

# El montaje del **Orestes** de **Eurípides** por **Massimo Castri**

**Cesare Molinari**

Director del Departamento de Historia del Arte y del Espectáculo  
Universidad de Florencia

**E**l tema de este ensayo es quizá demasiado específico, pero me permite examinar, aunque solamente con un ejemplo, un problema muy importante para todo el teatro moderno, y en particular para el italiano: la interpretación de los clásicos.

En el mundo entero, creo, también en países cuya civilización teatral es muy diferente de la nuestra, el Japón por ejemplo, el teatro se desarrolla entre los dos polos de la presentación de "novedades" y la reposición de textos clásicos, sea nacionales sea antiguos.

En la historia del teatro hubo momentos en los que esta distinción tuvo hasta carácter institucional. En Francia, hasta la Revolución, pero de hecho también durante todo el siglo pasado, la puesta en escena de los autores del Grand Siècle estaba reservada a la Comédie Française. Y todavía hoy, es bastante raro que un teatro comercial de mero entretenimiento represente textos antiguos. Pero en Francia e Inglaterra sigue existiendo un teatro comercial de mero entretenimiento, en tanto que en Italia ello no pasa. En Italia, todo el teatro es, o

pretende ser, un entretenimiento de carácter culturalmente elevado.

La única distinción es entre las pequeñas compañías de vanguardia y experimentales y los teatros de repertorio o las compañías más importantes. Pero, y es este el punto más significativo, también los grupos de vanguardia prefieren los textos clásicos a los contemporáneos. En el momento del máximo florecimiento de estos grupos, es decir en los años setenta, el autor más representado fue Shakespeare. La experimentación se concentra mucho más en las formas escénicas que en la dramaturgia.

Jerzy Grotowski ha teorizado la importancia y el significado de la reexaminación de los clásicos. Pero en Italia hay también otra razón que empuja hacia esta elección: la producción dramática italiana hoy es bastante mediocre y raramente un texto le sobrevive a un único ciclo de representaciones. Los únicos dos autores de alto nivel, Eduardo de Filippo y Dario Fo, fueron también directores de escena y actores y sus obras dramáticas parecieron muy vinculadas a su personal interpretación. Casi nadie en Italia ha tenido la osadía de representarlas, mientras que, paradójicamente, los

textos de Dario Fo han sido puestos en escena un montón de veces, en los países de la Europa del Norte.

Pero, vamos a hablar ahora de Massimo Castri, a quien, después de la muerte de Giorgio Strehler, se le considera, junto con Luca Ronconi, el legítimo heredero de la tradición de los directores italianos. No es una casualidad si Ronconi y Castri fueron los dos candidatos a la dirección artística de la más prestigiosa institución teatral de Italia: el Piccolo Teatro de Milán.

Castri empezó su carrera de actor hacia 1960, pero pasó pronto a la dirección. Así como Strehler, él también ama profundizar su relación con un autor, interpretando sus obras una tras otra: así fue con Pirandello y Goldoni, así con Eurípides.

Mejor dicho, Castri le ha dedicado a Eurípides un gran proyecto que se desarrolló entre 1990 y 1997. Un proyecto que empezó como experiencia didáctica y terminó con la puesta en escena de las dos tragedias cuyos protagonistas son los hijos de Agamenón: Orestes y Electra. De esas dos tragedias Castri ha intentado sacar los significados y los valores que les tocan a la sensibilidad moderna y que



corresponden a su visión del mundo, que es tenebrosa y pesimista.

