reina Clitemnestra, denunciada una y otra vez por boca de su hija Electra. Vemos, pues, cómo en el teatro contemporáneo los dramaturgos tienen libertad total para introducir novedades en sus recreaciones, cualquier innovación sobre la tradición es lícita. Podemos interpretar que, en este *Orestes*, donde las Erinias son invocadas como vengadoras de la infidelidad y adulterio, el castigo que tan ansiosamente espera Electra se encuentra presente en la ciudad desde un principio: las Erinias bien podrían haber dejado caer su ponzoña (esa niebla que cubre la ciudad y sus alrededores) exterminando la posibilidad de engendrar nueva vida como represalia por el adulterio de la reina Clitemnestra. Por tanto, aunque no están presentes ni tomarían parte en el drama, lo que sí percibimos en la atmósfera del lugar es la huella que deja su maldición en una tierra, la esencia de sus castigos, la destrucción que dejan a su paso. Nuestra interpretación sería compatible con la de Delmas (1985:

321), que veía en *Les mouches* la escenificación de un infierno en la ciudad de Argos, siendo las Erinias-moscas los agentes encargados de ejecutar los castigos y torturas pertinentes a los penitentes. En este caso, gracias a la maldición lanzada por estas Erinias ausentes, Nova Argos podría asemejarse a dicho infierno terrenal. El hecho de habitar estas tierras, como podemos ver a lo largo de la obra, supone ya un castigo para los argivos.

CONCLUSIONES

Orestes es de especial relevancia en la literatura gallega por diversos motivos: no solo se representó en el I Certamen Galaico-Portugués do Miño, que ha sido señalado como el inicio y arranque de la dramaturgia en lengua gallega, sino que se adelanta también a su tiempo y apunta hacia la posterior renovación del lenguaje lírico en la poesía gallega.

López Casanova retoma el mito para imprimir en él un tratamiento muy innovador, al servicio de la denuncia de la violencia. Esta innovación se conjuga con el uso de diversas fuentes que retoman la leyenda de los Atridas, desde Esquilo hasta Sartre; el autor muestra conocer muy bien la tradición y se hace eco de ella mediante la intertextualidad. Pese a que se ha señalado a Sófocles como hipotexto principal al que volver la vista, hemos querido destacar la huella de Esquilo, presente, por ejemplo, en la configuración de la reina argiva. Esta *contaminatio* en el uso de las fuentes sería extensiva a la configuración de las Erinias *in absentia* que proponemos: reproduce la configuración de Esquilo respecto a su modo de proceder y poder para castigar, como demuestra el estado de desolación en que se encuentra Nova Argos, situación que coincide con las amenazas que lanzan las Erinias al final de las *Euménides* de emponzoñar la ciudad y los habitantes con su veneno. Pero, a la vez, se retoman las nuevas atribuciones que Sófocles aporta a estas divinidades y que Lewis (2014) señala. Esto nos permite explicar qué tipo de delito castigan y cómo es posible que el castigo esté presente desde el inicio de la acción, cuando todavía no ha tenido lugar el matricidio: estas Erinias han castigado la infidelidad de la reina Clitemnestra, que compartió su lecho con Egisto y posteriormente dio muerte a su legítimo marido Agamenón, prolongando la espiral de violencia que se prolongaba a lo largo de las generaciones de esta familia.

Es este planteamiento de unas Erinias *in absentia* lo que convierte a este *Orestes* en una pieza única y sin precedentes dentro de la tradición del mito de los Atridas. Frente a otras tradiciones, como la francesa, la literatura española no privilegia la aparición en escena de estos personajes, ya que, como señala Steiner, difícilmente pueden integrarse en el teatro actual sin causar extrañamiento en el receptor. La recreación de las Erinias supone todo un reto para el dramaturgo contemporáneo, ya que el espectador puede no comprender su esencia y considerarlas un anacronismo mal adaptado a la época. Algunos autores optan directamente por eludirlos, otros arriesgan y proponen la humanización y reducción de las Erinias a un único personaje, o las relegan a la mente de los personajes, convirtiéndolas en las protagonistas de los delirios y alucinaciones que los atormentan. López Casanova, pese a dejarlas, aparentemente, fuera de la diégesis, no borra su paso por la tierra de Nova Argos. Son notables los síntomas ocasionados por la maldición, y correspondiente enfermedad, de las Erinias: la ciudad se ha convertido en un lugar incapaz de generar vida, como ya anunciaron ellas que sucedería al final de *Euménides*. López Casanova las deja fuera de la acción dramática pero no prescinde del castigo que acarrea la violación de las leyes matrimoniales. Aunque no son nombradas directamente como responsables, el espectador o lector conocedor de la tradición clásica puede vislumbrar cuál es el origen de estos males.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- M. T. AMADO RODRÍGUEZ (2017), «Clitemnestra en el teatro gallego», en *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, ed. F. de Martino et al., Bari, Le Rane, pp. 11-34.
- J. V. BAÑULS OLLER (2001), «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en *El fil d'Ariadna*, ed. F. de Martino y C. Morenilla, Bari, Le Rane, pp. 37-60.
- J. V. BAÑULS OLLER y P. CRESPO ALCALÁ (2006), «La imposible Medea de Sófocles», en *Medea: teatro e comunicazione*, ed. F. de Martino, Bari, Le Rane, pp. 23-66.
- J. V. BAÑULS OLLER y C. GÓMEZ CORTELL (2017), «De Esquilo a Jean-Pierre Giradoux, de la deshumanización a la humanización de Clitemnestra», en *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, ed. F. de Martino et al., Bari, Le Rane, pp. 35-66.

