

Los esclavos 3

Raúl Hernández Garrido

LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa
Premio Rojas Zorrilla 1995 concedido por el
Ayuntamiento de Toledo.

Versión 2009

geocities.com/raulhgar

raulhgar@gmail.com

(En penumbra. Interior de una casa de clase acomodada. Un par de sillas. Al fondo, en el espacio que queda detrás de las sillas, una habitación a oscuras, la puerta entreabierta. En una de las sillas, un hombre de edad avanzada, por su aspecto desastrado un mendigo. En la otra, una muchacha vestida discretamente aunque con clase. La blancura de la tela de su vestido se ve salpicada por unas pequeñas manchas de sangre)

MUCHACHA: Siento no poder ofrecerle nada. Anteayer se nos despidió la chica y la despensa está prácticamente vacía.

VAGABUNDO: Tal vez ésta no sea una ocasión adecuada para una visita.

MUCHACHA: Ahora mismo no hay nadie más en la casa para atenderle que yo. Estoy sola. No quiero causarle una mala impresión.

VAGABUNDO: No se preocupe. Ya volveré en mejor momento.

MUCHACHA: Por favor, no se marche. Queda algo de caldo en la cocina. Con el frío que hace afuera le vendrá bien tomar algo caliente. No me lo puede rechazar.

VAGABUNDO: Aunque me vea así no crea que vengo pidiendo limosna. Y si dice que desde hace dos días tienen problemas con el servicio, lo mejor es que no la moleste más.

MUCHACHA: Quizás conozca usted a alguna chica que esté buscando casa. Estando acostumbrada a vivir con servicio se pierde el contacto con los deberes del día a día. Llevo dos días sin comer. No me atrevo ni a poner una sartén al fuego. No sé ni dónde están las sartenes.

VAGABUNDO: No. No se me ocurre nadie adecuado. La gente que frecuento no es lo más adecuado para una casa como ésta.

Ya es muy tarde.

MUCHACHA: No se puede ir así.

VAGABUNDO: Le prometo que volveré otro día, a mejor hora.

MUCHACHA: Joaquín Sierra. Usted venía preguntando por Joaquín Sierra.

(Silencio.)

¿Qué quiere de él?

Por favor, con toda confianza, contésteme. ¿Qué quiere de Joaquín Sierra?

VAGABUNDO: Saludarle, nada más. Ver qué tal le va la vida. Esas cosas. Nada importante.

MUCHACHA: ¿De qué le conoce usted?

VAGABUNDO: Hace tiempo tuvimos bastante que ver. Nos tratábamos con frecuencia.

MUCHACHA: En cambio prácticamente yo no sé nada de él. ¿Cómo consiguió esta dirección?

VAGABUNDO: A través de un amigo común.

MUCHACHA: Hace quince años que Joaquín Sierra no vive aquí.

VAGABUNDO: Ha sido una equivocación venir hasta aquí. Le ruego que me disculpe si le he molestado.

MUCHACHA: No, no se ha equivocado. Éste es el único sitio donde podía buscarlo.

VAGABUNDO: Pero hace quince años que no vive en esta casa. Es lo que usted me ha dicho.

MUCHACHA: ¿No lo ha visto usted recientemente?

VAGABUNDO: No. Y si me disculpa, no le haré perder más tiempo.

MUCHACHA: Tendría que tomarse un poco de caldo antes.

VAGABUNDO: Se lo agradezco, pero no.

MUCHACHA: A mí sí que me apetecería un poco de caldo. Voy a preparar algo, bien caliente. No me cuesta nada hacer para dos. Es de gallina. Precocinado y congelado. Basta sacarlo de la nevera y calentarlo al microondas. Sólo caldo. Sin carne. Sin huesos. De pequeña no podía soportar la visión de la carne, de la carne muerta de cualquier animal. Me ponía enferma abrir la nevera y ver un pollo muerto. Cuando me hablaban del infierno, siempre lo veía como una inmensa pollería repleta de pollos sin cabeza. Cadáveres. Es horripilante, esa facilidad del cuchillo del carnicero despiezando un animal.

VAGABUNDO: Pensando así no probará nada de carne.

MUCHACHA: No, ya no tengo ese problema. La edad nos quita muchas tonterías de la cabeza.

VAGABUNDO: Usted es demasiado joven como para hablar así.

MUCHACHA: ¿Por qué me llama de usted?

VAGABUNDO: Por educación... cortesía... no nos conocemos...

MUCHACHA: ¿A qué se refiere con eso de que no nos conocemos?

VAGABUNDO: No tenemos trato. Quiero decir, usted y yo no...

MUCHACHA: Que usted y yo, qué.

VAGABUNDO: Que no tenemos cercanía...

MUCHACHA: No sé lo que quiere decir con eso. No sé si fiarme de usted o llamar a la policía.

VAGABUNDO: Por favor. No me juzgue por las apariencias. Es mejor que no llame a nadie. Déjeme, me voy y no le molesto más.

MUCHACHA: Espere... ¿Quién es ese amigo? Ese amigo común de Joaquín Sierra y usted... Hábleme de él.

VAGABUNDO: Usted no le conoce.

MUCHACHA: Dígame quién es.

VAGABUNDO: De nada le serviría que le dijera su nombre. Ya murió y usted no puede haberle conocido.

MUCHACHA: Lo siento.

VAGABUNDO: Fue hace mucho tiempo. No tiene importancia.

MUCHACHA: Era su amigo. Y era amigo de Joaquín Sierra. Para mí, un amigo de Joaquín Sierra sí que tiene importancia. ¿Por qué ha venido usted a esta casa? ¿Necesita algo de Joaquín Sierra?

VAGABUNDO: No tiene mucho sentido pensar en eso, si hace tanto que Sierra desapareció.

MUCHACHA: A veces recuerdo cosas de él.

VAGABUNDO: ¿Lo recuerda?

MUCHACHA: Recuerdo un hombre alto que me llevaba de la mano al parque. Recuerdo que me subía a los columpios, que me compraba dulces: barquillos, algodón de azúcar. Cuando me manchaba, me limpiaba los labios con un pañuelo que sacaba de su chaqueta y desplegaba con mucho cuidado.

Fue hace mucho tiempo. Quizá todas estas cosas no fueron tal como lo recuerdo, pero sé que fueron reales, no sólo un sueño.

VAGABUNDO: ¿Joaquín Sierra era algún amigo de la familia, algún pariente suyo?

MUCHACHA: Era mi padre.

VAGABUNDO: ¿Su padre? ¿Está usted segura?

MUCHACHA: ¿Por qué me pregunta eso? Me da la impresión de que se calla más cosas de las que dice.

(PAUSA.)

Perdóneme. Estoy un poco alterada. Olvido que estoy ante un extraño. Acabo diciendo cosas que no quisiera.

VAGABUNDO: Por favor, discúlpeme usted, si le he ofendido con mi pregunta.

MUCHACHA: ¿Por qué ha dudado de que él fuera mi padre?

VAGABUNDO: Me había olvidado de que Sierra tuviera una hija.

MUCHACHA: ¿Cuándo le conoció usted? Haga un esfuerzo y recuerde, por favor.

VAGABUNDO: Quizá hará unos veinte años, más o menos.

MUCHACHA: ¿Y de qué le conocía?

VAGABUNDO: Entonces trabajábamos en lo mismo. Alguna vez nos encontramos, él, yo y ese otro amigo común. Hablábamos de cómo andaban los negocios, de los clientes, de las ventas que cada uno hacía...

MUCHACHA: No me imagino a alguien como usted hablando con mi padre de igual a igual.

VAGABUNDO: No se deje engañar por mi aspecto de ahora. La vida da muchas vueltas.

Antes... Todo era diferente. Pero las cosas se torcieron. Cambié de vida, me trasladé a otra ciudad y al final lo perdí todo. Luego he vagado por aquí y por allá. En fin, no tengo por qué aburrirla con mi vida. Desde que todo cambió... desde que yo cambié, no volví a ver a su padre.

MUCHACHA: ¿A qué se dedica ahora?

VAGABUNDO: Ahora mismo, a nada.

MUCHACHA: Ya.

(Silencio.)

Considérese que en esta casa es un invitado de honor. Un invitado distinguido, un antiguo amigo de mi padre. Cuénteme cosas de él. Lo que recuerde. Por favor.

VAGABUNDO: No podría contarle mucho. Pasé por aquí y quise saludarle para recordar los viejos tiempos. Los que hemos vivido demasiados años siempre estamos recordando los viejos tiempos.

MUCHACHA: Sé tan poco de él. Mi madre no me contaba nada. De pequeña encontré ciertas facturas de lo que debía ser su negocio y además, todo un tesoro, un gemelo, un solo gemelo de la pareja con la que seguro que se ajustaba los puños de sus mejores camisas. Algo antiguo, pasado de moda. Muy personal. Escondí todo de la vigilancia de mi madre. Ella se obstinaba en borrar cualquier resto de mi padre. Su ropa, en seguida se deshizo de ella. Lo tiró todo. Excepto esos pequeños tesoros que yo encontré y guardé.

Un día, la primera excursión en que fui con el colegio, la primera y la última, porque ella no me dejaba ir sola a ningún sitio -eso debió haberme hecho sospechar-; un día, ese día, aprovechó y registró todas mis cosas. Descerrajó mi diario secreto, fisgó por cada uno de los rincones de mi habitación. En cada uno de los cajones. Debajo de la cama. Bajo el colchón. Entre mi ropa. En cada una de las hojas de mis libros. Lo supe cuando volví y la vi recostada junto a la ventana. Ni quiso mirarme a la cara.

Fui a mi habitación y aunque estaba todo en orden, yo sabía que lo había encontrado, y que ya no estaría allí. Fue la primera vez que le planté cara. Ella no tenía ningún derecho a hacer eso. Fui hacia mi madre y me enfrenté a ella. Le sacudí por los brazos para que me mirara. No me dio tiempo a decirle nada. Me reventó la cara con un bofetón y me dio la espalda.

Me eché sobre la cama pero no pude llorar. ¿Se da cuenta? Esos papeles viejos y ese gemelo inútil lo eran todo para mí. Al hacerlos desaparecer, había matado lo poco que quedaba de mi padre; pero no pude llorar. Ni siquiera tenía fuerzas para odiarla en todo lo que se merecía.

Nunca me perdonaré esa vileza, porque esas lágrimas que no pude llorar me parecían una infamia mayor que la que había cometido mi madre.

VAGABUNDO: Se juzga con demasiada dureza.

MUCHACHA: Ella me dijo que mi padre había muerto, pero yo sabía que no era así.

VAGABUNDO: ¿Cómo podía estar usted tan segura?

MUCHACHA: Como lo estoy ahora. Si él muriera lo sentiría aquí, muy dentro. Sentiría que algo se rompería para siempre.

No sé por qué le cuento a usted estas cosas. Lo único que estoy consiguiendo es aburrirle. Si es que no estoy horrorizándole.

VAGABUNDO: No piense eso de mí. Hace tiempo fui amigo de su padre. Ahora quisiera serlo también suyo. Si usted necesita hablar, hágalo. Me gustaría consolarle, darle consejo.

MUCHACHA: Es extraño que usted llegue a transmitirme confianza. Aunque no llego a entender por qué que un desconocido se interesa tanto por mí y por lo mío.

RELATO DE AGAMENÓN

Qué diferente, la sensación de estar bajo techo. Y si cuando viví entre extraños siempre me encontré en familia, ahora que he vuelto soy en mi casa el mayor de los extraños, y veo que los que debían ser para mí mis seres más cercanos realmente son auténticos desconocidos.

¿Por qué llegué a irme hace tantos años? Aunque lo quisiera, no podría argumentar en mi defensa ninguna razón convincente.

Aquel día al salir de casa, oí la puerta cerrarse y todo empezó así, por nada. Ese sonido, un sonido rutinario, insignificante, casi inaudible, aquel día, de aquel año ahora tan lejano, me atacó. Me golpeó con un estruendo inesperado: era la puerta que se cerraba. Era la puerta que nunca volvería a abrirse para mí. Fue eso lo que me expulsó de mi casa. ¿Por qué escaparía yo, felizmente casado, con una niña de pocos años a la que quería como a mis ojos, con un buen trabajo y ninguna preocupación más? No, pensarán mal los que crean que mi mujer tuvo algo que ver en mi escapada. Fue ese ruido, ese pequeño ruido, que se levantó a mis espaldas como un gigante y me gritó. Me arrojó fuera, como ángel armado de una espada de fuego.

Lo oí. Como escuchar rugir a un ratón. Se duda en volverse hacia atrás. Se toma por un pequeño vértigo, no pasa nada, sigue adelante. Pero esa vez oí en toda su amplitud el estruendo de esa puerta cerrándose. No fue una huida. No abandoné a mi esposa. Todo eso no tuvo ningún peso en mi decisión. No hubo de hecho ninguna decisión. Simplemente, yo estaba "fuera", y las llaves que tenía en mi mano nunca más podrían volver a encajar en la cerradura, acertar con la combinación, y abrir de nuevo la puerta. Arrojé a la calle el llavero repleto de inutilidad, porque la llave de la casa había contagiado a la del garaje, y ésta a la del buzón, y la del buzón a la del coche.

Conté el dinero que me había quedado. Podía sentirme afortunado. Habitualmente apenas llevo unas pocas monedas, pero el día anterior había cobrado una cantidad importante y esa mañana pensaba pasarme

a ingresarla, con lo que el dinero aguardaba íntegro en mi cartera. Me sabía ya fuera de la ciudad; debía abandonar esas calles lo antes posible. Tomar el próximo tren que saliera, no importaba a dónde, lejos.

Fui sin perder más tiempo a la estación y gasté todo lo que llevaba en un billete sólo de ida, mi destino era cualquier lugar, lo más distante posible de la que ya no era mi casa. Al otro extremo del país, al otro lado del mundo. Quedaba hora y tres cuartos para la salida del tren. En ese tiempo, volví a recorrer las calles por las que había vivido mi pasado, sabiendo que quizá no volvería a pisarlas. Dando vueltas alrededor de mi casa, de la que había sido mi casa, donde había fundado una familia, donde había tenido una esposa y concebido en ella a una hija, mi única hija. Tal vez buscaba, con esperanza, con temor, una conmutación a mi condena. Si por casualidad mi mujer se asomara a la ventana y me llamara por mi nombre, sorprendida por encontrarme allí, intentando adivinar la causa que me habría impedido ir a mi trabajo... Si mi mujer me llamara por mi nombre... A cada minuto que pasaba era menos mi mujer, el pasado se iba alejando a la velocidad de la luz, me iba volviendo extraño a mí mismo. Llegó un momento insoportable, en que supe que de verme ni yo mismo me habría reconocido. Si ella hubiera cruzado a mi lado, habría pasado de largo. No sabría que ese rostro y ese cuerpo eran los de aquél con el que había compartido casa y cama tantas y tantas noches. Me pregunto si mi hija hubiera logrado reconocer a su padre.

VAGABUNDO: Tiene idealizado a su padre. Tal vez él no fuera tan bueno como usted piensa.

MUCHACHA: Así hablaba mi madre de él. Usted habla igual que ella. Con tanta crueldad como ella hace siempre.

VAGABUNDO: ¿Por qué dice eso?

MUCHACHA: Ella quiso que yo olvidara que alguna vez tuve padre. Ella no quiso que yo pudiera conocerle. ¿No le parece un comportamiento bastante cruel para una madre con su hija?

VAGABUNDO: Una hija no debe decir esas cosas de su madre, eso es lo que me parece. Seguro que ella siempre quiso lo mejor para usted, y decidió que tal vez lo mejor entonces era apartarle de su padre.

MUCHACHA: ¿Cómo puede pensar eso? ¿Cómo puede defender a esa mujer sin conocerla.

VAGABUNDO: Su madre se quedó sola, con una niña que criar.

MUCHACHA: Habla sin saber nada.

VAGABUNDO: La vida no es fácil para una mujer sin un hombre. Madre y padre al mismo tiempo. Demasiadas decisiones. Algunas veces, se equivocaría. Algunas veces, incluso, parecería ser cruel. Pero seguro que siempre quiso lo mejor para usted.

MUCHACHA: ¿Usted cree?

VAGABUNDO: Debió ser así.

MUCHACHA: ¿Usted cree?

VAGABUNDO: Supongo que debió ser así.

MUCHACHA: No. No fue así. Yo era uno más de los recuerdos de mi padre, uno más de sus restos. El más hiriente para ella. Un recuerdo vivo.

VAGABUNDO: Pero te tuvo siempre a tu lado.

MUCHACHA: ¿Me está tuteando?

VAGABUNDO: Perdone.

MUCHACHA: Por favor, siga tuteándome. Hace que me sienta mejor.

VAGABUNDO: Como quieras.

MUCHACHA: Esa mujer no trató de deshacerme de mí. Todo lo contrario. Siempre me ató a sus faldas. Nunca dejó que yo tuviera amigos, ni siquiera una sola amiga. Ella siempre estaba allí, a la puerta del colegio, esperándome a la salida de clase, aislándome de los demás.

VAGABUNDO: Dice cosas que no puede echarse en cara a una madre.

MUCHACHA: Pasaron los años y ella seguía allí. Comencé a ser blanco de las burlas de mis compañeros de clase.

Acabé la primaria. Llegó el momento de ir al instituto. Pensaba que las cosas iban a cambiar. Por fin mayor, por fin libre. No puede figurarse con qué alegría asistí a mi primer día de instituto. A la hora de la salida, caminaba casi flotando. El mundo entero estaba a mis pies. Me creía dueña de mí misma. Me sentía libre, entre mis nuevos compañeros, como si la vida por fin comenzara para mí y saliera a recibirme con una sonrisa. Entonces, a mis espaldas, oí su voz, llamándome. Deseé que el suelo se abriera bajo mis pies y me tragara. No le respondí, ignoré su llamada, esperando que se fuera, pero ella insistió, y todos estaban mirando. Allí estaba ella, y en su actitud hipócrita vi cómo disfrutaba haciéndome sufrir.

Por mucho que le rogué de nada valió. Me veía esclavizada a su sombra, para siempre. Caí enferma y perdí todo un año de curso. Pero eso no hizo que las cosas cambiaran.

VAGABUNDO: Comprendo tus razones, pero quizá ella sintiera que debía actuar así.

MUCHACHA: Sólo lo hacía por odio. Odio contra mi padre, que descargaba con toda su fuerza sobre mí.

(PAUSA.)