Orestes es una extraña tragedia y ha tenido un extraño destino. La mayoría de las veces, en efecto, se la recuerda nada más por sus primeros 350 versos en los que Electra se desvela por su hermano, antes dormido en su sencilla cama colocada delante del portal del palacio, y que después, al despertarse, recae en las garras de la locura que el matricidio ha provocado. En verdad, las manifestaciones de la locura duran sólo veinticinco versos, pero más tarde su gesto deshecho, y más y más veces cuidadosamente descrito, impresionará tanto a Menelao como a Pilades. Sin embargo, tanto en los primeros 350 versos como después, no se habla mucho de las Erinias o de "las perras furiosas de la madre", sino más bien de la enfermedad (*nósos*). Todo lo cual a menudo indujo a ver en Orestes el más claro ejemplo del realismo de Eurípides.

En todo caso, Orestes es una tragedia muy compleja, de considerables dimensiones, a menudo contradictoria, a veces melodramática o tal vez incluso grotesca, construida con un desarrollo que no es la consecuencia de unas premisas, sino, por medio de una serie de golpes de efecto, de iniciativas improvisadas y de intervenciones no necesarias lógicamente. El hilo conductor es secreto, difícil de descubrir, confiado más bien a la temática ideológica y a la repetición de las imágenes y de los vocablos, que al desarrollo dramático.

La palabra clave quizá sea "sangre" (*haima*), que se repite no menos de 14 veces, de las que siete se encuentran en los primeros quinientos versos –pero *fónos* y otros términos se usan de manera casi sinonímica. Y

ello en una tragedia en la que, igual que en las Euménides, ni una gota de sangre se vierte realmente: es la sangre de la madre, de la que Orestes se había manchado antes, la sangre de Agamenón, que Orestes quería vengar, la sangre de Elena, que Orestes quiere derramar, la sangre de la inocentísima Ermiona, que le sirve como chantaje o venganza. Pero es, sobre todo, la sangre que construye la historia de los hombres como un contagio perenne, un miásmo que ritos o sacrificios –o todos los perfumes de Arabia– no pueden purificar: *sunt lacrimae rerum* dirá Virgilio, "es la sangre de las cosas" podríamos decir al leer este Eurípides.

No de otra manera se justifica el repentino transformarse de las víctimas –víctimas de su misma culpa, que ya al final de Electra habían empezado a expiar con un remordimiento tremendo– en feroces y gratuitos verdugos. Acabado por la enfermedad, Orestes nada más espera, y nada más debiera desear si no la muerte. Por el contrario, con el fin de evadirse, se arroja a los pies de Menelao y le suplica, como una mujeruca, que le ayude, que le salve –porque, como dice Electra, "todos los hombres aprecian la vida", y es significativo el hecho de que el ruin criado Frigio repita, hacia el final, el mismo concepto: "cada hombre, hasta un esclavo, ama ver la luz". Pero la vida parece fundarse en la sangre, en la ajena sangre vertida. Y si parece ruinosamente sofisticada la justificación que Pilades y Orestes dan al proyectado asesinato de Elena (la mucha ruina que ella les ha causado a los griegos), parece hasta bestial el grito con el cual Electra acompaña el supuesto asesinato, un grito que multiplica el del personaje sofocleo en el instante en que matan a Clitemnes-

tra: "degolladla, matadla, acabadla, traspasadla dos veces con las espadas de doble filo!"

Desde la ambientación escenográfica, (si de escenografía se puede propiamente hablar) la interpretación de Castri parece querer respetar el verismo que se le achaca a la tragedia de Eurípides. En efecto, nos encontramos en un amplio desván, cuyo techo de tejas, de doble vertiente, está sostenido por una doble hilera de estrechos pilares de madera. Unos pocos accesorios, rigurosamente reales, están dispuestos aquí y allá, sin ningún orden: cerca de la pared corta (donde se encuentran los espectadores) hay un arcón, pegado a la pared larga del lado izquierdo un colchón que parece abandonado, pero muy cerca y apoyada en la pared la cabecera de una cama, en tanto que cerca de un pilar se encuentra un camastro; al fondo otro colchón, pero tendido en el suelo, con encima una manta. La luz baja de un tragaluz, que se abre en el techo, pero es una luz mortecina porque el cielo está nublado –en efecto se oyen, en la lejanía, unos truenos amenazadores– sin embargo ella crea una zona más clara en el centro del desván. No se trata de bohemia. Aquí no se encuentra el caballete de Marcello, ni la mesita de Rodolfo como en la ópera de Puccini: ningún mueble, ningún decorado y, sobre todo, ninguna ficción, ningún signo, ningún símbolo. Este no es lugar donde se pueda vivir, ni un trastero donde se encuentran amontilladas las baratijas de la casa. Nada más un desván, un verdadero y gran desván de un gran edificio indiviso, pero vacío y abandonado en el cual, a lo más, alguien puede haberse amparado. Y no obstante, esos pocos objetos tienen quizá un senti-