- M. DAVIES (1999), «Leaving out the Erinyes: the history of a misconception», *Prometheus*, 25, pp. 117-128.
- C. DELMAS (1985), *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Ginebra, Droz.
- M. do C. FIALHO (2017), «Eurípides e a reabilitação de Clitemnestra», en *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, ed. F. de Martino et al., Bari, Le Rane, pp. 231-248.
- J. FINGLASS (2007), *Sophocles: Electra*, Cambridge, University.
- G. GENETTE (1988), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ (2015), «The performance of Greco-Roman plays in Spain (1933-1945)», *Classical Receptions Journal*, 7, pp. 491-515.
- C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ (2016), «Un recorrido con los clásicos griegos y romanos por la escena española (1900-1950)», *ADE Teatro*, 159, pp. 105-117.
- S. I. JOHNSTON (1994), «Penelope and the Erinyes: *Odissey* 20. 61-82», *Helios*, 21, pp. 137-159.
- J. H. KELLS (2000), ed., *Electra/Sophocles*, Cambridge, University.
- F. J. H. LETTERS (1959), *The life and work of Sophocles*, Londres, Sheed and Ward.
- A. LEWIS (2014), «Hell Hath no Fury: A Reassessment of the Erinyes and the theme of matricide in Sophocles», *GREK*, 609, pp. 1-23.
- N. LLAGÜERRI PUBILL (2015), *Nodrizas de tragedia. Mujeres al servicio del teatro griego*, Valencia, JPM Ediciones.
- A. LÓPEZ CASANOVA (1963), *Orestes*, en *Grial*, 2, pp. 161-174.
- M. MORANT GINER (2017), «[Las Euménides en el teatro de T.S. Eliot: *The Family Reunion*](#)», *Tycho*, 5, pp. 115-136.
- C. MORENILLA TALENS (2005), «La tragedia griega en la renovación de la escena», en *Entre la creación y la recreación*, ed. F. de Martino y C. Morenilla Talens, Bari, Le Rane, pp. 387-429.
- C. MORENILLA TALENS (2006), «La tragedia griega en la renovación de la escena en España», en *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*, ed. C. Morenilla Talens et al., Bari, Le Rane, pp. 432-484.
- C. MORENILLA TALENS (2016), «[Amor y Guerra en la tragedia de Sófocles](#)», *eClassica*, 2, pp. 16-34.
- C. MORENILLA TALENS y J. V. BAÑULS OLLER (2009), «Orestes de Arcadio López Casanova y su palinodia», en *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas*

- das grecorromanas en el teatro del siglo XX*, ed. A. López López y A. Pociña Pérez, Granada, Editorial UGR, pp. 441-456.
- C. MORENILLA TALENS y N. LLAGÜERRI PUBILL (2017), «Κλυταιμνήστρη δολόμητις (Od. 11.422)», en *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, ed. F. de Martino et al., Bari, Le Rane, pp. 285-300.
- D. de PACO SERRANO (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad.
- R. RAÑA LAMA (2005), *Mesteres: Arcadio López Casanova*, Vigo, Xerais.
- X. RÁBADE (2010), *Mesteres / Arcadio López Casanova. Edición Bilingüe*, Madrid, Cátedra.
- M. J. RAGUÉ ARIAS (1992), *Lo que fue de Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- G. de SANTIS (2016), «Enfermedad y cura en Euménides de Esquilo. Orestes, las Erinias y la polis», en *Cura e encantamento: rito, mito e psicologia*, Braga, pp. 79-113.
- A. H. SOMMERSTEIN (2008), *Aeschylus II*, Cambridge, University.
- I. SOTELO (1981), «Reencuentro con Sartre», *Papers*, 15, pp. 55-68.
- G. STEINER (2001), *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela.
- C. URIBE MERINO (2006), [«Sartre y la figura del intelectual comprometido»](#), *Ciencia Política*, 2, pp. 25-52.
- M. I. VÁRZEAS (2017), «Clitemnestra em Sófocles», en *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, ed. F. de Martino et al., Bari, Le Rane, pp. 365-374.
- J. A. VILA (2017), [«Los intelectuales, el compromiso y el medio siglo español»](#), *Artes del Ensayo*, 1, pp. 140-152.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM (1994), *Sophocles: An interpretation*, Cambridge, University.