Cuando llegó el momento de ir a la universidad me negué. Contra su voluntad, no quise hacer ninguna carrera. No soportaba la idea de encontrármela otro día más, esperándome, con un bocado en las manos que me haría tragar delante de mis compañeros. Me negué a esa forma de tortura. Pero entonces vino lo peor. Encerrarme bajo un mismo techo, veinticuatro horas al día, con ella. Con ese monstruo.

VAGABUNDO: Pero siguió a tu lado. Podías haber buscado alguna ocupación fuera de casa.

MUCHACHA: ¿Qué iba a cambiar? Sólo que la tortura alcanzara dimensiones obscenas, expuesta a la vista de más y más gente.

VAGABUNDO: ¿Y cuando tuviste edad, no hiciste nada por marcharte?

MUCHACHA: ¿Cree que no lo intenté? Durante meses fui dando vueltas a la idea. Hice y deshice las maletas tantas veces que se gastaron las cerraduras.

EL LAMENTO DE ELECTRA

Mi sexo fue el arma que el tiempo me concedió para luchar contra mi madre. Fui cobrando conciencia del poder que me daba: aquello me libraría para siempre de sus garras. Mi cuerpo fue dejando de ser el de una niña asustada. Los pechos se fueron abultando hasta convertirse para mí en una coraza. Entre mis piernas, mi sexo se abrió en mis entrañas marcándome, tan dentro de la carne.

Mi madre no tardó en darse cuenta de la amenaza. Intentó sofocarme, pero ya era demasiado tarde. Intentó atarme a un cuerpo de niña, pero ya era demasiado tarde. En la soledad del baño, yo miraba crecer mi nuevo cuerpo. Espiaba en el espejo esa mujer que nacía del interior de la niña que había dejado de ser.

Mi madre llegó a imponerme una infancia artificial. Me fajaba el pecho ahogando mis senos, apretando hasta cortarme la respiración. Me trataba con un falso cariño, impostando la voz, utilizando una sarta de remilgos que hubieran avergonzado a una cría de seis años. Al salir de casa siempre me cogía de la mano, me gritaba con falsa alarma si yo intentaba cruzar la calle sola.

No me previno contra el horror que mes a mes sería mi compañero, el más fiel compañero de una mujer. Cuando sucedió ella me convenció de que aquello pasaría, me hizo creer que tanta sangre se trataba de alguna enfermedad que quizá pasara con los años, me metió un miedo que todos los meses se renovaba. Se me agrandaban los ojos viendo aquello resbalar por mis piernas, ensuciando la loza del water, girando en el agua hasta perderse por el sumidero al tirar de la cadena. Era un terror bíblico, ella me lo había metido muy dentro de mi cuerpo.

Expulsó de la casa todos los espejos para así arrebatarme mi imagen. Ella misma pretendió ser mi espejo, o tal vez sería mejor decir que yo fui

el suyo, ya que me transformó hasta que me convertí en un duplicado suyo. Me modeló hasta conseguirlo, una venganza perfecta. Me contaminó de su apariencia y sembró en mis entrañas su odio, bien dentro, para que no me abandonara nunca, por mucha que fuera la distancia que nos separara, por mucho el tiempo que transcurriera. Mi vestuario replicó al suyo: el mismo estilo de vestidos oscuros, cortados con tiralíneas, con la falda a la altura de las rodillas, ni muy largas ni muy cortas. Los pantalones fueron expulsados de mi armario y sustituidos por largas faldas de corte recto. Lo mismo ocurrió con las camisetas de manga corta, reemplazadas por el mismo modelo de blusa cruzada que ella había usado durante los quince años que yo había vivido, que yo había vivido con ella. Hasta a la ropa interior llegó en su escrúpulo. Nos convertimos en hermanas, en gemelas. A la gente le costaba distinguir una de otra. Me vi respondiendo cuando me llamaban por su nombre. A mis quince años se me echaron encima sus cuarenta años. Mi cara se fue cubriendo con arrugas que eran las suyas, en mi pelo aparecieron canas que eran las suyas, mientras que ella se fue contagiando de mi juventud de quince años, de esa juventud que se me escapaba, que me estaba robando. Cuando el día acababa me encerraba en mi habitación y me libraba de sus vestidos. Otra vez con mi edad, seduciéndome con mi sexo, recuperaba mi nombre.

VAGABUNDO: Cada vez hay menos luz. Apenas puedo verte la cara.

MUCHACHA: Yo, en cambio, le distingo muy bien. Los rasgos de su rostro. Se le ve cansado. ¿Está bien?

VAGABUNDO: Sí, gracias. Ya es tarde.

MUCHACHA: No es tan tarde, aunque esté oscuro. Afuera el cielo se habrá cubierto. El tiempo en esta época es bastante inestable. Dentro de poco volverá a salir el sol.

VAGABUNDO: El sol no volverá a salir. Pronto será de noche.

MUCHACHA: Pero aún no lo es. No es ni muy pronto ni muy tarde. El atardecer. Una hora especial. Los atardeceres son para quedarse quietos, escuchando cómo el silencio se va metiendo en las cosas, cómo todo se va deteniendo.

Para mirarse las manos a una luz cada vez más tenue. Para acariciarse las mejillas, relajar los ojos, prepararse para la noche.

VAGABUNDO: La noche tiene más caras. Es una mujer cruel. No es bueno confiarse a ella. Cuando la vida está asegurada, todo está bien. Cuando hay un techo que le cobija a uno. Pero, para la gente como yo...

Aunque llueva, aunque haga viento, por el día uno se defiende. Siempre hay un portal, una casa abandonada, siempre hay un refugio.

Pero por la noche... En verano puede parecer hasta agradable dormir bajo un techo de estrellas. En invierno es otra cosa. Más de uno no se ha vuelto a levantar tras una noche de hielo. Hay que tener cuidado con la noche.

No sólo por el frío; la noche se ha vuelto peligrosa. Te puedes ver rodeado de chavales que se entretienen pateándote el estómago mientras duermes. Al anochecer la ciudad se convierte en una jungla. Y uno se ve expuesto a las locuras de cualquier desaprensivo.

MUCHACHA: Aquí tengo sitio de sobra para los dos. Esta noche podría quedarse.

VAGABUNDO: Hace tantos años que no duermo en una cama que sería incapaz de conciliar el sueño sobre un colchón.

MUCHACHA: Duerma en el suelo si así lo prefiere. Pero hoy no soportaría quedarme sola en esta casa.

VAGABUNDO: Puedes irte a acostar, y cuando te duermas, yo saldría sin molestarte. Si es que así te sientes más segura.

MUCHACHA: Por favor, no haga eso. Tengo miedo.

VAGABUNDO: Tendrías que buscarte gente de tu edad. Acabarás ahogándote si no sales de aquí. Huye. A donde sea. Yo también huí una vez.

MUCHACHA: ¿Por qué lo hizo?

VAGABUNDO: No podía soportarlo. Si me hubiera quedado en mi casa, todo hubiera sido peor.

MUCHACHA: ¿Qué le amenazaba?

VAGABUNDO: El tiempo. Los segundos, los minutos, las horas, los días uno tras otro, los años. El tiempo que pasaba de forma insensible. Todos los días eran iguales, cada segundo que vivía me sentía más y más como un ser muerto.

MUCHACHA: ¿Abandonó a su familia?

VAGABUNDO: Sí.

MUCHACHA: ¿A su esposa? ¿Por qué? ¿Tenían problemas es su matrimonio?

VAGABUNDO: No.

MUCHACHA: ¿La quería?

VAGABUNDO: Sí.

MUCHACHA: ¿Tenían hijos?

VAGABUNDO: Una niña.

MUCHACHA: ¿Qué edad tenía?

VAGABUNDO: Era pequeña, muy pequeña.

MUCHACHA: ¿La abandonó también a ella?

VAGABUNDO: No tuve más remedio.

MUCHACHA: ¿No pensó en el daño que es para una niña dejarla sola?

VAGABUNDO: Sola no, se quedó con su madre.

MUCHACHA: La abandonó.

VAGABUNDO: Yo hubiera querido llevármela conmigo.

MUCHACHA: ¿Por qué no lo hizo?

VAGABUNDO: A veces la vida te marca un camino que no puedes dejar de seguir. No importa lo que quieras o no quieras.

MUCHACHA: Si uno quiere, también puede. Nada ata a nadie a un destino fijado.

VAGABUNDO: A veces no hay más remedio que seguir por un camino que uno no ha elegido. Quizá no lo entiendas bien. Eres muy joven. Pero hay momentos en que uno sólo puede seguir adelante, por mucho que no le guste lo que hace.

MUCHACHA: Seré muy joven, pero sé muy bien lo que digo. Y la verdad, por mucho que usted se justifique, es que abandonó a su hija.

VAGABUNDO: No fue así.

MUCHACHA: Me ha dicho que no se la llevó consigo. ¿Fue así o no?

VAGABUNDO: Sí, no me la llevé conmigo.

MUCHACHA: Si no se la llevo, entonces la abandonó. ¿Es o no es así?

VAGABUNDO: Sí, la abandoné. La abandoné.

MUCHACHA: No creo que la quisiera tanto como dice.

VAGABUNDO: ¡Más que a mi vida!

MUCHACHA: ¿Por qué, entonces, se despreocupó de ella?

VAGABUNDO: Te lo he explicado. Tuve que salir de esa casa. Me era imposible volver a ella.

MUCHACHA: A pesar de que tuvo que sacrificar a la niña para ello.

VAGABUNDO: No hubiera podido llevármela conmigo. No sabía a ciencia cierta qué iba a ser de mí. No podía hacer que mi hija corriera la misma suerte que a mí me maldecía.

MUCHACHA: Y la dejó.

VAGABUNDO: ¡Con su madre!

MUCHACHA: Parece que estaba bien segura de su mujer para dejarle a la niña.

VAGABUNDO: ¿Cómo no iba a estar seguro de la persona que le dio la vida, de su propia madre?

MUCHACHA: Usted mismo no pudo aguantar ni un día más al lado de esa persona.

VAGABUNDO: No fue por ella. Mi mujer no tuvo culpa en mi huida. ¿Por qué me atacas así?

MUCHACHA: Porque yo sufrí ese mismo daño, el de sentirme abandonada por mi padre. No hay cosa peor para una niña. Una madre es capaz de destrozarle la vida a un hijo sin darle importancia.

VAGABUNDO: No puedes sentir todo ese odio.

MUCHACHA: Tengo la mano de mi madre impresa a fuego en mis entrañas.

VAGABUNDO: Y eso te llevó a hacerlo.

MUCHACHA: Fue necesario.

VAGABUNDO: ¿No pensaste que si hubieras hablado con ella todo hubiera sido diferente?

MUCHACHA: Ella nunca me escuchó. Si hubiera tenido por lo menos un hermano en quien confiar, un hermano que me hubiera librado de tantas cargas.

VAGABUNDO: ¿Entonces hubiera sido mejor?

MUCHACHA: Entonces. Quizá no hubiera sido mejor. Pero tal vez hubiera sido más fácil.

AGAMENÓN RECUERDA

Nunca la vi tan hermosa. Resplandecía más que el traje blanco con el que se iba a casar. En el mayor de los secretos, estuvo buscándolo durante meses, volviendo locos a los dependientes de todas las tiendas de la ciudad. Arrugaba todas las revistas de moda, todos los catálogos, buscando el vestido que sólo iba a lucir por unas horas. La vi concentrarse en la preparación de aquel día con el celo de un faraón preparando su última residencia. La lista de invitados, los regalos que daría a la mujer de cada familia, los pormenores de la ceremonia, el banquete. Yo la acompañé muchas veces, pero realmente mi papel era menor que el de un testigo mudo. Siempre callaba a no ser que ella me pidiera confirmación sobre algo que ya había decidido. Yo nunca la contradecía. Me impresionaba ver la seriedad con que lo planificaba todo. Con absoluta meticulosidad, sin escapársele ni un detalle. La ceremonia se convirtió en su único propósito, hasta el punto de sólo prestarle atención a lo que estuviera relacionado con la boda. Yo no contaba en ésta sino como una pieza más del ritual.

Nada la apartaría ni un milímetro de su objetivo: lograr una boda impecable. Reconozco que yo podía ofrecerle una ayuda escasa. Alguna vez me echó en cara mi pasividad, pero yo sabía que lo mejor era no hacer nada; lo único que lograría sería molestarla. Ella también lo sabía, pero cierto remordimiento a no dejarme intervenir le obligaba a crear situaciones tensas. Muchas veces acabábamos discutiendo. Fue ella quien eligió el traje que yo debía llevar, ella decidió cuál era la corbata que mejor me sentaría, la camisa con la que tendría que vestir. Recuerdo que el día antes, cuando yo no estaba, fue a la que iba a ser nuestra casa, me planchó todo y me lo dejó preparado y bien extendido para que no se arrugara.

Llegué a temer no estar a la altura de las circunstancias en ese día. Acabé teniendo pesadillas y despertándome con la garganta seca en mitad de la noche. Deseé que ya hubiera pasado todo. Cuando me fui a poner la corbata, fui incapaz de ajustar el nudo y que quedara centrado.

Tardé casi una hora en conseguirlo. Volví a cepillarme los zapatos, no tuvieran manchas de barro. Imposible. Eran nuevos y los acababa de sacar de la caja.

Cuando abrí la puerta del coche y la ayudé a salir me deslumbró, y me sentí dichoso y a la vez sobrepasado por eso que se me entregaba en ese día. Era indigno, como un labrador acogiendo en su casa a una hija de reyes. Un mortal emparejado con una diosa. Me sentía abrumado. Ella me miró muy seria, y me dijo que me pusiera recto.

Entré con ella en la iglesia.

INVOCACIÓN DE ELECTRA A UN ORESTES INEXISTENTE

Con un hermano hubiera tenido una persona en la que volcar todo mi cariño. Con un hermano hubiera tenido la imagen del padre perdido. Con un hermano hubiera tenido un discípulo y un maestro. Una mano donde llorar y de la cuál recibir consuelo. Una mano vengadora en la que tener esperanza. La vida me escamoteó incluso el tener un hermano.

Yo me hubiera encargado de cuidarle. Yo hubiera sido para él más que una hermana. Le habría enseñado, le habría preparado. Podría haber repartido con él todo el peso del odio de mi madre, y tal vez ahora no estaría tan ahogada por la sombra de esa mujer. Él me hubiera ayudado a soportar el peso de la culpa y del miedo. Es lo que le echo en cara a mi padre, haberme dejado sola, sin tener un hermano que con su fuerza me hubiera dado toda la energía que necesité sola para cumplir mi misión.

Nunca llegaré a mí mensajero avisando de que un mechón del pelo de mi hermano honra la sepultura de mi padre. Un mechón cortado de su mano, un mechón como homenaje fúnebre del que vuelve guiado por una decisión inaplazable. Nunca vendrá él como enviado de los dioses, avisándome que el día de la venganza está próximo. Nunca empuñará él el cuchillo que limpie esta casa de las ofensas de mi madre.

¿Por qué tan sola?

¿Por qué, padre?

¿Por qué?

MUCHACHA: Se le ve pensativo.

VAGABUNDO: Me estaba acordando...

MUCHACHA: ¿De qué?

VAGABUNDO: Cosas del pasado. Cosas de viejo.

MUCHACHA: ¡Viejo! No diga eso. Mi padre tendrá la misma edad que usted. Si se arreglara. Si se cuidara. No debió de estar mal de joven.

VAGABUNDO: Por favor.

MUCHACHA: Realmente, se conserva bien.

VAGABUNDO: No hable así. No tiene sentido

MUCHACHA: ¿Y por qué no?

VAGABUNDO: Si se cuidara ya lo vería usted. Perdone. Si pudiera hacerlo, claro. Supongo que en la calle no es nada fácil. ¿Por qué no trabaja? Seguro que si buscara un trabajo, por poco que fuera lo que ganara, podría llevar una vida más desahogada. Podría ocuparse de sí mismo.

VAGABUNDO: ¿Ahora quiere resolverme la vida? Ya es demasiado tarde para eso.

MUCHACHA: No. Sólo quería ayudarle.

VAGABUNDO: Si no trabajo, es cuestión mía. Déjeme.

MUCHACHA: Perdóneme. Perdón si se siente ofendido. Sólo quiero decirle que usted podría llevar una vida mucho mejor con poco de esfuerzo.

VAGABUNDO: No me toque. No se acerque a mí.

MUCHACHA: No sea desagradable. Y no me hable así. Ha vuelto a llamarme de usted.

VAGABUNDO: ¿Es eso lo que más le preocupa?

MUCHACHA: ¿Por qué me desprecia de esa forma? Creí que iba a encontrar en usted apoyo, eso que tanto me ha faltado, y ahora me está haciendo daño.

VAGABUNDO: Me va a romper el corazón.

MUCHACHA: Se lo ruego. No me hable así.

VAGABUNDO: ¿Pero es que no te das cuenta de lo que pasa? ¿O es que veo lo que no es?

MUCHACHA: No grite, por favor. Habla como un loco.

VAGABUNDO: Sí, debo estar loco, y ojalá todo esto sea una pesadilla. Ojalá lo fuera. Esto no es normal. No es normal.

MUCHACHA: ¿Me ve como un monstruo?

VAGABUNDO: No te das cuenta de lo que pasa. Sí, eres incapaz de razonar. Estás bajo el golpe de lo que ha pasado, y eso te impide reaccionar.

MUCHACHA: Bien sé lo que he hecho.

VAGABUNDO: ¿Qué dices? ¿Y estás tan tranquila?

MUCHACHA: No quiero hablar de eso. No quiero hablar de nada. Me siento cansada, tan cansada.

VAGABUNDO: ¿Es tu madre la que se encuentra ahí? ¿Es ella?

MUCHACHA: ¿Mi madre? No debe saber nada. Por favor, no se lo cuente usted. Tengo miedo de lo que pueda hacer si se entera.

(La MUCHACHA está histérica. Grita. El VAGABUNDO le abofetea para cortar el ataque.)

¿Lo ha enviado ella? ¿Me va a hacer daño?

VAGABUNDO: Escúchame. Yo sólo quiero ayudarte. Pero debes de darte cuenta de lo que pasa. ¿Qué es lo que has hecho?

LA VERGÜENZA DE ELECTRA

Y al final se entregó a otros hombres. Abandonó los vestidos oscuros y los sustituyó por otros que en una mujer madura hubieran desentonado. Pero tenía toda mi juventud para lucirlos. Toda la belleza de mis quince años, toda su lozanía, todo lo que antes me había robado a mí.