do: en los colchones se puede dormir, por supuesto, pero aquel camastro y la cabecera de la cama ¿a quién pertenecieron? Así, poco a poco, nos damos cuenta de que todos los objetos, o casi todos (más tarde se descubrirá también un piano) son partes de camas –y la cama sugiere tres ideas: la del descanso, la de la enfermedad y la del sexo. Y el descanso puede significar olvido, pero también pesadilla, así como la enfermedad puede recordar la muerte, y el sexo, el amor o el pecado.

En este amplio espacio vaga una muchacha, pequeña y misera, manifiestamente doliente, que lleva un pobre trajecito negro. Camina encorvada, los brazos apretados sobre el pecho, llevando en los hombros como un chal una manta gris, aparentando tener frío, pero a menudo se la quita para tener mayor libertad en sus movimientos. Electra no recita el largo prólogo, en el cual se resumen los momentos salientes de la maldición de los Atridas, sino que farfulla, murmura algo de lo cual sólo de vez en cuando se percibe media frase, o un nombre –Atreo, Clitemnestra, Elena– porque Electra no habla, ni a sí misma: son nada más imágenes, obsesiones, fragmentos de memoria que afloran a su mente y apenas le hacen mover los labios: el rotundo discurso de Eurípides, que sirve para recapitular el antecedente, y que precisamente por ello está dedicado exclusiva y directamente al espectador, pero no sirve de ningún modo para delinear al personaje, resulta totalmente deshecho y subvertido porque aquel murmullo dice mucho sobre el personaje pero nada sobre el antecedente, y por lo tanto se transforma en un momento de realismo perfecto en el que el teatro, *qua talis*, es olvi-

dato. Solamente cuando el discurso (el pensamiento) se dirige a Orestes, a su enfermedad, las palabras se vuelven más claras, y entonces comprendemos que sobre aquel colchón en el fondo, bajo aquella manta, se encuentra alguien durmiendo. El sueño, el olvido, la pesadilla.

De repente Orestes se levanta del colchón en el que está tendido, y avanza sonámbulo desde el fondo, sus miembros aparentando los de una marioneta, pero al mismo tiempo los truenos se acercan, se vuelven más amenazadores en tanto que la pesadilla se materializa: si en un primer momento Orestes parece simplemente abstraído de la realidad que le rodea, de repente le asalta una realidad imaginaria que le aterroriza. Electra lo abraza intentando volverle a la vida; mientras tanto los truenos se han ido acercando acompañados por unos terribles relámpagos, hasta que uno ilumina con luz violentísima la zona más clara.

¿Es el rayo de Zeus? No, es el fenómeno atmosférico al cual muchas veces hemos asistido y que, en cierta medida, siempre nos ha turbado. Y entonces, quizá es precisamente el rayo de Zeus, porque ¿de dónde vienen esos fenómenos? –¿de la Naturaleza o de algún evento misterioso, de la justicia o de la maldad de los dioses? El trueno es como la enfermedad, algo de que es posible conocer la causa próxima un microbio o una culpa –pero no la causa profunda– el porqué aquel microbio nos ha afectado, el verdadero porqué aquella culpa se ha





cometido. En todo caso, al estallar el rayo, los dos hermanos caen al suelo abrazados estrechamente y allá se contorsionan largo tiempo, unidos y casi fusionados por aquel mal secreto que es la culpa, cometida por él y querida por ella. Aquel terrible mal que atenaza al enfermo es también el mal de la que le cuida y que logra, por lo pronto, volverlo al sueño.