La casa comenzó a llenarse de hombres, cada vez más jóvenes. Vivía feliz una segunda juventud, y se regodeaba en ella sin ningún pudor. Le irritaba verme, que yo le recordara lo que era. Cuando alguno de esos le visitaba, me empujaba a encerrarme en mi habitación, y ay de mí si se me ocurría salir y les sorprendía. Era ruidosa con sus amantes. Le gustaba infectar la casa de esos ruidos, mancillaba el lecho que una vez compartió con mi padre. A la mañana siguiente la encontraba desnuda desayunando en la cocina, mostrando sin vergüenza su desnudez, todas las ventanas abiertas, exhibiendo como un triunfo su cuerpo tras haber fornicado toda la noche. Y por la casa, por esa cama, por su cuerpo pasaban un hombre tras otro, golpeándome con ellos con la que había sido mi única arma en mi defensa. Así, yo me marchitaba sin haber llegado ni antes ni nunca a florecer. Cada uno de sus gemidos – retumbando en cada esquina de la casa, en cada rincón de mi cabeza – me acorralaba más y más. Me convertí en un cadáver en vida, entierro prematuro. Aquello me consumía por dentro y mis fuerzas se iban agotando. Mi madre feliz cantaba, y a mí ya no me quedaba energía para oponerme a ella, ni para echarle en cara su desfachatez, su absoluta pérdida de decencia, que me afectaba más a mí que a ella. Hizo que yo me sintiera sucia. Su descomposición crecía dentro de mí, como si por un pacto diabólico yo fuera depositaria de sus males mientras que ella no renunciaba a sus infamias manteniendo las manos

y la conciencia limpias. Sin preocuparse de consecuencias nefastas, sin sufrir ningún daño, ni siquiera el más pequeño remordimiento.

Advertí esa corrupción que se adueñaba de mi cuerpo cuando ya era demasiado tarde. El hedor me inundaba, ahogándome. Era su olor, el pago de sus culpas.

Pero peor fue cuando el ir y venir de hombres dejó paso a un solo hombre. Mi madre, purificada por sus vicios, tenía ya el aspecto de la más inocente de las vírgenes, mientras que si alguien se cruzara conmigo por la calle cambiaría de acera. Como ahora interesaba a sus propósitos airearme, me extrajo de mi encierro y se dedicó a ponerme presentable. Me echaba en cara mi descuido. Atribuía mi aspecto lamentable a falta de higiene. A tanto podía llegar su desfachatez.

EL PECADO DE AGAMENÓN

Sí.

Sí que hubo otra mujer.

Laura.

Ella era morena, alta, con rasgos rectos, duros, como cortados a cuchillo. Trabajaba en mi mismo departamento. Allí nos veíamos todos los días, de nueve a seis. A media mañana, compartíamos el asco de un café de máquina. Al mediodía comíamos en la misma mesa con nuestros otros compañeros, aprovechando la hora que teníamos libre, en una pequeña casa de comidas frente a la empresa. Alguna vez la llevaba a su casa en coche. Pocas, raras veces. No hubo nada entre nosotros hasta mucho después. Sólo éramos dos compañeros de trabajo. No nos habíamos planteado nada. No había razón para hacerlo. Algún pequeño roce, una mano que toca otra, alguna conversación perdida, pero nunca había cruzado por mi mente que pudiéramos llegar a algo. Aquel día me sentía bastante deprimido. Había tenido en casa un pequeño disgusto, un encuentro bastante agrio con mi mujer. Atravesaba una temporada difícil en el trabajo, las cosas no me iban muy bien, y aquella discusión me sumió en un pozo. En el trabajo estaba bastante reservado, hasta ser desagradable. Ojeé unos informes a cargo de Laura. Estaban incompletos, y eso me irritó. La llamé y se lo eché en cara, de muy mala manera. Ella no me llegó a responder. La verdad, reconozco que no había manera civilizada de contestar a mis gritos. Me miró con repulsión, quizá con pena, y me dio la espalda. Estuve toda la tarde comido por el remordimiento, mi mirada clavada en su silencio. La gente empezó a irse a su casa y yo seguía sin saber muy bien cómo iba a resolver aquello,

esperando el momento en que se fuera para seguirla y así disculparme. Al final nos quedamos los dos solos en la oficina. Me armé de valor y me dirigí hacia ella. Seguía dándome la espalda, aparentemente ocupada en su trabajo. Cuando estaba a su altura, a punto de hablar con ella, se volvió y me miró. Vi sus ojos, enrojecidos por el tabaco o por las lágrimas. No hubo palabras entre nosotros. Le acaricié el cuello, y eso se convirtió en un abrazo. Así me disculpé, en silencio, porque mis labios, incapaces de formular una explicación, sólo acertaron a buscar los suyos.

Fue un beso desesperado. Allí mismo, sin ningún pudor, me abrí paso entre su ropa mientras ella me desnudaba. Encontré en su cuerpo el desahogo que tanto necesitaba. Fue un diálogo entre su piel y la mía. Tantas cosas me dijo de esa manera. Fue la primera vez y la última. La sentí dentro de mí, tanto como ella me sentía dentro de su cuerpo.

Sin hablar siquiera, decidimos de mutuo acuerdo que aquello no podía continuar, que nunca lo repetiríamos. Pero desde entonces se estableció entre los dos, siempre, una corriente que sólo se da entre seres muy unidos.

Laura tenía doce años menos que yo. Once menos que mi esposa. En comparación conmigo, apenas era una niña.

En casa, ocurrió lo inevitable. Las mujeres tienen un sexto sentido para darse cuenta de esas cosas. Mi esposa me sometió a un acoso que estuvo a punto de quebrar mi paciencia. Insinuaciones, amenazas, insultos, convirtieron mi matrimonio en un infierno. Ni siquiera la presencia de mi hija nos podía consolar ya.

MUCHACHA: Sus ojos me están mirando.
(PAUSA.)
¿Qué fue de su matrimonio? ¿Ella le quería?

VAGABUNDO: Sí.

MUCHACHA: ¿Está usted seguro? ¿Por qué la abandonó?

VAGABUNDO: Tuve que hacerlo.

MUCHACHA: Habría alguna razón.

VAGABUNDO: No podría explicárselo.

MUCHACHA: Le fue infiel.

VAGABUNDO: No.

MUCHACHA: Ella le engañó.

VAGABUNDO: ¿Por qué me habla así? ¿Por qué cree que tengo que explicarle esas cosas?

MUCHACHA: Suponía que hablar de ello podría ayudarle.

VAGABUNDO: ¿Tú nunca has estado enamorada?

MUCHACHA: No.

VAGABUNDO: ¿Nunca ha habido un hombre en tu vida?

MUCHACHA: No me gusta que me haga esa clase de preguntas.

VAGABUNDO: Tú me las has hecho a mí.

MUCHACHA: Yo estoy en mi casa. Aún no sé por qué ha aparecido usted en ella. Precisamente ahora.

VAGABUNDO: Quiero ayudarte.

MUCHACHA: Aún quiere ayudarme. ¿Qué es lo que le lleva a ello?

VAGABUNDO: Hubo un tiempo en que yo fui...

MUCHACHA: ¿Amigo de mi padre? ¿Vuelve con esa cantinela? ¿Cómo podría yo saber si es cierto o no? Sólo veo un viejo sucio, un mendigo, un vagabundo. ¿Qué quiere, dinero?

VAGABUNDO: He venido por usted. Quiero decir, usted es la causa de que esté aquí. Por eso he venido, por usted.

(PAUSA.)

MUCHACHA: Sus ojos me están mirando. No me gusta que lo haga.

VAGABUNDO: No es posible. Los tenía cerrados.

MUCHACHA: ¿Por qué me miran sus ojos? ¿No tienen otra cosa que mirar?

VAGABUNDO: Lo siento.

MUCHACHA: Si realmente lo siente no mire. No soporto los ojos de otro sobre mí. Siento que me falta el aire al contacto de una mirada extraña. Me dan arcadas, todo me quema. No vuelva a mirarme.

VAGABUNDO: No la he mirado. No tuve esa intención.

MUCHACHA: Lo ha hecho.

VAGABUNDO: Habrá sido sin darme cuenta.

MUCHACHA: Sin darse cuenta qué de daño se hace. Arránquese los ojos si no sabe dominarlos.

VAGABUNDO: No se tome las cosas así. No quise molestarla.

MUCHACHA: Usted debe ser de esas personas que ceden siempre el paso a las mujeres, sin intención de molestar a nadie. Una de esas personas que chistan a las mujeres por la calle y luego escupen en la

acera. Sin intención de molestar. De esos que acechan bajo las escaleras mecánicas. Una de esas personas que sin intención de molestar a ninguna...

VAGABUNDO: No se ponga nerviosa.

MUCHACHA: Quíteme las manos de encima.

VAGABUNDO: No la estoy tocando. Yo no quiero hacerle nada. En la vida se me hubiera ocurrido...

MUCHACHA: ¿Qué ha venido a hacer aquí, entonces? Me siento acosada y sucia.

VAGABUNDO: Está nerviosa. Será mejor que se calme.

MUCHACHA: ¿Intenta que no me pueda escapar? ¿Esto es un secuestro? ¿Cuánto quiere sacar por mí?

VAGABUNDO: Está delirando.

MUCHACHA: ¿No piensa secuestrarme? ¿No me va a retener?

VAGABUNDO: Lo que dice no tiene sentido.

MUCHACHA: Todos los que he conocido parecen disfrutar haciéndome daño.

VAGABUNDO: No piense así. No es bueno para usted vivir mortificándose.

MUCHACHA: Mi padre no tuvo escrúpulos en abandonarme, a mi madre siempre le resulté una carga desagradable...

VAGABUNDO: Intente ver las cosas de otra manera.

MUCHACHA: ¿Cree que me equivoco?

VAGABUNDO: Sí.

MUCHACHA: ¿Por qué está tan seguro?

VAGABUNDO: Sé que es así.

MUCHACHA: ¿Quién es usted?

VAGABUNDO: Nadie.

MUCHACHA: ¿Qué es lo que quiere de mí? ¿Quiere esto? ¿Lo quiere?
¿Estrujar, manosear, ensuciar mi piel blanca con sus manos sucias?

VAGABUNDO: Cúbrete.

MUCHACHA: ¿Le parece demasiado poco? ¿Qué más quiere?

VAGABUNDO: Vístete.

MUCHACHA: ¿En la calle puede encontrar cosas mejores? Tal vez no le resulte mi cuerpo lo suficientemente excitante. Preferirá algo con más sustancia, más carne. Algo donde agarrar mejor. Donde clavar bien los dedos, las uñas. Llenarse bien las manos.

VAGABUNDO: No quiero ver nada.

MUCHACHA: Vamos, aproveche. No creo que haya tenido la oportunidad de poseer un cuerpo tan joven como el mío desde hace muchos años. Ensúcieme. Insúlteme. Pégueme.

VAGABUNDO: No sabes con quién hablas.

MUCHACHA: No me importa lo viejo que pueda ser. Que pudiera ser mi padre. Me da igual lo que sea realmente. Lo que haya hecho, lo que represente.

VAGABUNDO: Tápate de una vez. Cúbrete ya. Deja de avergonzarme de esta manera.

MUCHACHA: ¿Me va a decir que no lo desea? ¿Que no lo está deseando? ¿Tener un cuerpo joven? ¿Hacer con él lo que quiera?

VAGABUNDO: Por Dios.

MUCHACHA: Estúpido.

LA CÓLERA DE ELECTRA

Ese hombre me llamaba hija. Y sus ojos hurgaban entre mis piernas. Me hablaba con su voz empalagosa, me toqueteaba pretextando un cariño de padre, pero sus dedos se deslizaban hasta mis pechos, mi vientre, mi culo, mi coño. Todo mi cuerpo, todo mi sexo. Ella no parecía darse cuenta. Se pintarrajeaba la cara y se reía. Se ponía esas ropas de puta y se reía. Y delante de ella, ante sus mismas narices, él me sobaba, y ella se reía. El cerdo me llamaba hija y su lengua se deslizaba por mi cuello. Mi madre se reía.

Yo me quedaba quieta, yo no hacía nada. Yo me quedaba quieta. Yo no hacía nada. No hacía nada.

Cerraba los ojos. No estaba allí, donde aún estaba mi cuerpo, abandonado a sus risas.

Nada.

Cerraba los ojos.

No estaba allí.

Imaginaba mi venganza, decidida a golpear por fin a mi madre, sabiendo ya cuál era su punto flaco. Aquel hombre comenzó a ir a casa por mí, no por ella. Logré que la presencia de la vieja fuera un estorbo para él. Yo sí que tenía juventud para su lujuria, y entonces sabía cómo excitarle. Advertía el bulto en su pantalón, mientras mi madre se esforzaba en complacerle. Él sólo tenía ojos para mí, me devoraba con sus ojos enrojecidos.

Yo excitaba su deseo mientras alimentaba mi venganza, la venganza contra ese cerdo que mi madre introducía en la cama de mi padre, la venganza contra esa puta que había perdido su dignidad de mujer para convertirse en una perra.

LA VERGÜENZA DE AGAMENÓN

La casa estaba silenciosa. Entré a ella, sin hacer ruido. Había un tufo en el aire que no supe identificar. Un olor dulzón a podrido. El vómito me subió por la garganta. En el suelo estaban sus ropas, dispersas, sucias, su camisa, su falda, sus bragas. Como en una novela barata, seguí el rastro de tela, que se dirigía a la habitación. La puerta estaba entornada. Adentro, muy dentro de sus gargantas, gemían. Ella estaba encima de él, y me miraba sin dejar de moverse con el miembro del hombre penetrando su cuerpo. Sus dedos estaban alrededor de su cuello, apretaban como si quisieran exprimirle aún más. En su furia no me veía, pese a que sus ojos se clavaban en los míos. Me retiré andando de espaldas, sin hacer ruido. En su cuarto, nuestra hija dormía. No quise despertarla. Cerré la puerta, que su madre insensiblemente había dejado abierta. Salí de la casa y estuve paseando por las calles de la ciudad, espiando mi cara en los escaparates. Una cara desencajada, alterada. Una cara en que los ojos, engrandecidos, luchaban por salir de las cuencas. La cara de un loco.

VENGANZA

Dejaría que se confiaran. Que pensaran que yo no sabía nada. Que no me daba cuenta de nada. Les atraería con engaños. Les seduciría dejando que se imaginaran falsas esperanzas. Permitiría que se confiaran en su molicie. No supondría ningún obstáculo en los preparativos para su vicioso nido de amor, pero no bajaría la guardia. Acecharía sus movimientos. Con los ojos muy abiertos.

¡Venganza!

Porque pagarían caro su pecado, y cuando estuvieran de nuevo en la cama, enredados en su unión adúltera, yo daría cuenta de ellos. Reduciría su carne a un amasijo informe. Mojaría con su sangre mis ropas, mis manos y mi frente, y así ungida saldría a la luz para dar al sol cuenta de mi compensación.

AGAMENÓN:

No, no pude levantar mi brazo contra ella. Ella era mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era parte de mí mismo. No hubiera podido hacerle daño. Antes hubiera preferido acabar conmigo.

Pero su imagen me abrasaba, esa visión de ella desbordándose más allá de su carne, de sus ojos entrecerrados. Nunca más sería capaz de mirarle a los ojos. Sabía que tenía que dejar esa casa, lo antes posible. No llegué a pensar en la pequeña. Luego me consolé considerando que debió de ser mejor para ella quedarse con su madre. Pero en ese momento ni siquiera me acordé de ella.

ELECTRA:

No hubo compasión. No lo merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. Para que fueran donde fueran después de muertos, se presentaran siempre encadenados el uno al otro en aquella unión infame. Aunque sólo fuera por la vergüenza que pasarían sus cuerpos ante los que les encontraran muertos. Era el pago justo a tanta tortura.

VAGABUNDO: Estás llena de sangre.

MUCHACHA: La sangre.

VAGABUNDO: Mírate las manos.

MUCHACHA: ¿Es ésta la sangre? ¿Es ésta su sangre?

(LA MUCHACHA se mira las manos, los brazos. Grita.)

Tanta sangre.

VAGABUNDO: ¿Dónde está tu madre?

MUCHACHA: Ahí dentro, en su habitación, mezclado su cuerpo con el de su amante. Mezcladas la sangre de uno y otro, igual que ellos antes unieron sus cuerpos.

VAGABUNDO: ¿Por qué? ¿Por qué tú?

MUCHACHA: Sus cuerpos enlazados, jadeantes. Moviéndose. Como un animal ciego. Retorciéndose. Sus gemidos. Golpeándome en la cara. Los ojos en blanco, las bocas abiertas. Los dientes, las lenguas. Golpeando. Los estertores, los jadeos. Golpeando. A borbotones. Golpeando. La vida se escupe como un insulto. En mi cara. Golpeando. ¿Ha pasado ya todo? Dame la mano. Tanta oscuridad. ¿Ha pasado ya todo?

Tanta sangre.

Un charco inmenso, negro, un charco sucio. Lavar los errores. Estoy más y más sucia.

Aquí, en mis manos. En el suelo. Sucia, espesa como barro.

Tanta sangre.

VAGABUNDO: Tu mano, ha sido tu mano. Tú. No te importó entonces tanta sangre, nada te detenía ante el crimen. No eran dos vidas humanas, era tu mano. De noche. Tú levantándote, tú orgullosa. Triste, infeliz. Tú, ciega en la noche. Abriendo los ojos en tu crimen, ciega al peor de los crímenes.

MUCHACHA: No fue ningún crimen.

VAGABUNDO: ¿No te arrepientes?

MUCHACHA: Era mi deber.

VAGABUNDO: ¿Por qué?

MUCHACHA: Ella hubiera acabado si no conmigo. O ella o yo.

VAGABUNDO: Estás hablando de tu madre.

MUCHACHA: Si eso hubiera detenido mi brazo, si hubiera dudado por pensar en que ella era mi madre... entonces sí que se me podría acusar de ser culpable. Culpable de no cumplir con mi deber, de olvidarme de mis obligaciones, de sólo preocuparme por mi tranquilidad. De dejarme llevar por mis sentimientos. Pero la sentencia era irrevocable. Ya no era mi madre. Mis ojos no la veían como madre. Si hubiera sido así, me los habría sacado de la cara. Yo había dejado de ser su hija. No le debía nada ya. Nada me ataba ya a ella.

VAGABUNDO: ¿Por qué? Era una mujer sola, su marido desapareció hace años.

MUCHACHA: Ella quiso engañarme.

VAGABUNDO: ¿Qué quieres decir?

MUCHACHA: Él está vivo. Mi padre está vivo.

VAGABUNDO: ¿Cómo lo sabes? ¿Cómo lo puedes saber?

MUCHACHA: Lo sé. Aquí dentro.

VAGABUNDO: Pero él os abandonó. Te abandonó a ti, siendo una niña.
No se merece nada. Tras tantos años sería mejor olvidarlo, borrar de un golpe su recuerdo.

MUCHACHA: Ella no dejó que yo olvidara. Proyectó contra su hija todo el odio que sentía por su marido. Quiso encerrarme en esta casa como un monstruo mientras ella buscaba hombres para su lascivia. Quiso que yo me secara, que acabara extinguiéndome como el último eslabón que le ataba al hombre que seguía siendo su esposo.

VAGABUNDO: Ella no te encerró bajo tierra. La casa estaba abierta. Tú pudiste haber escapado.

MUCHACHA: Mi obligación era estar aquí por si él volvía. ¿Qué hubiera ocurrido si no? Temía que la lujuria, la furia de mi madre, acabaran volviéndose contra él cuando regresara. Todos hubieran justificado la muerte de un hombre que desde hace tantos años figura como muerto. Todos estarían a favor de la pobre y asesina viuda. Por eso, en el caso de que mi padre volviera, yo debía defenderle contra ella.

VAGABUNDO: ¿Por qué una y otra vez hablas de tu padre y te escondes tras su nombre?

MUCHACHA: Sé que él estaría orgulloso de lo que hice.

VAGABUNDO: Nunca.

MUCHACHA: Sé que si él hubiera estado aquí lo habría hecho él. Su propia mano. Me hubiera quitado el cuchillo, me hubiera librado de este peso.

VAGABUNDO: Nunca.

MUCHACHA: Sé que él lo ha querido así, que él deseaba lo que se ha hecho; sé que él, esté donde esté, lo quería así.

VAGABUNDO: Nunca.

MUCHACHA: Si él llegara ahora no dudaría en abrazarme y besarme. Me acunaría y yo volvería a vivir una nueva infancia bajo su protección. No sentiría horror ante estas manchas de sangre. No le repugnaría el olor

que llena la casa. No retrocedería ante la visión de sus cuerpos despiezados. Se alegraría, y yo me alegraría con él, porque por fin estaría regresando a casa.

LA ATRÍADA

Vagué durante diez años, sin ningún domicilio, sin ningún nombre. Me revolví en la basura. Encontré a mis compañeros en las alcantarillas. Vagabundos y mendigos. Yo fui uno de ellos. Durmiendo en la calle, comiendo de lo que encontraba en los contenedores. Mi orgullo me impedía mendigar. Eso es lo más bajo para un vagabundo. Vivía de la basura, sin importarme revolver entre la porquería. Mi ropa se fue ajando, hasta caerse hecha jirones. Tuve que aprender a vestirme de las ropas que los demás despreciaban. Amontonar restos de ropas hasta convertirlas en una segunda piel. Una coraza de mierda y grasa. Pasé de ser un hombre a convertirme en un animal. Dejé de hablar y todo lo resolvía en gruñidos. Me llamaban el Oso. Me convertí en una bestia violenta. Todos me temían en la alcantarilla. Me llamaban la Rata, y yo les mordía cuando me molestaban. Fornicábamos entre nosotros, sin importar dónde ni con quién. Cuando surgía la necesidad. Tuve muchas mujeres, las que quise. Las poseía con violencia, porque ellas también eran animales, y sólo valía entre nosotros la ley del más fuerte. Yo era un tipo solitario. Nadie quería acercarse a mí. Me temían.

Viví entre restos. Yo era un resto más. No había allí nada completo. La comida era restos de las comidas que otros rechazaban. La ropa que llevaba era restos de lo que otros tiraban a la basura. Una camisa no era una camisa entera. Le faltaban las mangas, o el cuello, o la espalda, y había que completarla con alguna otra que sólo tenía mangas, o cuello, o espalda...

Nuestras vidas eran restos de vida. Los días eran restos de días.

Bebía como una bestia. Eso acabó por destrozarme. Me convertí en juguete del alcohol, y vivía en un estado de inconsciencia permanente. Me trataban a patadas. Ya no sentía los golpes.

Alguien me ayudó a salir. Nunca podré saber quién era, ni siquiera si era hombre o mujer. Me tuvo que enseñar a andar, porque yo ya había

perdido el control de mis piernas. Me hablaba, de eso estoy seguro, pero no recuerdo su voz. Impidió que me hundiera del todo. Me tendió la mano, y gracias a eso yo estoy aquí ahora. Entró y salió de mi vida. Un tren a doscientos kilómetros por hora se lo llevó por delante. Lo dejó destrozado, al borde de la vía, hecho trizas. Las lágrimas en mi rostro me despertaron. A partir de entonces comencé a recordar. Volví a conducir mi vida. Volví a ser hombre. Reuní sus restos dispersos por la vía. Los del tren ni siquiera disminuyeron la velocidad. ¿Para qué? No iban a acumular retrasos por culpa de un vagabundo muerto. Como pude lo enterré. Era lo mínimo que podía hacer. Era todo lo que podía hacer por él o por ella. Encontré sus botas mucho más allá. Las conservé, aún ensangrentadas. Fueron mi apoyo en mi nueva vida, esas botas que tanto tiempo estuvieron en contacto con su piel y que desde entonces guiaron mis pasos.

Los recuerdos fueron llegando. Y con ellos el dolor y el remordimiento. Esa casa que había abandonado, esa hija a la que había dejado a su suerte. El recuerdo de mi mujer, de su infidelidad, se mezclaba con el de lo que fue mi culpa. Yo la llevé a ello, yo fui quien provocó aquella monstruosidad a la que ella, sintiéndose ultrajada, se entregó. El tiempo no se puede volver atrás. No podemos deshacer lo que es irreversible. Habíamos destrozado nuestras vidas. Ojalá ella hubiera podido rehacer la suya, haber encontrado por fin la paz con nuestra hija. En mi vagar fui acercándome más y más a la ciudad, hasta que me di cuenta de que tenía que volver a casa. Aunque fuera como un extraño, como el mendigo que era, para comprobar el estado de las ruinas de lo que un día fue mi hogar. Mendigando un trozo del pasado. Buscando lo que me queda por recuperar, lo que nunca podré tener.

(Se advierten dos sombras en la habitación en penumbras. Dos sombras que no se miran. El VAGABUNDO y la MUCHACHA guardan un doloroso silencio antes de que ninguno de los dos se decida a hablar.)

VAGABUNDO: Pero cuando te miro acabo viendo otra vez el rostro de tu madre, de nuevo viva. El rostro de ella tal como era hace años. Como si con verte a ti el tiempo no hubiera pasado y nos diera a todos una nueva oportunidad.

Podrías ser tan delicada, tan bella. Lo eres. Tu cara está hecha para ser querida. Sin embargo, tras tus ojos veo una gran lucha. Veo sombras que enturbian un rostro que debería ser inocente. Veo a la muchacha que podrías haber sido, y eso me hace imposible seguir mirándote. Vuelvo los ojos al suelo.

MUCHACHA: Ella se lo buscó.

VAGABUNDO: No digas eso. Era tu madre.

MUCHACHA: Yo sólo soy hija de mi padre.

VAGABUNDO: Por favor... me ahogo.

MUCHACHA: ¿Qué te pasa?

VAGABUNDO: Siento una opresión en el pecho... Necesito algo de beber.

MUCHACHA: Traeré agua.

(La MUCHACHA se levanta y sale. El VAGABUNDO hunde la cabeza entre sus manos.)

VAGABUNDO: ¿Por qué? ¿Por qué?

(La MUCHACHA vuelve con un vaso de agua. Mira al VAGABUNDO y parece verlo ahora por primera vez. Deja caer el vaso y se dirige a donde está él. Busca ser abrazada.)

Suelta.

MUCHACHA: Abrázame. Por favor.

VAGABUNDO: ¿Por qué no lo pensaste antes? ¿Te remuerde ahora la conciencia?

MUCHACHA: No me dejes. Me caigo.

VAGABUNDO: Siéntate.

MUCHACHA: Hay un agujero a mis pies. No me sueltes. Me hundo en él.

VAGABUNDO: ¿Qué quieres ahora?

MUCHACHA: Tu compasión.

VAGABUNDO: ¿Compasión? Compasión, piedad, caridad... ¿Qué más?
¿Cariño, también?

MUCHACHA: Por favor.

VAGABUNDO: Aléjate de mi.

MUCHACHA: Ahora que has vuelto no me puedes rechazar.

VAGABUNDO: No te reconozco.

MUCHACHA: Soy yo. Tu hija. He deseado tanto que llegara este momento.

VAGABUNDO: ¿Quieres que te diga que yo siento lo mismo?

MUCHACHA: No te burles de mí.

VAGABUNDO: ¿Burlarme? ¿Quién sería capaz de burlarse después de todo lo que ha sucedido? Te tengo miedo. No sé si acabaré con un cuchillo clavado en la espalda.

MUCHACHA: Padre...

VAGABUNDO: No me llames eso. Yo no soy tu padre. Yo no puedo serlo. No quiero ser esa bestia a la que tú adoras.

MUCHACHA: Sin embargo está aquí, otra vez en casa. Ahora que ella ha desaparecido para siempre.

VAGABUNDO: He vuelto pero ya no queda ninguna esperanza.

MUCHACHA: Me tienes a mí.

VAGABUNDO: No puedo estar ni un segundo más en esta casa.

MUCHACHA: No te vas a ir. Ahora no me vas a dejar sola. Te lo exijo.

VAGABUNDO: ¿Me lo ordenas?

MUCHACHA: No me dejes ante lo que hay ahí dentro.

VAGABUNDO: ¿Crees que puedo estar de acuerdo con lo que has hecho?

MUCHACHA: Tu lugar está aquí.

VAGABUNDO: Hace tiempo renuncié a este lugar, a cualquier lugar. Sólo me queda la calle. Ha sido una insensatez volver. Porque todo esto es un castigo enorme, desproporcionado.

MUCHACHA: Si no te hubieras ido, las cosas hubieran sido diferentes.

VAGABUNDO: Todo esto lo he empezado yo. No. No puede ser.

MUCHACHA: Sólo he hecho lo que tú no te atreviste a hacer hace tantos años.

VAGABUNDO: He esperado tanto este momento, he ansiado tanto volver a encontrarme con mi familia, y ahora encuentro que mi propia hija ha asesinado a su madre y me exige mi parte de complicidad.

MUCHACHA: Era tu trabajo, te correspondía a ti. Lo que no ha hecho tu mano es labor que le debe a mi mano, y ahora me lo echas en cara. ¿Por qué no estás muerto? Entonces todo tendría más sentido. No vendrías a recriminarme, a ofenderme como una asesina. No tendría que soportar tus acusaciones. No estaría tan a merced del remordimiento. No lo convertirías en un crimen, sino que desde la tumba tus restos me lo hubieran reclamado.

LAMENTO DE AGAMENÓN

Ahí yace la mujer cuyo amor me expulsó de casa. Ésa por la que, en tiempos, ante su presencia, me sentía un ser tan inferior que me humillaba ante ella. Aquélla por la cual anteponía todo a su capricho.

Ahora no es sino un despojo. Yace inmóvil para siempre en su pecado, mezclado su cuerpo con el de aquél con el que se entregaba a su bajeza. Yo la llevé a su fin, y ahora he vuelto a casa para recoger las consecuencias de mi cobardía.

Tras tantos años pasados he llegado tarde por sólo unas horas. El tiempo ha vuelto a jugar en mi contra. Me ha ganado por muy poca ventaja, pero me ha derrotado. Soy un hombre vencido. Soy un hombre inexistente.

Podría volver a perderme entre la miseria de mi vida anterior. Confundir mi rostro con los de aquellos que ya han renunciado a todo. Nadie iría a buscarme entre ellos. Podría volver a ser el mismo vagabundo sin nombre. Oso, Rata. Sería mejor. Siempre es mejor no pensar, no ser nada. Mejor que estar muerto. Dormir abrigándome con cartones en un portal, en una cabina. Rebuscar mi comida en un cubo de basura. Contentarme con coger lo que nadie quiere y no tener más necesidades. ¿Para qué quiero de nuevo un rostro, un nombre?

No tendría que responder de nada ante nadie. Nada me ataría entonces. Nada sería, entonces.

¿Existe alguna posibilidad de dejar de ser Nada?

MUCHACHA: Pase lo que pase, no me dejes sola. No me vuelvas a abandonar.

VAGABUNDO: Debe haber alguna manera. No puede estar todo perdido.

MUCHACHA: He estado tanto tiempo sin nadie en quién confiar.

VAGABUNDO: ¿Por qué siempre todo se ha de volver en contra mía?

MUCHACHA: Nadie con quién hablar. Nadie con quién compartir las lágrimas, las risas. No dejaré que te vayas. Seré capaz de cualquier barbaridad para impedir que te vayas sin mí. Llévame contigo.

VAGABUNDO: De poco serviría escapar. Nos encontrarían pronto y sospecharían de ti.

MUCHACHA: Llévame al mundo del que vienes. A nadie se le ocurrirá buscarme ahí.

VAGABUNDO: No quisiera eso para una hija mía.

MUCHACHA: Allí estaremos a salvo.

VAGABUNDO: Allí nadie está a salvo. No aguantarías ni dos días seguidos.

MUCHACHA: Ahora que te he encontrado no me voy a separar de ti.

VAGABUNDO: Cuando encuentren esto, necesitarán un culpable. Hasta que no tengan a alguien, no se detendrán.

MUCHACHA: Si tú me lo pidieras, no me importaría sacrificarme.

VAGABUNDO: ¿Quieres pagar por lo que ya está hecho? Ya no puedes devolverle la vida a tu madre.

MUCHACHA: Hice lo que creo se debía hacer.

VAGABUNDO: ¿Dónde está el teléfono?

MUCHACHA: ¿Vas a llamar a la policía?

VAGABUNDO: Les vas a llamar tú. Les vas a decir que te has encontrado a tu madre muerta. Que un vagabundo se había metido en casa y que aún está aquí. Que le has podido encerrar, pero que no sabes hasta cuándo lo vas a poder retener. Que tienes miedo de que te haga daño y no puedes aguantar más tiempo con él.

MUCHACHA: No. Salgamos los dos, escapemos.

VAGABUNDO: No hay ninguna otra salida. Lo sabes.

MUCHACHA: No puedo aceptar lo que propones.

VAGABUNDO: Llama y denúnciame. Tenemos que intentarlo. Luego, tú podrás recomponer tu vida.

Soy un vagabundo. Sin casa. Sin familia. Sin esposa, sin hijos. Ya nada tengo. ¿Qué más da lo que me pueda ocurrir?

(Una pausa de incertidumbre de los dos personajes. Se encuentran perdidos. No sabe cada uno como va a actuar el otro, así que esperan a ver la reacción ajena.)

(La MUCHACHA le mira. Rompe a reír. A voces. Una risa sarcástica. Desengañada.)

MUCHACHA: Bonito sacrificio. Conmovedor.

VAGABUNDO: Tú te salvarías. Sólo tendrías que olvidar. Olvidarte de lo que queda ahí dentro, olvidar todo lo que tu madre fue para ti, olvidar que tu padre fue un miserable.

MUCHACHA: ¿Y con ello, qué crees que puedes solucionar? ¿Te ves como un héroe, cargando con la culpa de la joven que debería ser

inocente y no lo es, sacrificándose por su juventud, por su belleza?
Mírame. Mira mi cara. ¿Qué es lo que vas a rescatar? La vida me ha afeado, hasta convertirme en algo grotesco. Soy fea, vieja. No me ha hecho falta rebozarme entre la basura como a ti. Aquí, en esta casa tan decente, aquí, lo he encontrado. No me ha hecho falta arrastrarme por las alcantarillas. Lo tuyo no deja de ser una forma de romanticismo. El buen mendigo. Mírame. He tenido que hacerlo yo porque tú no estabas, porque ni siquiera dejaste a nadie que lo hiciera por ti. Es mi triunfo. No el tuyo. No me lo arrebatrás ahora. No lo harás.

VAGABUNDO: Tú me has dicho que yo he sido la verdadera causa de esta matanza. No seas terca. Deja que asuma mi parte. Tienes toda una vida por delante. No renuncies a ella. Yo no tenía que haber dejado esta casa, no debía haberte abandonado, ahora lo veo. Déjame pagar por ello.

MUCHACHA: No te quería echar en cara nada. No podía soportar que me dejaras otra vez sola, que te fueras otra vez.

VAGABUNDO: Sólo tienes que descolgar ese teléfono y llamar a la policía.

MUCHACHA: ¿Y qué sería de ti?

VAGABUNDO: No quiero que me vuelvas a ver.

MUCHACHA: Quieres que renuncie a ti, quieres que te olvide, cuando por fin te he vuelto a encontrar.

VAGABUNDO: No has encontrado nada. Sólo un viejo vagabundo.

MUCHACHA: No veo andrajos, no veo a ningún vagabundo. Sólo veo a mi padre.

VAGABUNDO: Has confiado en mí, como una ingenua. Puedo haberte engañado. ¿Y si no fuera tu padre? Puedo ser un desconocido que sólo quiere aprovecharse de ti para luego desaparecer para siempre.

MUCHACHA: ¿Y me ibas a contar todos tus planes, entonces?

VAGABUNDO: Puede que ya haya conseguido lo que quería.

MUCHACHA: Tú y yo no nos vamos a separar, nunca más. De ahora en adelante nuestras vidas van a ser sólo una. Lo que quiera uno u otro ya no tiene importancia. Lo importante es estar juntos.

VAGABUNDO: No tiene sentido, los dos juntos no tenemos ningún futuro.

MUCHACHA: Yo he sido quien al derramar esta sangre he hecho que volvieras. Esta sangre ha sido la que nos ha unido para siempre. Yo he consagrado con mi venganza nuestro encuentro. Desde entonces los dos tenemos un único destino, una única vida. Nunca nos separaremos. Nunca.

VAGABUNDO: Te abandonaré de nuevo.

MUCHACHA: Yo siempre te volveré a encontrar. Estamos atados, el uno al otro.

VAGABUNDO: Te mataré.

MUCHACHA: Puedes hacer conmigo lo que quieras. Hasta matarme. Pero ya nunca te abandonaré. Viva o muerta, a tu lado o lejos de ti, siempre estaré ya contigo.

VAGABUNDO: Desgraciada.

CANTO DE AGAMENÓN POR UNA HIJA PERDIDA

Eras muy pequeña. Tan pequeña cuando te abandoné.

Mis brazos quedaron huérfanos de tu blandura. Tierna, blanda, pequeña hija. Qué caro era el precio que se me exigía pagar: tú. Para huir, tuve que inmolar tu cariño. Tuve que dejarte en manos del azar. No escuchar nunca más tu voz, no poder cuidar nunca más tus pasos, no poder vigilar nunca más tus sueños, no volver a saber de ti.