Pero alguien está llegando: el desván, ese lugar de refugio o de exilio no es un lugar aislado del mundo. Al contrario, es su centro, cercado y rodeado por todas partes y, de hecho, accesible a todo el mundo. Por lo tanto, desde el principio, cada nuevo personaje entra precedido por el ruido de sus propios pasos y de su propia voz.

Ahora entra Elena, saliendo de una portezuela que, evidentemente, da a la estrecha escalera que lleva a los pisos de abajo –a los pisos principales. Es una dama vestida de luto, pero cuyo traje de encaje, la cara cubierta por el velete, es a la moda de finales del siglo pasado; la sigue una muchachita que lleva un trajecito a la marinera del mismo periodo histórico –Ermione. Pues, parece que el director de escena ha querido trasladar a esa época el tiempo de la acción (en los mismos años en que O'Neill ha colocado su *Mourning becomes Electra*). Una impresión confirmada, por un lado, por el hecho de que Elena se alumbró con un candelabro de tres brazos, y, por el otro, por las llegadas de las dos coreutas, dos viejitas también vestidas de negro y del mismo modo que Elena, aunque más modesto, y luego de Menelao vestido de oficial de una guerra precedente a la de 1914, quizá la de Secesión. Pero el espectador atento puede haber notado que del techo bajan un par de bombillas eléctricas

que no deberían tener nada que ver con esa época no muy bien determinada. Esas bombillas nunca se iluminarán, pero son un primer indicio de algo que va a pasar más adelante.

La parodos de Eurípides es un diálogo lírico, donde el adjetivo "lírico" tiene un sentido solamente métrico. La entrada del coro es un evento indeseado, aunque se trate de unas amigas: "otra vez aquí están mis amigas", dice Electra. En la puesta en escena de Castri la frase es precedida por un "oh, no!" (los amigos también son enemigos) que Electra dice corriendo hacia la portezuela del lado izquierdo. El ritmo del metro lírico es decididamente rechazado o, mejor dicho, es sustituido por un ritmo de contraste coreográfico, que contrapone el agitado y nervioso movimiento de Electra al movimiento pausado y continuo de las dos coreutas. Las cuales son, como ya he dicho, dos viejecitas vestidas a la manera del siglo pasado – a decir verdad dos actrices muy jóvenes (mellizas) con una peluca gris, que caminan algo dobladas hacia delante como hacen las personas de edad avanzada. Pero la contradicción entre la lozanía de la cara y la actitud del cuerpo todavía no se nota, y a pesar de ello su cojear rítmico, junto con el frecuente hablar al unísono, así como un coro tiene que hacer, introducen ciertas artificiosidad y abstracción en el tejido hasta el momento rigurosamente verístico del espectáculo. Pero, ello también se percibe nada más a nivel subliminal. Sin embargo, toda la parodos parece resolverse en los esfuerzos de Electra para impedir que el silenciosísimo moverse de las dos viejitas despierte al dormido Orestes, pero se concluye en uno de esos toques secretos en los que Eurípides fue

insuperado maestro: el coro había afirmado que las "acciones abominables" realizadas por Orestes las habían querido los dioses, y por lo tanto, concluye más adelante, al final de la estrofa siguiente, hacerlas era "justo". "Kalôs d'ou: pero no fue bien", contesta Electra. La dirección y la actriz captan la riqueza de significado de ese momento, pero lo evidencian interiorizándolo: lo que subraya el énfasis es la posición de Electra, cerca de los espectadores, al margen anterior del cuadrado de luz, que ahora se ha venido esclareciendo. Pero ella pronuncia la terrible frase en voz baja, bajando la mirada: otra vez Electra habla a sí misma, pero consciente de haberse adosado toda la carga –¿de qué?, del delito y del castigo, y de la enfermedad de Orestes, así como se aclarará en seguida.