Es imposible huir. Es imposible cerrar los ojos. Siempre te espera eso de lo que has intentado escapar.

CANTO FINAL DE ELECTRA

Su sangre baña mi piel. La sangre de los dos, la sangre de su pecado, la sangre de mi culpa. La sangre que reclama la llegada de mi padre. Porque ahora él está conmigo, sobre mi piel, su ira me recubre. Oh, padre, qué extraño camino me ha llevado a ti.

Diana de Paco Serrano: *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*.
Universidad de Murcia, 2003. ISBN 84-8371-383-7

RAÚL HERNÁNDEZ. *LOS RESTOS: AGAMENÓN VUELVE A CASA*

Una de las piezas más recientes inspiradas en el tema que nos ocupa es *Agamenón vuelve a casa* de Raúl Hernández Garrido (Madrid, 1964), galardonada con el Premio de Teatro Rojas Zorrilla en el año 1996 (n. 482). La figura de este dramaturgo se incluye dentro de lo que se ha denominado la generación española de los años 90, en la que se cuentan todos aquellos autores que nacieron después de los sesenta y a los que, como ellos mismos reconocen, sólo les une el hecho de haber vivido en un mismo momento histórico. Por esta razón Hernández Garrido no se siente de ninguna generación (n. 483), pese a formar parte de este grupo (n. 484) heterogéneo en el que se encuentran escrituras dramáticas vanguardistas, movimientos de ruptura con el diálogo y la palabra, inñuidos por las vanguardias clásicas como Artaud, Beckett, Genet, Fassbinder, Heiner Müller o Thomas Bernhard pero también por textos clásicos relacionados con los autores griegos,

Calderón o Shakespeare. Participó en el grupo el Astillero, junto a otros jóvenes dramaturgos como José Ramón Fernández, Juan Mayorga y Luis Miguel González y en éste recibió lecciones de dramaturgia de Fermín Cabal y Ernesto Caballero así como del dramaturgo psicoanalista chileno Marco Antonio de la Parra y del director Guillermo Heras, de los que es notable la influencia en sus textos. (n. 486)

El autor demuestra su atracción por los clásicos tanto como objeto de lectura -Hernández Garrido reconoce su predilección por *Edipo Rey* de Sófocles- cuanto como materia de recreación de la que surge *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, *Los restos. Fedra* y la recientemente galardonada con el premio Born, *Si un día me olvidaras* que "actualiza

la peripecia de Orestes, Electra y Píldes en el ámbito de la Argentina de los "niños desaparecidos" y colabora en la creación colectiva de *La noche de Casandra*, publicada recientemente (n. 487).

Los restos. Agamenón vuelve a casa, aunque ya desde el título evoca el mito de los Atridas, es, sin embargo, una obra de inspiración que se aleja en su desarrollo de lo que fuera *La Orestía* o las *Electras* de Sófocles y Eurípides, y que se enfoca desde una perspectiva psicológica, según las enseñanzas freudianas:

Freud no descubrió nada nuevo al relacionar patrones psicológicos con las acciones de los héroes mitológicos. Su más novedoso y mayor logro se debe a intentar establecer el funcionamiento de nuestras mentes como resultado de una estructura construida desde nuestra infancia y a través de una serie de complejos, en los cuales la "posición" del sujeto dentro de ellos hacen comprensible sus comportamientos más recónditos. Es ahí donde entra el mito, no como un arquetipo de personalidad (lo cual sería caer en el determinismo), sino como principio de construcción de la personalidad, como estructura, que abre un campo de posibilidad al personaje (n. 489).

En cuanto a la unión de los nuevos personajes y las figuras del mito afirma el autor:

Y lo que nunca se hará será construir un personaje como réplica forzada de alguna de las figuras del mito. Caer en ese error significaría convertir en marionetas a los personajes, en tristes monigotes sin iniciativa y sin vida propia. Por ello el personaje y las acciones que lo definen se trabajarán desde sus propias circunstancias, desde los objetivos e intenciones que marcan su itinerario. Armándolos desde sus carencias y sus deseos (n. 490).

En la pieza se disuelven las estructuras tradicionales, mezclándose la narración con el diálogo, dentro de un doble plano temporal: El del presente y el del recuerdo, recuperado éste último a través de la indagación introspectiva que los personajes practican y mediante la que se recrean los hechos acaecidos antes del retorno de la figura que evoca a Agamenón. Sin embargo, esta disolución espacial que huye del naturalismo, constituye, como el propio autor subraya, un intento de rescatar la estructura de la tragedia clásica en episodios y estásimos:

La exploración que propone *Los Restos* no es simple arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista. Así, huyendo de una tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años. *Los Restos: Agamenón vuelve a casa* trabaja así con la estructuración de la tragedia en episodios y estásimos.

Según la división aristotélica de las partes de la tragedia (**Ar. Poet.** 1452b 14), Hernández Garrido reconoce haber tomado la diferencia principal entre las partes propias del coro, los estásimos, y las de los personajes, episodios:

El coro, entonces, distingue las partes de la tragedia rompiendo una estructura a base de diálogos. Para operar sobre esa diferenciación hay que entrar en profundidad sobre la cuestión de la funcionalidad que éste tiene en la tragedia. El coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acotencen. Así, en el *Agamenón* de Esquilo el Coro está formado por los viejos que por razón de

su edad, imposibilitados para la guerra, se han visto forzados a seguir en Argos. Desde esta posición se relaciona directamente con la acción, y así habla a los personajes de la tragedia: Clitemnestra, Agamenón, Egisto. Y siente zozobra tanto por el destino del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste. Pero al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de relación entre el texto y el espectador. (n. 492)

En la obra que tratamos la parte coral, que correspondería a los estásimos, está compuesta de monólogos de los personajes que, como el autor reconoce, tendrán una doble función:

Desarrollan, como monólogo, aspectos de la psicología e historia íntima del personaje. Acercan el teatro al rito, y como tal, aproximan la situación de los personajes a la de sus correlatos míticos.

Se produce esta aproximación por su carácter más intimista y su condición de acción en la evocación del recuerdo pasado hasta llegar a la situación en el momento presente en el que el espectador consigue ser consciente de todo lo ocurrido, los hechos adquieren coherencia y se produce el reconocimiento final, por lo que la reelaboración del mito tiene lugar mediante la variación del desarrollo. Agamenón aparece en un marco espacio-temporal en el que tradicionalmente le corresponde estar muerto y Electra, por su parte, se ha encargado sola de terminar con la infidelidad de su madre y su amante (Egisto y Clitemnestra) asesinandolos mientras dormían. Los personajes que intervienen serán sólo estos dos: Vagabundo, que se convierte en Agamenón en el plano del recuerdo, pero que en el presente es tan sólo un hombre de la calle con un nombre que no nos resulta familiar, y la Muchacha, que a su vez en el plano del recuerdo será Electra, pero que permanece sin identificar durante el desarrollo de la acción en el presente.

La obra se estructura en dos ejes temporales diferenciados, siempre en el mismo espacio presente del "vestíbulo de una casa de clase acomodada", los planos del recuerdo y la reflexión aparecen como meditación paulatina de ambos personajes, intercalados con su encuentro actual en un orden dentro de la unidad de la obra que no está sujeta a otro tipo de

división. En cuanto al espacio en el que se desarrolla la pieza, también Hernández Garrido remite al del teatro griego, según la tipificación que R. Barthes realizara en su ensayo sobre Racine:

En *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, la estructura del espacio sigue a la que se encuentra de forma persistente en todo el teatro griego y que en su estudio de la tragedia raciniana, que también seguía ese modelo, tipificó Roland Barthes. Distingue tres lugares trágicos: la Cámara, la Antecámara y el exterior. 'La cámara, resto del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde está agazapado el Poder. Esta Cámara es a la vez la residencia del Poder y su esencia, porque el poder es sólo un secreto: su forma agota su función por ser invisible. La Cámara está contigua al segundo lugar trágico, que es la Antecámara, espacio eterno de todas las sujeciones, puesto que en ella es donde se espera. La Antecámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión: participa a la vez de lo interior y lo exterior [...]. La escena trágica no es pues

propriadamente secreta, es más bien un lugar ciego, pasaje ansioso del secreto a la efusión, del temor inmediato al temor hablado: es trampa husmeada y por eso la postura que se impone en ella al personaje trágico es siempre de una extrema movilidad (en la tragedia griega el coro es el que espera, el que se mueve en el espacio circular u orquesta, situado ante el Palacio). El tercer lugar trágico es el Exterior. De la Antecámara al Exterior no hay ninguna transición. De esta suerte la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi abstracta; se trata de un límite en el sentido ritual de la palabra: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impura, contra todo lo que no es ella. El Exterior es, en efecto, la extensión de la no-tragedia; contiene tres espacios: el de la muerte, el de la huida, el del Acontecimiento".

Según esta concepción, subraya Hernández Garrido el antinaturalismo desde el que se afronta la escena, ya que el espacio de la tragedia se considera como un espacio no habitable. "El espacio de la representación es un lugar fronterizo entre el del secreto y el exterior. Lo que se moviliza en la tragedia es el deseo: Una pulsión que empuja de adentro

afuera y una ley que lucha en contra de esa pulsión, por lo tanto la estructura de la tragedia es una estructura psíquica según la concepción freudiana. El esquema de la estructura de *Los Restos ...* se puede realizar señalando únicamente los lugares en los que aparecen las partes monologadas, equivalentes a los estásimos corales, que adoptan una función retrospectiva, de autoconocimiento a través de la introspección de los protagonistas, recordando en ellos "los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su *hamartía* que se liga al mito" (n. 495):

Relato de Agamenón (p. 12)

Lamento de Electra (p. 15)

Agamenón recuerda (p. 21)

Invocación de Electra a un Orestes inexistente (p. 22)

La vergüenza de Electra (p. 26)

El pecado de Agamenón (p. 27)

La cólera de Electra (p. 32)

La vergüenza de Agamenón (p. 33)

Venganza: En la que tras un ~equenofragmento introductorio intervienen Agamenón y Electra. (p. 34)

La Atríada (p. 38)

Lamento de Agamenón (p. 42)

Canto de Agamenón por una hija perdida (p. 48)

Canto final de Electra. (p. 48)

Cada uno de los títulos de las partes que comienzan con un texto monológico de Electra o Agamenón parece exponer uno de los diferentes estados de ánimo a los que la heroína se vio sometida en su tragedia tanto clásica como actual, ya que se encuentran en la esencia mítica invariable que se ha transmitido (n. 496). LO mismo ocurre con los momentos protagonizados por Agamenón. En algunos, como en "Agamenón recuerda", las referencias son sólo a la historia del presente, evocando el día de su boda. Otros sirven como elemento de mediación entre el presente de la historia y el pasado mítico, porque hacen alusión a hechos directamente extraídos de la tradición, incluso recordados como algo que podía haber pasado pero que, sin embargo, no ha ocurrido en la nueva pieza, este imposibilismo se desgarran de las palabras de Electra en "invocación de Electra a un Orestes inexistente".

Por lo tanto, en la obra de Raúl Hernández el esquema temporal es complejo ya que, por una parte, está lo que hasta ahora ha sido normal encontrar: El presente y el pasado mítico, y el tiempo que entre ellos media y que los une en la representación y, por otra parte, dentro de esta dimensión temporal, el tiempo del recuerdo del presente ya pasado pero no mítico y el tiempo del presente real. Dentro de la obra confluyen los diferentes momentos cronológicos y se alejan y aúnan en determinados puntos concretos. Además, el plano del recuerdo del mendigo se sitúa en unas coordenadas temporales diversas a las del plano del recuerdo de la muchacha, dos líneas que corren paralelas hasta el momento en que bruscamente se unirán, al final de la obra, cuando se descubra explícitamente el asesinato. Sólo entonces ambos escuchan el recuerdo del antagonista, puesto que hasta ese momento la introspección se había hecho de manera interior, como un fluir de la conciencia dirigido hacia el espectador.

La obra comienza cuando Agamenón (Joaquín Sierra), un vagabundo, vuelve a su casa tras diez años de peregrinar míseramente, allí encuentra una muchacha vestida de blanco y manchada de sangre con la que entabla una conversación que poco a poco se irá convirtiendo a través de la indagación psicológica en un reconocimiento que constituye la peripecia de la obra.

La acción se desarrolla en casa de la muchacha (Electra). Los dos planos, el de la realidad y el de la rememoración, confluyen para enmarcar un inevitable reconocimiento desarrollado entre diferentes momentos narrativos y temporales. Toda la obra consiste en una escena de *anagnórisis* que se dilata para poder ofrecer todo tipo de detalles sobre el pasado, dando

la impresión de que el lector-espectador comienza a ser consciente de la identidad del vagabundo antes de que la muchacha de señales de haberla comprendido. El fin al que ha llegado la madre (posible Clitemnestra) y su amante (del que sólo se sabe a partir de la p. 26) no se conoce hasta que el plano del recuerdo hace confluir el pasado con el presente, casi en el momento en que se han producido las muertes.

La caracterización de la figura del vagabundo ofrece una imagen del Atrida del todo novedosa, no sólo porque se aleja de las fuentes clásicas en el desarrollo de la acción, sino porque aporta una visión del personaje de Agamenón hasta ahora oculta. El mito se desarrolla con una nueva trayectoria, puesto que Agamenón vive y por lo tanto a Clitemnestra no se le puede condenar por asesina. La culpa de Clitemnestra

es la de haber adoptado el freudiano papel de la madre "castradora" que impide el desarrollo de su hija y por lo tanto le prohíbe la libertad de actuación. Intenta borrar los recuerdos, últimos restos que Electra tiene de Agamenón, y prolongar su niñez o prestarle sus años, queriendo hacer de su hija un espejo de sí misma, ver en ella su alter ego, un

doble que eternice su juventud y que las ligue indisolublemente.

Este papel se lleva a sus últimas consecuencias con la identificación impuesta de la madre y la hija, hasta alcanzar su punto álgido en las relaciones de Electra con el amante de Clitemnestra, hecho que las convierte en rivales. En esta obra, curiosamente, tiene lugar salvando las distancias un proceso que ya sucedía con el personaje de Agamenón en tragedias como la de Sófocles o Eurípides, ya que muerto o desaparecido el personaje

objeto de atención su perfil se traza a partir de los rasgos que el resto de los personajes va aportando, en línea continua -si todos los personajes caracterizan al ausente de un mismo modo- o en oposición dialéctica si las aportaciones de los diferentes personajes están enfi-entadas, como ocurre en los agones entre Electra y Clitemnestra en la tragedia clásica o

en algunos momentos de la pieza de Raúl Hernández, por lo que, en ese caso, jugará un importante papel la subjetividad del receptor e incluso su experiencia personal.

Electra, por su parte, encuentra en este mecanismo de identificación al que nos referíamos un instrumento para su venganza, con su cuerpo madura su odio contra la madre, su angustia y la soledad en la que se encuentra inmersa. El tema de la ausencia del padre, los pretendientes de la madre y el regreso, fundamental en esta pieza, nos hace inmediatamente

recordar el retorno de Odiseo. Por una parte, en la figura del vagabundo que tras tantos años de errar no es reconocido ni por su propia hija hasta el final, en segundo lugar por la actitud de Clitemnestra que más complaciente con sus pretendientes que la Penélope clásica, en la línea de las de nueva creación, recibe a los hombres en su casa y mantiene relaciones

con ellos.

La venganza, consecuencia de la actitud de Clitemnestra, viene motivada no por el asesinato real de Agamenón, sino por una aniquilación metafórica, reduciendo a nada los restos de éste:

Ella se obstinaba en borrar cualquier resto de mi padre. Su ropa, enseguida se deshizo de ella. Estaba poseída por el odio y se obstinaba con meticulosidad en cada uno de sus recuerdos.

La consecuencia es el odio de Electra hacia su madre que se venga de ella mediante dos procedimientos: el primero quitándole el amante, mostrándole así que el tiempo las diferencia a pesar de los intentos de Clitemnestra por igualarse a Electra o equiparar a la hija con ella; el segundo y decisivo paso es el asesinato de los amantes, que el vagabundo

conoce y condena y que se revela sólo al final de la pieza. Como dijimos, la identificación paulatina de la Electra clásica con la joven actual se produce no en sus acciones puntuales sino en su configuración general, en el rencor que madura dentro de ella y en su deseo

de venganza, que en esta obra se hace coincidir con el desarrollo biológico y se explica con detalle hasta concluir "mi sexo fue el arma que el tiempo me concedió para luchar contra mi madre". El aspecto que la liga a la mítica heroína se descubre al expresar el anhelo de un hermano vengador, dando la sensación de que Electra, en este caso la muchacha, conoce su historia pasada y lamentara la reconfiguración que de ella se ha realizado. Primero, sin concretar, afirma:

MUCHACHA.- Ella nunca me escuchó. Si hubiera tenido por lo menos un hermano en quien confiar, un hermano que me hubiera librado de tantas cargas.

VAGABUNDO.- ¿Entonces hubiera sido mejor?

MUCHACHA.- Entonces. Quizá no hubiera sido mejor. Pero tal vez hubiera sido más fácil.

Esta primera mención que parece una alusión premeditada aunque no explícita, se convierte más adelante en la fusión de los diversos planos del personaje, el mítico y el real, hasta convertirse en una referencia directa a la historia de la Electra clásica en la "invocación de Electra a un Orestes inexistente". Entonces Electra se refiere a la relación fraternal que en los clásicos se lee y que lleva a diferentes interpretaciones:

Con un hermano hubiera tenido la imagen del padre perdido. Con un hermano hubiera tenido un maestro y un discípulo. Una mano vengadora en la que tener esperanza. Pero la fortuna hasta un hermano me escamoteó. Quiso encamar en mí de forma viviente y perfecta lo más desgraciado.

La Electra que se nos presenta ahora es, por lo tanto, la figura de la soledad y la desgracia llevada al extremo. El recuerdo de la relación con Orestes en trágicos como Esquilo o Sófocles lleva a una nueva añoranza la del trato de Electra con él, que se puede deducir a partir de la lectura de Eurípides (n. 497):

Yo me hubiera encargado de cuidarle. Hubiera sido para él una buena madre, le habría enseñado, le habría preparado para su terrible misión. Podría haber repartido con él todo el peso del odio de mi madre, y tal vez ahora no estaría ahogada por su sombra. Me ayudaría a soportar hoy el peso de la culpa.

La responsabilidad de esta ausencia recae sobre la figura del padre que, al haber abandonado su casa, deja a Electra sin el consuelo de un hermano que supla su presencia y comparta la misión que según ella "él me ha confiado". Se introduce, en esta afirmación, una nueva señal evocadora, puesto que la venganza se asume como una misión confiada por Agamenón, algo que no es sólo deseo de Electra sino responsabilidad que surge del respeto paterno, casi idealizado, por lo que Agamenón constituirá para Electra el oráculo que la lleva a cumplir la venganza y la fuerza apolínea humanizada que la empuja a seguir adelante, con o sin Orestes.

Finaliza la invocación aludiendo de nuevo al mito clásico, al momento del reconocimiento, que guarda gran relación con el que se está produciendo en este caso entre Electra y el padre desaparecido. También

tiene conciencia de los pormenores de la tradición y se niega la posibilidad de la repetición de un arquetipo rígido:

Nunca me llegará mensajero avisándome que un mechón del pelo de mi hermano honra la sepultura de mi padre. Un mechón cortado de su mano, un mechón como homenaje fúnebre del que vuelve guiado por una decisión inaplazable. Nunca vendrá él como enviado de los dioses, avisándome que el día de la venganza está próximo. Nunca empuñará el cuchillo que limpie esta casa de las ofensas de mi madre.

¿Por qué tengo que estar tan sola?

¿Por qué, padre?

¿Por qué?

De nuevo aparece el escenario de la realidad en el que muchacha y vagabundo vuelven a ser dos extraños, la indagación evoluciona y poco a poco se van identificando rasgos paralelos entre el vagabundo y el desaparecido Agamenón: "Mi padre tendrá la misma edad que usted. A medida que se profundiza en el conocimiento de ambos, también la sinceridad

en los recuerdos se hace mayor. Electra reconoce haber sufrido el abuso del nuevo Egisto, ante el que se mantiene impasible y asombrada por la indiferencia de Clitemnestra. A partir de ahí se alimenta su deseo de venganza. También Agamenón se vuelve más sincero, sin olvidar que los momentos monológicos no son escuchados por el antagonista que continúa desconocedor de lo que en ellos se ha narrado, son sólo momentos de recuerdo personal. Ahora llega a reconocer la existencia de otra mujer que constituyó "el pecado de Agamenón" y que es trasunto de la tradicional Casandra. Su esposa, como la clásica Clitemnestra, conoce y no es capaz de asumir el hecho; la amante de Agamenón, antes Casandra, ahora de nombre Laura, atormenta su dignidad de mujer al sentirse traicionada: "Insinuaciones, amenazas, insultos, convirtieron mi matrimonio en un infierno. Ni siquiera la presencia de mi hija nos habría una puerta a la esperanza."(n. 498).

En "La cólera de Electra" se hace explícito el abuso que ésta sufrió por parte de Egisto, en este caso el anónimo amante de su madre. Y, de nuevo, Raúl Hernández utiliza los esquemas míticos para llevarlos al extremo y poner sobre la mesa problemas de rabiosa actualidad, con la maestría de utilizar un lenguaje casi lírico, incluso en los momentos de

las descripciones menos decorosas. El abuso sufrido por Electra sirve, además, como arma contra Clitemnestra:

Ese hombre me llamaba hija. Y sus ojos hurgaban entre mis piernas. Me hablaba con su voz empalagosa, me toqueteaba pretextando un cariño de padre, pero sus dedos se deslizaban hasta mis pechos, mi vientre, mi culo, mi sexo. Ella no parecía darse cuenta. Se pintaba el rostro y reía [...] me llamaba hija y su lengua se deslizaba por mi cuello mientras mi madre reía. Yo no le alentaba, pero tampoco se lo impedía. Gozaba ya mi venganza, saber que iba, por fin, a golpear a mi madre donde más le iba a doler. Aquel hombre comenzó a ir a casa por mí y no por ella. [. . .]

Yo excitaba su deseo mientras alimentaba mi venganza contra ese hombre que mi madre introducía en la cama de mi padre, la venganza contra esa ramera que había perdido la dignidad de una mujer hasta convertirse en un perro en celo. [...]

En el final de la obra la peripecia lleva hasta el total descubrimiento de ambos personajes y sus acciones provocando la identificación con los arquetipos clásicos sometidos a una nueva interpretación. Los temas universales se restringen en este caso, haciendo hincapié el autor en aquellos que le ofrece la tragedia clásica y que más le interesan: Así la venganza

que se convierte en una idea obsesiva y la infidelidad. La ausencia de Agamenón y el enfrentamiento entre Electra, su madre y Egisto. Los nuevos significados que completan los trazos clásicos son también múltiples: La conciencia del tiempo pasado como irrecuperable, la derivación hacia la indagación psicológica y las teorías psicoanalíticas: la madre que

castra, la hija obsesionada con la figura paterna que muestra el rechazo hacia la progenitora y la rivalidad establecida entre ellas, la frustración de la mujer abandonada e incluso la denuncia del abuso al que se ve sometida Electra por parte del supuesto Egisto. A ello se suma la sensación de apatía que transmiten los personajes -apatía que provoca la partida de

Agamenón- encerrados en una vida de amargura en la que se desarrolla la tragedia. Cuando el final de la pieza, el definitivo reconocimiento, está más cerca, se realizan menciones de un "hecho" del que sin embargo nada se ha aclarado todavía, aunque las manchas de sangre en el blanco ropaje de la muchacha parecen hablar por sí mismas.

Se trata, por lo tanto, de una escena de reconocimiento en la que se produce tanto una *anagnórisis* hacia el exterior, la de la muchacha y su padre recién llegado de la larga ausencia, cuanto un reconocimiento interior, puesto que Agamenón en su diálogo con la joven todavía no ha admitido los motivos de su marcha, aludiendo sólo a su estado anímico,

a la angustia existencial que provocaba la monotonía de un tiempo anodino, así afirma: "El tiempo. El tiempo que pasaba sin que yo me diera cuenta. Todos los días eran iguales, cada vez me acercaba más a la muerte", hasta que finalmente consigue recuperar la imagen de la infidelidad que lo empujó a abandonar su casa. En el momento en que se narra "La vergüenza de Agamenón" 500A. partir de entonces se unen el plano del vagabundo y el de la muchacha, surgiendo sus voces junto a los nombres clásicos bajo el lema de "venganza". La imagen de nuevo recuerda a la de la tragedia griega, la victoria tras el crimen merecido, la sangre en la frente y el reconocimiento público del asesinato (n. 501):

¡Venganza!

Porque pagarían caro su pecado, y cuando estuvieran de nuevo en la cama, enredados en su unión adúltera, yo daría cuenta de ellos. Reduciría su carne a un amasijo informe. Mojaría con su sangre mis ropas,

mis manos y mi frente, y saldría a la luz para dar al sol cuenta de mi compensación. (p. 34)

En este momento la búsqueda interior de ambos personajes revela la verdad en el reconocimiento de sus acciones; Agamenón admite su incapacidad para llevar a cabo la venganza sobre una mujer que era "mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era la mujer, era parte de mí mismo" y Electra en nombre de la justicia reconoce su crimen:

ELECTRA- No hubo compasión. No la merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. [. . .]
Era el pago justo a tanta tortura. (p. 34)

Asumidos los hechos y conscientes ya ambos de su pasado, vuelven a ser mendigo y muchacha y dejan a un lado el plano del recuerdo para revelar, por fin, lo acaecido recientemente, el crimen de los amantes, descrito con detalle por la muchacha mediante frases cortas e interrumpidas hasta reconocer en sus manos la sangre de Cliternnestra y Egisto. Ella mantiene ahora su perfil inalterable, herencia de la heroína sofoclea, no se arrepiente de su acción y se enorgullece de haber matado a su madre, en este momento las palabras de la muchacha vuelven a recordar el mítico desenlace. Por una parte su espera en casa tenía como razón la esperanza del retorno de Agamenón, al que no creía muerto, y por lo tanto se convierte en una joven Penélope; por otra, ella misma reconoce que debía esperar para evitar que la historia mítica transmitida se produjera tal y como la conocemos, no podía marcharse porque tenía que impedir la muerte de Agamenón a su regreso.

Por primera vez Electra se adelanta a los acontecimientos y asesina a Cliternnestra antes de que ésta pueda hacer lo propio con su esposo. Raúl Hernández invierte el mito, le da un nuevo final y evita la muerte del hombre que escapó. En uno de sus últimos recuerdos Agamenón rememora su vida entre restos, restos humanos bajo las alcantarillas, restos

de mujeres y de ropas que le cubrieron durante muchos años hasta que llegó alguien, un desconocido, "una luz o un ángel" y ofreciéndole la mano lo sacó de allí, pero ese alguien murió despedazado por un tren y se convirtió también en restos, aunque su presencia y su desaparición despertaron a Agamenón del olvido en el que había estado sumido en su miseria, recordó su casa, a su hija, y a su mujer y volvió.

La guerra de Troya del nuevo Agamenón se produjo entre ratas y basura y él fue vencido en lugar de vencedor. Ha salido del mundo subterráneo, ha resucitado de su túmulo en vida pero el resultado no es más satisfactorio que el de su existencia bajo tierra, una única victoria le quedaba por alcanzar y ésta se cifaba en la recuperación de su pasado, en la

vuelta a la realidad, tras un viaje a través de los infiernos de la calle. Ahora ve a su hija con la mancha de la sangre y pese a que recrimina a Electra su acción se siente su cómplice. El Agamenón muerto, el mítico héroe, hubiera sido mejor aliado que el actual vagabundo, la muchacha intenta hacerlo partícipe de su crimen, como si de Orestes se tratara, para no tener que llevar ella sobre los hombros el peso de la culpa que comienza a ser exagerado, a derrumbarla al sentirse sola, una vez reconocida la figura de su padre en el montón de andrajos que tiene delante.

Los personajes de Raúl Hernández caen finalmente en un nihilismo existencial del que ninguna esperanza los puede salvar. La imposibilidad de cumplirse el mito les impide vivir con el orgullo del acto doloroso realizado con justicia y por lo tanto no son capaces de finalizar su drama con la satisfacción de la venganza merecida, como lo hicieron la Electra y el Orestes sofocleas. El nuevo Agamenón rompe con los esquemas de la muchacha, que añora un *kommós* como el esquilero en el que la fuerza de ultratumba del túmulo paterno apruebe la acción criminal. Electra parece transmitir que todo lo que su personaje ha podido desear que ocurra forma parte del mito, de la imaginación, y que la realidad es mucho más desoladora y decepcionante, si cabe, que la tragedia clásica, que los héroes han desaparecido y los actos heroicos se han convertido en crímenes condenables sin sentido alguno y sin apoyo entre los hombres, únicos propietarios y administradores ahora del destino y la libertad.

La nueva Electra, madurada por el dolor, se reconoce una vieja a su corta edad: "La vida me ha afeado, hasta convertirme en algo grotesco. No me ha hecho falta rebozarme entre la basura como a ti. Aquí, en esta casa tan decente, aquí lo he encontrado" y le niega a su padre la posibilidad de convertirse en héroe en el último momento y purgar así su condición

pasada, al no acceder a acusarlo del crimen. El cariño de Electra por su padre se convierte en algo patológico, como la obsesión que ella veía en su madre. Ha evolucionado de hija amante a dura adversaria y reconoce que no va a conseguir que Agamenón se separe de ella. Sus palabras, sus actos, la asemejan a una furia de la conciencia, a la Erinis de un Agamenón que abandonó a los suyos y que no podrá olvidarse de su culpa nunca más:

MUCHACHA.- Yo he sido quien al derramar esta sangre he hecho que volvieras. Esta sangre ha sido la que nos ha unido para siempre. Yo he consagrado con mi venganza nuestro encuentro. Desde entonces los dos tenemos un único destino, una única vida. Nunca nos separaremos. Nunca.

VAGABUNDO.- Me iré. Te abandonaré a tu suerte.

MUCHACHA.- Yo siempre te volveré a encontrar. Estamos atados el uno al otro.

VAGABUNDO.- Te mataré.

MUCHACHA.- Puedes hacer conmigo lo que quieras. Matarme incluso, eso no te libraría de mi presencia. (p. 47)

Dos cantos, a modo de éxodo coral de la tragedia, cierran la escena contemporánea. El primero es el de Agamenón que, como a la clásica Ifigenia, reconoce haber inmolado a Electra (encarnándose en ésta los tres hermanos) desde el día que la abandonó. Se siente culpable y a su vez es víctima, como le ocurre a su hija y a su esposa. No hay, tampoco

en este caso, vencedores ni vencidos, sino víctimas de seres demasiado humanos. Si en la tragedia clásica la cadena criminal estaba constituida por una culpa hereditaria, ahora el nefasto círculo en el que los hombres se ven encerrados se ha constituido por una serie de errores a los que no se ha sabido hacer frente en el momento preciso y que han conducido

inevitablemente a la perdición, a la catástrofe que escapa a la voluntad humana, a la tragedia del hombre que no sabe medir sus fuerzas. Sin embargo, reconoce Agamenón, "es imposible huir. Es imposible cerrar los ojos. Siempre te espera eso de lo que has intentado escapar"; no hay lugar para la esperanza puesto que algo, más allá de la voluntad, conduce a la actuación trágica, **un** error inevitable que convierte a los verdugos en víctimas y a las víctimas en verdugos en unos instantes y que conduce al absoluto pesimismo porque no existe **un** mundo trascendente como el que recubría el universo de los héroes clásicos. No

existe una segunda luz que ofrezca la mano desde un carro celeste, como Beatriz a Dante, ni **un** salvador que resucite a Lázaro por segunda vez, nadie dispuesto a sacar a los hombres del infierno de la alcantarilla, porque un tren destrozó la esperanza y la convirtió en restos de lo que había sido. Sólo Electra, recubierta de sangre, parece no querer volver

a la realidad y lucha por mantenerse satisfecha en su mítico desvarío, al haber conseguido llegar hasta su padre, aunque en su canto final ha de reconocer el extraño camino que le ha llevado hacia él. Frente a las obras de los últimos años de nuestro siglo, en las que

comprobábamos una tendencia a caracterizar positivamente la figura de Clitemnestra enfocando el desarrollo desde el punto de vista de la heroína y, en general, a través de la línea de la liberación femenina con la apología realizada de protagonistas clásicas como Clitemnestra, Helena, Fedra o Penélope, ahora, de nuevo, se vuelve al protagonismo de

la figura de Electra y a través del prisma de ésta conocemos lo sucedido, ya que toda la narración de acontecimientos se desarrolla mediante rememoraciones de los dos únicos personajes que aparecen en escena. Por lo tanto, a pesar de la inconsistente defensa que pretende realizar el mendigo y la condena del crimen sean cuales sean sus causas, la figura

de Clitemnestra se vuelve a considerar a partir de una delineación negativa ofrecida por una hija dolorida y psicológicamente problemática que, sin embargo, termina reconociendo su culpa:

CANTO FINAL DE ELECTRA

Su sangre baña mi piel. La sangre de los dos, la sangre de su pecado, la sangre de mi culpa. La sangre que reclama la llegada de mi padre. Porque ahora él está conmigo, sobre mi piel, su ira me recubre. Oh, padre, qué extraño camino me ha llevado a ti. (p. 48)

La responsabilidad de Electra se convierte en carga absoluta al no ser compartida por Orestes, personaje ignorado en esta pieza. Por otra parte no se cuestiona la debilidad de la heroína ni el decoro de sus actos, sino que se razonan los motivos de Electra y a su vez los de Agamenón, el vagabundo, el rey de reyes de antaño convertido en andrajoso antihéroe que despojado de toda su grandeza vuelve a casa vencido y no victorioso, derrotado por una vida que ha sido más fuerte que él. Por supuesto, el elemento divino queda eliminado absolutamente en esta nueva pieza y la única luz de esperanza termina destrozada bajo las

ruedas de un tren incapaz de detenerse puesto que, como el agua de los ríos, no tiene marcha atrás. El destino de los personajes es el que ellos mismos se buscan impulsados por la fuerza arrebatadora de sus pasiones y odios que los lleva a terminar abatidos por la degradación a la que el mundo contemporáneo los somete.

DIANA DE PACO SERRANO

482 R. Hernández Garrido, además de piezas teatrales, ha escrito y dirigido mediodramas como *Dafne y el Árbol* (1987), *Bajo la tierra* (1992), *Bajomonte* (1993). La obra ha sido editada con el Ayuntamiento de Toledo, 1997; citamos por esta edición. Se llevó a cabo una lectura de la obra en la RESAD de Madrid el 27 de marzo de 1998 y fue representada junto a *Los Restos: Fedra* en la RESAD de Murcia en mayo de 2001. Dentro de la línea mítica el autor ha escrito *Los restos: Fedra (Un boceto y una escena)*, Accésit Premio SGAE 1998, editada junto a la anterior bajo el título de *Los Restos*, Madrid, 1999.

483 Cf. Encuesta realizada por Ma. J. Ragué a un grupo de jóvenes dramaturgos, *Escena*, septiembre-octubre 1997,42, p. 9 SS.

484 Cf. "LOS dramaturgos jóvenes del panorama madrileño", *Revista ADE* 60-61, julioseptiembre 1997.

485 "Literatura dramática contemporánea", *Revista ADE* 48-49, enero-marzo 1996, pp. 27-28.

486 *Ibidem*.

487 Ganadora del Premio Born de teatro y estrenada en octubre en la sala Cuarta Pared de Madrid. R. Hernández Garrido, carta personal del 22-12-99.

488 *Primer Acto* 288, abril-mayo-junio, 2001, pp. 47-92.

489 R. Hernández Garrido, *Mito y psicología*, cit.

490 *Ibidem*.

491 R. Hernández Garrido, "Los surcos de la lluvia. Algunas reflexiones sobre experiencias en la escritura teatral contemporánea", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 2, 1997, pp. 7-15.

492 *Ibidem*.

493 R. Hernández Garrido, *Los surcos de la lluvia ...*, cit.

494 Cf. S. Freud, *Compendio del Psicoanálisis*, 111, cap. VIII. Hernández Garrido cita las palabras de Freud en las que el psiquiatra explica el "super ello" como núcleo de nuestra esencia frente al yo y su función psicológica, consideraciones en las que el autor actual se basa a la hora de definir la tragedia y de configurar las propias.