Orestes, en efecto, no ha muerto, como sospecha la coreuta que, desde lejos, enseña el camastro con un amplio gesto que concentra nuevamente la atención en su presencia física, en la escena con Elena casi olvidada. Imaginemos ahora lo que se podía ver en el teatro de Dionisos, en el 408 antes de Cristo: el camastro de Orestes debía de encontrarse delante del portal del palacio de los Atridas como una presencia escandalosa y absurda, capaz de destruir ella sola cualquier pretensión de realismo o de verosimilitud (que son dos cosas diferentes). Ahora nosotros descubrimos que Orestes está allí en ese exacto punto del desván que constituye el refugio suyo y de su hermana –lugar de exilio y sufrimiento, quizá de muerte.

Orestes, en cambio, está vivo, y precisamente en ese momento se sienta en el jergón, y Electra acude corriendo para desempeñar ese papel de enfermera acerca del cual tanto se ha

insistido, y lo peina, lo acaricia, le seca la cara. Lo ayuda a levantarse y lo guía a lo largo del eje central del desván hasta el cuadrado de luz. Y Orestes se apoya pesadamente en ella, oprimiéndola, casi aplastándola.

Se confirma ahora lo que ya habíamos intuido en el prólogo: la enfermedad de Orestes (*nóso*s es una de las palabras que más se repiten en la tragedia) es la enfermedad de Electra: Electra está enferma, como Orestes, pero no es que sufra del mis-

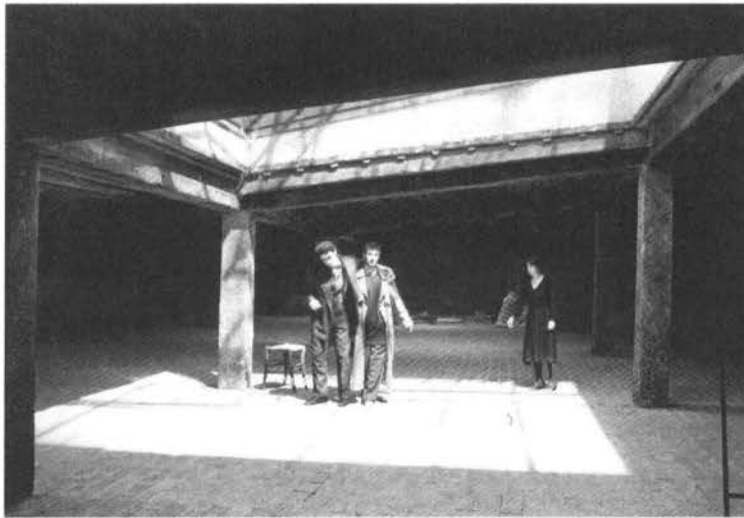
crisis en la que desaparece totalmente el control de sí mismo, se encuentra en esta breve escena. La representación de la locura fue, posiblemente, un pasaje de virtuosismo de los actores griegos, aunque bastante raro (acuérdesse a Heracles y Filotetes), en tanto que los términos que significan "locura" (manía, afrosúne, orgé) son numerosos y frecuentes.

Aquí el actor que interpreta el papel de Orestes recita decididamente en voz baja, se atiende a un vago

el joven medio desnudo, y el anciano oficial de porte noble y erguido, de cara afilada y grave, aparece en seguida desequilibrada, como puede ser la comparación entre un chiquito arrepentido de su picardía y un maestro (¿o un padre?) severo.