495 R. Hernández Garrido, *Los surcos de la lluvia ...* cit.

496 Son esclarecedoras las palabras del autor que en Mito y psicología revela el misterio que, según su óptica, une a los personajes dramáticos actuales con los héroes míticos y con la fábula legendaria: "ése es en líneas generales el principio que he adoptado en más de una obra teatral en que he tratado mitos. No buscar paralelismos, no forzar situaciones o relaciones, sino trabajar desde las raíces del personaje sus puntos de conexión con el mito. Establecerlo allí desde donde el personaje empieza a vivir, mucho antes de llegar al texto, antes incluso de fijar las acciones que sustentará en el drama".

497 La relación materno filial que se establece entre Electra y Orestes surge normalmente de los versos del *Orestes* eurípideo (215 SS.).

498 No queremos establecer un paralelo real entre la relación de Agamenón y Casandra y la reacción de Clitemnestra, con la que se nos plantea en esta obra, sólo reconocer en esta infidelidad, inspirada tal vez en la de Agamenón con la profetisa, la identificación de un problema que se plantea la propia Clitemnestra en obras como la eurípidea, es decir, la infidelidad del esposo y cómo este hecho llega a atormentar a la mujer ultrajada

que, por su parte, busca también un objeto de afecto fuera de su relación matrimonial.

499 Cierta tipo de mitos, afirma R. May (op. *cit.*, p. 70) ofrecen en la actualidad a partir de la interpretación freudiana el tema de los abusos sexuales a niños por parte de sus padres, o los adultos que lo rodean. Aunque el autor ejemplifica con el mito de Edipo, en este caso la interpretación ha sido aplicada a la relación entre Electra y Egisto.

500 P. 17. Aunque se trata de la venganza sobre los adúlteros, la imagen relatada recuerda, sin lugar a dudas, a la de Clitemnestra al salir de palacio tras haber asesinado a Agamenón en la obra esquilea, cf. A., A. 1388 SS.

MITICO LUGAR DE REENCUENTRO

AGAMENÓN Y FEDRA

(Lic. Margarita Garrido. UNCo)

“[...] quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.”

(J.L.Borges, *Ruinas Circulares*)

En el prólogo encubierto de su díptico quería soñar un hombre; pero no un hombre dormido. Metáforas de su búsqueda de identidad cultural nos parecen *Los Restos. Agamenón vuelve a casa* (1996) y *Los Restos. Fedra* (1998), díptico¹ que prefigura la re-apropiación de la memoria experimentada en el fluir del tiempo. Su persistencia de la memoria le permite la inscripción de procedimientos morfo-temáticos que implica la paradójica novedad de obsolescencia de lo nuevo tras el “efecto ilusorio de destemporalización”, tras el “efecto real de multitemporalidad” (Dubatti,2003:38-39). “Recepción reproductiva”, convendría afirmar cuando se trata de señalar las operaciones de transformación de textos de la literatura griega, “actualizados” por el trabajo de reconstrucción de prácticas de lectura y escritura del dramaturgo español Raúl Hernández Garrido. (Dubatti,200:12)

Quería soñar un hombre, un hombre nuevo. Transportado por blandos relojes penetra en un tiempo mítico que, a la vez que explora las construcciones culturales, otorga identidad a su escritura en el *topos* del viaje. En su dramática odisea, partícula elemental de su itinerario condensa memoria e identidad. Abrevando en la fuente de Mnemosine, los componentes escriturarios del teatro antiguo le sirven de soporte en la tempestad de una crítica que reinscribe a la modernidad. Sin nostalgias, el teatro antiguo se despliega en su memoria absorbida en un presente de rupturas y continuidades. Con el recuerdo de sus matrices culturales, su memoria de espera se desespera en la recámara de una escritura en agonía frente a las nuevas condiciones culturales.

Inmerso en una relación tridimensional que proyecta la memoria en un tiempo -antes que cíclico, sagital- escribe sus dramas. Abriendo ventanas entre los restos de malditos engranajes de la violencia, escribe y publica sus dramas². Y para asegurarse de lo que un día, bebiendo en la fuente de Lete, podría olvidar, se vuelve espectador de sus dramas³. Fantasmas que pueblan la escena, memoria y olvido se citan

¹ El díptico forma parte del ciclo *LOS ESCLAVOS* compuesto de cuatro piezas: *LOS MALDITOS*, *LOS ENGRANAJES*, *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa* y *LOS RESTOS. Fedra*.

² *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa*, Premio Rojas Zorilla en 1996. *LOS RESTOS. Fedra*, Premio Lope de Vega en 1997, Accésit Premio SGAE, 1998, Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática, 2000. www.geocities.com/raulhgar.

³ *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa*, puesta en escena en 1998, con la dirección de Juan Pedro Enrile, y en 2001 con la dirección de Iris Pascual. *LOS RESTOS.Fedra*, puesta en escena en 1999, dirección de Elena Espejo; en 2001, dirección Carlos Rodríguez; en 2001, dirección José Antonio Sedeño; en 2001, dirección de Luima Soriano.

y en el encuentro monologan, dialogan, polemizan en el imaginario cotidiano que cruza antigüedad y actualidad en la discusión confrontadora sobre el sentido de lo humano en la condición moderna.

En busca del tiempo perdido, tiempo recuperado al fin aunque con recelo ante las representaciones de la historia, varios mitos se pliegan y despliegan en su danza escrituraria. Agamenón y Teseo reclaman su atención. ¡Hombres del exceso!⁴ Electra y Fedra los secundan. ¡Mujeres del exceso! Esfinges de un pretérito, lugares de la memoria, sirven de referentes para reconocer que nada se ha resuelto en un presente que se obstina en consumir el ejercicio del olvido.

A su regreso de la guerra, Agamenón vuelve a pisar la alfombra roja de sus errores. En noche sin luna, el extraño-familiar golpea la puerta de su hogar. Lo espera una Electra furiosa, casi una Ifigenia sacrificada por el abandono paterno. Espera que desespera en la falsa realidad que desenmascara la polisemia del lenguaje mientras los fantasmas del deseo aguardan en la recámara. Fantasmas que pueblan la geografía interior se niegan a representar lo indecible, despiertos en monólogos que quiebran los diálogos de identidades fragmentadas para revelar la multiplicidad y complejidad de lo real.

“Qué diferente, la sensación de estar bajo techo. Y si cuando viví entre extraños siempre me encontré en familia, ahora que he vuelto soy en mi casa el mayor de los extraños, y los que debían ser mis seres más cercanos son para mí desconocidos.” (monólogo de Agamenón)

En la relación parental atada a la sexualidad, sexualidad marcada por el exceso, lo emergente se repliega en *estamos* que, con la lógica en espiral, denuncian el *miasma* de un hogar en ruinas. Tales monólogos que intentan fluir en el poder ser, en la búsqueda de una identidad diferente a la aparente, devienen espejo de una voz de la conciencia individual invitada a explicarse ante un alocutario imaginario, la propia conciencia (Ubersfeld,2004:21). La conciencia de una sexualidad que los excede devela el motivo para que, ciegos ante sus actos, Agamenón haya abandonado el hogar incurriendo incluso en una especie de filicidio por su ausencia paterna, y Electra, quedando a la espera del regreso de su padre, haya cometido el matricidio, crimen que, a su vez, volverá a expulsar a Agamenón a una nueva partida del hogar, convirtiéndolo en eterno viajero de ruinas circulares.

“Cuando te miro acabo viendo otra vez el rostro de tu madre, de nuevo viva.
[...] Como si con verte a ti el tiempo no hubiera pasado y nos diera a todos una nueva oportunidad para que evitáramos repetir tantos errores.”
(Agamenón)

En el universo mal anudado de la prisión mental que los vuelve, esclavos en la caverna platónica, padre e hija están obligados a mirar la actuación oscura de sí mismos. Heroico soñador de un nuevo tiempo, Agamenón no ha llegado a tiempo más que para percibir, a tiempo, los restos de su linaje. Electra no puede esperar.

“Tanta sangre. Un charco inmenso, negro, un charco sucio. Ahí quise lavar tantos errores, tantas ofensas. Sólo he conseguido mancharme aún más. Aquí,

⁴ Particularmente el sema del exceso está implícito en la raíz del nombre de Agamenón. (Chantraine,1990:5)

en mis manos. En el suelo. Como agua sucia, espesa como barro. ¿Era necesaria tanta sangre?” (Electra)

Partícipes de un teatro de sombras, padre e hija se des-conocen. En la escena mítica atravesada por la razón crítica, *LOS RESTOS. Agamenón, vuelve a casa*, funcionando como palimpsesto, incluso “rizoma” de múltiples textualidades que sufren alteraciones en la temporalidad⁵, deviene metáfora de los restos de una cultura. (De Toro:1999:160)

“[...] me di cuenta de que tenía que volver, aunque fuera como un extraño, como el mendigo que era, para comprobar el estado de las ruinas de lo que un día fue mi casa. Mendigando un trozo del pasado. Buscando lo que me queda por recuperar, lo que nunca podré tener.” (Monólogo de Agamenón)

Y en la prolongación de la práctica de escritura del dramaturgo español, dos años después, *LOS RESTOS. Fedra* pinta un panorama des-esperanzado:

“[...] fronteras violadas/ territorio ocupado/ derechos pisoteados/ botas militares/ marcar el paso/ derechos pisoteados/ marcar el paso”

Tras la amplificación de micro secuencias que a manera de máquinas incestuosas se montan en el laberinto discursivo que a menudo recurre a la narratividad y a la eliminación del punto de vista, un coro de voces de ultratumba denuncia la fractura del contrato social que, más allá de la relación de género entre Fedra-Teseo, Fedra-Hipólito, atañe a interacciones políticas que tienden sus tentáculos en el ámbito internacional. “Fronteras violadas (...)” anticipan el espacio escénico de la crítica a las formas imperantes de la racionalidad.

“La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas [...] Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo [...]. Un laberinto de leyes para encerrar el agravio [...]. Un laberinto ningún laberinto podrá contener toda la fuerza toda la violencia toda la desesperación.”

En el fondo bárbaro irracional oculto en la materialización de las ideas, la miseria de lo humano tiene la terquedad de persistir en ruinas circulares. Nuevas cautivas troyanas resultan Shebreniza, Sarajevo, Chechenia, Argelia, Uganda, Altos del Golam, Irlanda del Norte, Afganistán.

“Preparad la llegada. Engalanad las calles. Mañana es el día. Ya regresa el que creímos muerto. Viene en su barco, un pie adelantado sobre la proa. Surcando el mar, vuelve a la patria. Viene a hacerse cargo de nuestras vidas. Le acogeremos con entusiasmo, inclinaremos nuestras cabezas ante él, le daremos las riendas de todo. Preparáos para la vuelta triunfal de nuestro adalid.”

Metáfora de una sociedad colonizada, un coro de voces pone freno a un ritmo de fondo que permanece constante: “Estamos preparados para decir basta”. Ante la difícil filiación de los

⁵ Se advierten huellas de *Ilíada*, *Odisea*, *Orestía*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Ifigenia en Aulide* entre otros textos de la antigüedad.

acontecimientos humanos, la esperanza se agazapa pronta a desatar sus amarras de la inercia de la rueda fija a un taburete en una dimensión de persistencia temporal.

Texto abierto como obra-paisaje construida por la yuxtaposición de componentes discontinuos ensamblados con la técnica del montaje, así nos parece *LOS RESTOS. Fedra*. En ese universo abierto donde pueden descubrirse diversas interpretaciones, se despliega su efecto de sentido en torno a la mítica génesis del sujeto contemporáneo –punto de contacto entre la subjetividad humana y la etología animal– que parece haber errado el esperanzado camino de salida del laberinto.

Metáfora de reflexión sobre la violencia, sólo resta que, con la lúdica y lúcida costumbre de agarrar el toro por las astas, tras el ejercicio de la memoria del pasado, se ejercite la memoria en acción absorbida en un presente que se resiste a olvidar el epicentro de significado crítico donde la modernidad de la historia no pierde el vigor de sus sueños. Es que la cultura crítica se atreve a “prologar sus armas” cuando se ve llevada a no “imbecilizar la razón” para ensayar el riesgo de preguntar. Se trata de anticiparse desde la tradición, de desincronizar las voces explicativas frente a los nuevos tipos y prototipos de la cultura. (Casullo,1998:26)

La persistencia en el rumbo de la memoria se resuelve, entonces, en una escritura teatral con función social. A partir de la reescritura de textos como alteridad, tras la *anamnesis*, los restos del pasado se manifiestan como actos de revelación de la patología de la dominación. La instancia crítica-reflexiva de textos que asumen su identidad en el *dia-logos* a partir del ejercicio de un *logos* tiene su parte en la frustración cuando toma conciencia de hasta qué punto la percepción de la realidad y la responsabilidad hacia esa realidad está determinada por representaciones identitarias, por ficciones simbólicas.

Lo real, ese gran Otro que regula la visibilidad y la no visibilidad social, es la matriz que puede descubrirse en la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo. Mecanismo oculto en forma de sustancia social modela los actos de los sujetos de razón con rostro y máscara, con un lenguaje-conciencia que devela y esconde en la geografía de relatos que no pueden escapar a la ancestral figura del mito.

Personajes de una escenografía en metamorfosis, Agamenón y Electra, Teseo y Fedra, figuras bifrontes, juegan como tensión. Figuras llenas de grietas, son miembros de una sociedad en riesgo, proyección de sombras en la caverna que enmascara lo real donde la mirada crítica persiste en ver. Simulacros que retornan al espejo trizado, extrañas formas de la culpabilidad desde el imperio de la razón, hacen ver que el saber recupera su sentido. Pues, más allá de los renovados actos de una antigua barbarie, desde una interpretación crítica, los fantasmas pueden develar que la realidad es una invención cuyas reglas pueden ponerse en suspenso, o al menos reescribirse.

Entre el sueño y la vigilia, el dramaturgo español considera el enigma de los fantasmas. La enunciación del sentido de la condición humana vía razón y libertad es su ejercicio crítico, conciencia moderna que se corporiza en su derrotero creador. Navegando hacia el sitio de lo ausente pone en riesgo las fronteras respetadas por una razón ciega a su permanente operatoria cultural. Así ejercita un pensar crítico que orienta su escritura en disconformidad con las lógicas culturales explicativas del mundo.

Desde un presente acontecido culturalmente, el odiseico viajero español explora su identidad dramaturgica en el diálogo entre lo artístico y lo socio-político, para que la memoria de la cuna no se convierta en memoria trágica de la tumba sino lugar de construcción. Memoria simbólica y semántica que permite la elaboración de representaciones del pasado y del futuro, expresiones ideales de la

domesticación del tiempo (Candau:2002:16). Y puesto que el pasado no puede destruirse deviene restos que es necesario visitar, con ironía, sin ingenuidad, tras la praxis de “resistencia” y “resiliencia” que atesora la capacidad de construir en tiempos de adversidad. (Dubatti,2003:43)

Se trata entonces, de un viaje ontológico del sujeto de la enunciación como también del lector/a cómplice en el juego de di-versión de textos que pugnan por nacer como experiencia de transformación, como denuncia del discurso de lo efímero que fagocita la identidad cultural. Y de acuerdo con la tendencia general del teatro actual de la Península Ibérica, se trata de una propuesta estética abierta y fragmentada con compromiso ético y político. (Floek,2005)

En fin, modelando el empeño de soñar un hombre nuevo, pero no dormido, el crítico itinerario por la vigilia despliega la figura agónica de la conciencia para develar las inhumanidades de lo civilizatorio, epílogo encubierto de la práctica escrituraria de Raúl Hernández Garrido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Candau, J., 2002, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Casullo, N., 1998, *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires: Paidós.

Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris: Editions Klincksieck. T. I.

De Toro, F., 1999, *Intersecciones: Ensayos sobre Teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid: Iberoamericana.

Dubatti, J, 2000, *Nuevo teatro. Nueva crítica*, Buenos Aires: Atuel.

-----, 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel.

Floek, W., 2005 <http://www.iberoamericana.de/articulos-pdf/14floek.pdf>.

Ubersfeld, A., 2004, *El diálogo teatral*, Buenos Aires: Galerna.

LA MÁSCARA DE AGAMENÓN⁶

(Lic. Margarita A. Garrido)

Universidad Nacional del Comahue

“Siempre te espera eso de lo que has intentado escapar.”

Hernández Garrido, R., *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa*.

La re-escritura postmoderna de textos clásicos forma parte de la estrategia compositiva del “teatro de deconstrucción”. Este modelo, en opinión de Fernando de Toro, evidencia la creación como un acto de re-textualización que, a su vez, incurre en la parodia de la textualidad precedente al tiempo que provoca la des-doxificación vinculada a un acto deconstructivista que caracteriza gran parte de la práctica teórica, crítica y artística de las últimas décadas (DE TORO, 1999:156-159).

Lejos de tratarse de una re-actualización, el “teatro de deconstrucción” ofrece una mirada diferente como la del dramaturgo español Raúl Hernández Garrido en *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa* publicada en 1996⁷. La obra forma parte del ciclo *LOS ESCLAVOS*⁸, compuesto de cuatro piezas. Dos de ellas integran un díptico que prefigura la re-apropiación de la memoria, es decir, una forma de escritura en diálogo con los modelos ancestrales de nuestra cultura. Se trata de *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa* y *LOS RESTOS Fedra*.

LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa funciona como palimpsesto o, incluso, “rizoma”⁹ de múltiples textualidades como *Ilíada*, *Odisea*, *Orestía*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Ifigenia en Aulide* entre otras de la antigüedad¹⁰. Explorando la búsqueda de nuevas formas de escritura teatral, el texto rescata el procedimiento compositivo de la tragedia griega que alterna episodios con cantos corales. A manera de *estásimos*, los monólogos provocan un hiato en la cadena dialógica centrándose particularmente en la cadena de la introspección.

⁶Ponencia presentada en XVI CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO IBEROAMERICANO Y ARGENTINO En homenaje a los 30 años del estreno de *La nona* (1977-2007), organizado por GETEA, Universidad Nacional de Buenos Aires, agosto de 2007.

⁷ En 1996 la obra recibió el Premio de Teatro Rojas Zorilla y fue publicada por el Ayuntamiento de Toledo. Más datos del autor, en www.geocities.com/raulhgar.

⁸ LOS ESCLAVOS se compone de cuatro piezas: LOS MALDITOS, LOS ENGRANAJES, LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa y LOS RESTOS Fedra.

⁹ El palimpsesto efectúa una transformación radical en el inter-texto, alterando su estructura y solamente dejando una huella. En cambio, la intertextualidad rizomática solamente deja un referente falso que oblitera el texto matriz. DE TORO, 1999:160.

¹⁰ El texto también nos permitiría establecer relaciones intertextuales con la *Electra* de Eugenio O`Neill y con la *Metamorfosis* de Frank Kafka, entre otras obras de la actualidad.

Uno de esos monólogos, el titulado “La Atríada”¹¹ –un monólogo de Agamenón-, ofrece una síntesis de la obra en su unidad orgánica. Así lo consideramos tras una lectura en “ralenti” motivada por la propuesta de Michel Vinaver. Entre los postulados de su método de aproximación al texto teatral, el dramaturgo y teórico francés sostiene que el modo de funcionamiento del conjunto de una obra puede deducirse a partir del análisis de uno de sus micro-segmentos (VINAVER,1993:895).

En “La Atríada” la acción de conjunto gira en torno al *topos* del viaje. El esquema fluye en el binarismo y la oposición de una serie de ejes dicotómicos enhebrados por la partida y el regreso que incluyen relaciones bipolares como descenso/ascenso, degradación/valorización, involución/evolución, decadencia/progreso, animalización/humanización, olvido/recuerdo, muerte/renacimiento, entre otras. La partida hacia lo incierto deviene en el vagar del protagonista que abandonando su hogar transita una etapa de des-socialización. En su proceso de involución bio-social culmina en la *reificación*. Su *peripecia*¹², una caída de hombre a bestia y finalmente juguete del alcohol, llega a un punto de inflexión cuando comienza su periplo de ascenso. Velado en la muerte del Otro renace un nuevo ser que recupera las facultades perdidas tras la anamnesia. Con la re-apropiación de su pasado, con su presente de dolor y culpa regresa al hogar, espacio de reconocimiento social y afectivo, punto clave de su periplo circular.

El viaje, viaje doble -en el espacio y en el tiempo-, viaje iniciado como una *diabasis* que incluye una *katabasis* invertida luego en *anabasis*, deviene finalmente en una *metabasis*¹³, es decir, el protagonista sufre una metamorfosis en su estatuto social tras un rito de pasaje de Nadie a Alguien. Su *peripecia* se asocia a la *anagnórisis*, concepto que implica un cambio de estado en el sentido gnoseológico¹⁴ pues el

11 El título del monólogo nos remite al mito de Atreo y su hermano Tiestes en la lucha por el poder. La esposa de Atreo dio a su amante Tiestes el vello de oro y fue proclamado rey. Pero Atreo, con el favor divino de por medio, reinó definitivamente sobre la ciudad y no tardó en vengarse de su hermano. En la lucha por el poder, el odio y la venganza impregna el mito de Atreo, padre de Agamenón. GRIMAL, P., Diccionario de mitología Griega y Romana, Barcelona, Paidós, 1994, pág., 62-63.

12 ARISTOTELES, Poét. 1450a.34;1452a.15/17/22/33/38;1452b.9/10;1454b.29;1455b.34;1456a.19;1459b.10.

13 Según la orientación pueden distinguirse cuatro formas de recorrido. Diabasis refiere al tránsito en el plano horizontal. Katabasis implica un camino en bajada mientras anabasis hace alusión al ascenso. Por su parte, metabasis tiene el sentido de paso, de cambio.

14 En Aristóteles, Poética, agnoia se asocia a su antónimo gnosis en la mayoría de los casos (1452a.30;1453b.30/35;1456b.13;1460^a.6). Tales lexemas, relacionados particularmente con la peripecia (1455b.34) se encuentran en el mismo campo semántico de anagnórisis -pasaje de un estado de ignorancia a otro de

protagonista advierte su error, su *hamartia*¹⁵. Y en su viaje, más bien introspectivo periplo de reconocimiento de la propia identidad, sufre un proceso al final de cuentas ontológico.

Descifrando la fórmula délfica “conócete a ti mismo”, como Edipo, Agamenón devela el enigma de su condición humana. Y en su odisea, tras un conflicto en su Troya interior, reconoce su *hamartia*. Como marido y padre ausente es culpable de las ruinas de su hogar. Desde esta perspectiva, re-escribiendo un mito que gira en torno al poder, el micro-segmento de “La Atríada” plantea el problema del “poder ser” adoptando el esquema conceptual de un drama elaborado desde una concepción clásica de lo trágico como principio antropológico y ontológico de la existencia humana (PAVIS,1983:517-22).

Ahora bien, insertando el micro-segmento de “La Atríada” en el eje de los restantes discursos introspectivos de Agamenón se observa que el recuerdo de la partida guarda íntima relación con la primera instancia monologal titulada “Relato de Agamenón”. En conflicto con su alter ego refuta la acusación de abandono del hogar resguardado en la metáfora de haber sido expulsado por “un gigante (...) con una espada de fuego”.

Y con la discontinuidad diegética de la introspección, en su segundo monólogo - “Agamenón recuerda”- incorpora otro tema que apunta a su identidad: el matrimonio. En el rito fundador de su familia, el locutor desnuda sus miedos ante el protagonismo de su bella e inteligente novia. Dichoso aunque “sobrepasado por eso” que se le “entregaba”, especie de Pandora para un Epimeteo, se define “como el labrador acogiendo en su casa a hija de reyes”, remedo del labrador casado con Electra -en la homónima obra de Eurípides. Al definirse “mortal emparejado con una diosa”, en el inicio de su matrimonio instaure relaciones de género que lo repliegan en el extremo débil de un eje dicotómico asimétrico.

Al recuerdo de la boda se enlaza su primera infidelidad, “El pecado de Agamenón”. En este monólogo justifica su “diálogo” con otra piel en el marco de una temporada difícil en el hogar y en el ámbito laboral. Su relación con una compañera de trabajo, a la que describe con rasgos “como cortados a cuchillo”, no resuelve el ahogo

de su vida conyugal. Pues su adulterio, manifiesto en un principio en un plano de igualdad, pronto se descubre en la asimetría que lo lleva a confesar que ella era “apenas una niña”. Además, su doble culpa, adúltera e incestuosa, no podía continuar porque la intuición de su mujer convirtió su matrimonio “en un infierno”.

A la confesión de la infidelidad de Agamenón le sucede el recuerdo de la infidelidad de su mujer, fuerza ciclópea que lo expulsa del hogar con la “cara de un loco”. Y a la descripción del acto infiel de su no nombrada Clitemnestra, en “La vergüenza de Agamenón”, se enlaza el único monólogo sin enunciador definido: “La Venganza”. Precisamente la venganza es un deseo reprimido en Agamenón cuando, respondiendo a la apelación de su propia conciencia, admite que no se atrevió. Alejado del concepto de *areté* impuesto a los héroes épicos, a los *aristos*, Agamenón justifica su inercia siendo ella su “esposa”, su “novia”, su “hermana”, su “madre”, fusionando roles de parentesco que prefiguran una relación incestuosa. En este contexto aparece “La Atríada”, eslabón autorreflexivo de quien, diez años después, mirando el espejo del pasado, hace su autocrítica.

En contraposición a estos monólogos que diseñan la re-apropiación de la memoria, los dos siguientes se centran en el presente de Agamenón. Junto al *logos* que reflexiona con la distancia temporal de quien tiene clara conciencia de su pasado, se proyecta el *pathos* en el “Lamento de Agamenón” y el “Canto de Agamenón por una hija perdida”. En el primero muestra compasión por la muerte de quien en vida fuera considerada un ser superior; muerta, en cambio, se vuelve “triste despojo”. No obstante, Agamenón no elude su responsabilidad ante el crimen de Electra: el matricidio; ha regresado para recoger las consecuencias de lo que considera sus actos de “cobardía”. Este discurso introspectivo parece revelar su nueva *katabasis* al advertirse derrotado por el tiempo pues ha regresado tarde. Como centro de esta reflexión se pregunta si existe alguna posibilidad de dejar de ser “Nada”. Finalmente, en el “Canto de Agamenón por una hija perdida” reconoce su prolongada ausencia como padre de Electra, casi una Ifigenia sacrificada por el abandono paterno. Y tras la utopía de poder cambiar el presente, el desasosiego lo invade consciente de que “es imposible huir”. Sujeto del hecho trágico, especie de Edipo que se sabe un *miasma*, admite que siempre espera eso de lo que se ha intentado escapar.

En síntesis, “La Atríada” como el resto de los micro-segmentos monologados de este nuevo Agamenón deviene metáfora de un viaje de consulta al oráculo délfico cuya

respuesta ante la búsqueda de identidad del protagonista deja entrever la ambigüedad de su condición humana en el desfase entre una postulación individual superadora, la de un Agamenón humanizado, y, por otro lado, la de un Agamenón metáfora del crimen, réplica del Agamenón esquileo¹⁶ que regresa a su palacio pisando la alfombra roja de sus errores¹⁷.

En esta instancia de análisis, integramos los monólogos de Electra que junto a los de Agamenón quiebran la interacción discursiva entre padre e hija. Apenas iniciado el diálogo, la trama léxica de los interlocutores pone énfasis en las antinomias. El eje bipolar “conocer-desconocer” da cuenta del efecto irónico de las palabras de Electra insertas en un clima de apariencias en la relación paterno-filial. Agamenón, en cambio, en la estrategia comunicativa con su hija lleva adelante la simulación. Su estatuto de locutor se desarrolla, en gran parte, detrás de la máscara de vagabundo que oculta la identidad. Se presenta como un “desconocido” siendo “familiar” y, más aún, “cercano”; pero en su simulación no se disimula la paradoja pues mostrándose como un “extraño”, irónicamente, se siente un “extraño” en su propio hogar. En este contexto en que la simulación, el fingimiento, el engaño enmascaran la realidad, en el primer monólogo de Electra aflora el tema de la sexualidad. En el “Lamento de Electra” el vínculo con la madre adquiere protagonismo, vínculo que confundiéndolas en el plano simétrico de hermanas gemelas pone de manifiesto la competencia entre ellas, *leiv motiv* que impulsa a Electra al matricidio. La sangre de la madre enmascara, entonces, la sangre menstrual de su hija.

Con el transcurso del tiempo, padre e hija se van convirtiendo en sombras. En el marco apropiado para la profundización de la conciencia, encabalgado al segundo monólogo de Agamenón con el recuerdo de su boda aparece el anhelo de su hija por un hermano inexistente. La “Invocación de Electra a un Orestes inexistente” destaca su soledad en lo que considera su misión frente a las “ofensas de su madre”. El salto a un nuevo monólogo, “La vergüenza de Electra”, reitera el motivo de la lujuria de su madre, rejuvenecida mientras Electra padece un envejecimiento precoz. Contrapartida de este monólogo apologético del crimen a causa de la infidelidad de la madre, el monólogo de Agamenón confiesa su infidelidad de esposo.

16 Esquilo, Agamenón, 910,957,959. TLG Workplace 5.06/12/96. Copyright 1993-96.

En esta instancia de profundización en el tema de la sexualidad de una pareja infiel, Electra siente su cuerpo penetrado por los ojos de su interlocutor, sin saber que es su padre. Su incomodidad ante la conciencia de esos ojos la lleva a zaherirlo a fin de que se ciegue. Ante esta forma de castración de los sentidos que encierra un reproche al atrevimiento, Agamenón aclara a su hija que no la ha mirado como mujer. En este contexto marcado por el fantasma de la sexualidad y el crimen, salta a la vista la ceguera de los insultos. Electra lo considera un “estúpido” y Agamenón la llama “infeliz”. Ocurren entonces dos monólogos. El primero, “La cólera de Electra”, denuncia el abuso sexual de su padrastro, ahogada por la sombra de una madre que ríe. Asimismo, abusando del poder de su sexo, Electra admite que incurre en el adulterio con su padrastro como forma de vengarse de su madre. Tras la denuncia de relaciones adulteradas, el recuerdo de Electra connota negativamente a esa mujer sin nombre señalada en los roles de madre y esposa. A esto se agrega el monólogo de Agamenón que, con lujo de detalles, describe la relación sexual de su infiel esposa. De modo que, en sus respectivas introspecciones, padre e hija quedan involucrados en una relación triangular atada a una sexualidad de una esposa-madre, sexualidad marcada por el exceso. La conciencia de una sexualidad que los abruma, “gigante (...) con una espada de fuego”, se convierte en motivo para que, ciegos ante sus actos, Agamenón haya abandonado el hogar incurriendo en una especie de filicidio y Electra, permaneciendo en él para esperar el regreso de su padre, haya cometido el matricidio, crimen que, a su vez, vuelve a expulsar a Agamenón a una nueva partida del hogar, convirtiéndolo en eterno viajero de un recorrido circular.

Y a las reiteradas introspecciones sobre el tema de la sexualidad le sigue el único monólogo sin locutor definido, “La venganza”, expresión de un deseo manifiesto en la anterior introspección de Electra. Tal deseo de castigo por el agravio sufrido en nombre del padre impulsa a Electra al premeditado crimen no sólo de su madre sino también del amante de ésta. Asimismo, la venganza forma parte de un deseo reprimido por Agamenón y que, sin embargo, aflora en la culpa ante el crimen de su hija. Electra, en cambio, superando su culpa aunque con la mancha del crimen en su vestido y en sus manos, se lo enrostra como un “pago justo”. En este contexto en que Agamenón la acusa de convertirse en juez y verdugo de su propia madre aparece el monólogo “La

17 Es oportuno recordar que el “exceso” está implícito en la raíz de su nombre: *agan*, Agamemnon. CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1990.

Atríada”, expresión nodal de la identidad de quien vencido por los errores del pasado regresa para constatar la proyección de sus errores en el presente. La situación de enunciación de “La Atríada” da cuenta del regreso de un hombre que nada tiene de heroico en sus roles de marido y padre ausente.

Avanzada la noche, padre e hija quedan convertidos en fantasmas en la antesala del Hades. En la penumbra del hogar, Agamenón devela su identidad a su hija a la que considera un “monstruo” con el mismo rostro de la madre. Pero su alocutaria, lejos de admitir su culpabilidad, persevera en su defensa:

“Era tu trabajo, te correspondía a ti. Lo que no ha hecho tu mano es labor que le debe a mi mano, y ahora me lo echas en cara. ¿Qué clase de hombre eres? ¿Por qué no estás muerto? Entonces todo tendría más sentido (...) desde la tumba tus restos me lo hubieran reclamado.”

Entre las réplicas de ataque que condenan la cobardía paterna, la introspección de Agamenón lamenta la muerte de su mujer. Y a su hija le propone sacrificarse por ella entregándose a la justicia. Esta parodia que invierte el mítico sacrificio de Ifigenia en manos de su padre es advertida por Electra que denuncia esta “mascarada”:

“¿Te ves como un héroe, cargando con la culpa de la chica, sacrificándose por su juventud, por su belleza? (...) El buen mendigo. Mírame. He tenido que hacerlo, yo, porque tú no estabas, porque ni siquiera dejaste a nadie que lo hiciera por ti. No me arrebatarás ahora mi triunfo (...)”

En este clima de reproches parricidas emergen los dos últimos monólogos de padre e hija: “Canto de Agamenón por una hija perdida” y “Canto final de Electra”. Después de esta especie de canto lírico, padre e hija llegan al convencimiento de que los ha unido el “extraño camino” del crimen: Electra, ejecutora material, y Agamenón, autor ideológico.

Tras lo visto, reconstruyendo la obra en su unidad orgánica y teniendo en cuenta su modo de progresión dramática, la dinámica anecdótica de *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa* constituye una “obra paisaje” en términos de M. Vinaver. Con la técnica del montaje, el ensamble de monólogos enunciados fuera de la situación de enunciación provoca ruptura y, a la manera de profundos hiatos, quiebra la trama dialógica desarrollada en un clima de simulación, de ostentación de la simulación, de ocultación

de la verdad. Recuperada la memoria, los restos del pasado se manifiestan como actos de revelación, de auto-conocimiento, como instancia crítica-reflexiva de personajes que asumen su identidad dialogando entre monólogos a partir del ejercicio del *logos*.

Los monólogos de Electra y Agamenón, a manera de *anabasis* o expedición guiada hacia la introspección, como intertextos de un viaje al pasado, quiebran la cadena discursiva del presente. Tales monólogos conforman una estructura implosiva que se expande en múltiples direcciones en la trama central del diálogo, aunque no son indiferentes entre sí. Eslabones en la cadena de intercambio verbal se vuelven réplicas que fragmentan la cadena discursiva en torno a la isotopía del poder y la sexualidad. Tales monólogos resultan espejo de sus enunciadores, voz de la conciencia individual invitada a explicarse ante un alocutario imaginario, su propia conciencia (UBERSFELD,2004:21-11).

En la sintaxis global del texto, el mito de un héroe, guerrero victorioso en Troya¹⁸, se teje y desteje con texturas del pasado recuperadas en el presente como acto de re-escritura de textualidades que se vinculan polémicamente en la figura de un nuevo Agamenón, derrotado en sus roles de marido y padre. Presentes en el imaginario contemporáneo sobreviven los restos de un linaje que se sostiene en una paternidad errante, ausencia pura. Esta clase de paternidad, “bestia” adorada por su hija, provoca el crimen. Esta clase de paternidad aparece junto a una maternidad ensombrecida como mero objeto de placer, mujer sin nombre construida como lo Otro a partir del discurso de su esposo e hija. Esta clase de pareja, pareja adulterada desde el inicio del matrimonio, genera una descendencia que, ostentando la ley del padre, a la manera de un Orestes devenido en Electra, es portadora del semen de la destrucción.

Concluimos sosteniendo que la variedad de modos de intercambio generada por el estallido de voces en diálogo y en monólogo conforma una compleja propuesta escritural altamente intertextual e historizante que, reapropiándose de la memoria, plantea la recuperación de la identidad cultural tras el escenario mítico como construcción poética. Re-escribiendo en los intersticios del pasado, lejos de tratarse de una re-actualización, como un acto de re-textualización que a su vez incurre en la

¹⁸El Atrida Agamenón es “rey de reyes” en la Ilíada.

HOMERO,II.I.172,442,506;II.284,402,434,441,612;III.81,267,455;IV.148,255,336;V.38;VI.33;VII.162,314;VIII.278;IX.96,114,163,672,677,697;X.64,86,103,119,233;XI.99,254;XIV.64,103,134;XVIII.111;XIX.51,76,146,172,184,199;XXIII.49,161,885. TLG Workplace 5.0 6/12/96 Copyright 1993-1996.

parodia de la textualidad precedente, esta obra de la dramaturgia española metaforiza el acto de violencia realizado por el maldito engranaje que la repite de civilización a civilización.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1990.

DE TORO, F., *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, 1999, Madrid, Iberoamericana.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1994, pág.:62-63.

PAVIS, P., *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, 1983, Barcelona, Paidós.

UBERSFELD, A., *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004.

VINAVER, M., *Écritures Dramatiques (Essais D´ analyse de textes de théâtre)*, 1993, Paris, Actes Sud.