Pero lo que revela la total debilidad de Orestes es la entrada de Tíndaro, un señor guapo, rubicundo y barbudo, cuyo atavío lo denota en seguida como hombre de gobierno o, a lo menos, poderoso, que acaba de salir de una ceremonia oficial. No se trata ahora de una comparación, sino más bien de una persecución, según un esquema repetido más y más veces. Orestes retrocede casi huyendo bajo el acoso amenazador de las acusaciones del acreditado señor. Hasta que las partes dan un vuelco. Pero la *résis* defensiva de Orestes no se parece al abogadazgo y sofisticado argumentar que Eurípides ha puesto en la boca de su personaje, sino más bien a un fragmentado e incoherente, aunque agresivo y a veces hasta violento, balbuceo: Orestes da brinco, enseña el puño, chillaba, en tanto que Tíndaro lo espera inmóvil levantando su bastón.

Orestes se ha calmado, o así parece: al reanudar el diálogo con Menelao su voz se vuelve más baja, su ademán menos agitado, quizá porque ahora su defensa, la defensa de su fechoría, tiene un objetivo preciso, que se le ha aclarado en su cabeza: salvar su propia vida. En el drama, hay ahora un pasaje extraordinario, otra de las grandiosas paradojas de Eurípides: Orestes reconoce que el matricidio ha sido un delito feroz, pero afirma que ha sido causado por otro delito cumplido por Agamenón con el fin de complacer a Menelao —la agresión contra Troya. Y concluye que Menelao tiene con él la deuda de una



Orestes de Eurípides, dirección de Massimo Castri.

mo mal, sino que la enfermedad de Orestes ha recaído sobre ella y la ha vuelto enferma.

Pero nada más Orestes se da cuenta de ello. Por lo tanto, aunque ambos estén enfermos, la locura sólo es de Orestes: la locura, enorme paradoja, nace exactamente de la conciencia.

Empieza ahora la escena de la locura de Orestes. Sea claro que Orestes se porta como un loco a lo largo de toda la representación, pero, igual que en el texto, la verdadera

volver los antebrazos y a hablar con tono infantil y embotado: la crisis de locura se vuelve algo parecido a una ofuscación, como cuando en una conversación la mente se desvía y se persigue otro pensamiento: sólo a trechos un arrebatado violento interrumpe la ofuscación. Pues, la locura de Orestes parece ser constituida más bien por algo parecido a una regresión infantil que a un catastrófico terremoto de la psiquis.

Y la entrada de Menelao refuerza esa impresión: la comparación entre



injusticia. La injusticia se vuelve título de crédito, como un delito de mafia ejecutado por cuenta ajena. Toda la concepción griega de la Justicia, el carácter sagrado de *Dike*, se va al trasto. Y el intérprete de Orestes recita todo este pasaje en voz baja, pero sin brincos ni balbuceos, como si estuviera siguiendo un razonamiento enmarañado. En Eurípides este razonamiento tiene una gran envergadura ideológica y política, porque es el buen derecho de los griegos en la mítica hazaña troyana, casi el fundamento de la conciencia panhelénica, que se mete en entredicho, más bien, es explícitamente negado. Pero, para el Orestes de Castri, se trata del ruín chantaje de un cobarde. ¿Una degradación? Quizá, pero con mucho fundamento, porque Menelao no reacciona indignado, como si encontrara el argumentar totalmente correcto: aquí todos son cobardes, solamente se preocupan por su propia vida, su propia salvación. Orestes y Electra, los héroes de una Justicia, si no de la Justicia, aquí han sido transformados en criaturas mezquinas, dignas quizá de piedad, seguramente de desprecio.

Al final de esta escena hay un pasaje de tono ambiguo y de significado difícilmente descifrable, pero de mucho, y al mismo tiempo sumiso, efecto teatral: las dos viejas coreutas, que Electra había alejado porque despertaban a Orestes, han regresado llevando encima del largo traje negro el blanco delantal de las criadas de antaño: ¿Son las mismas "amigas" de antes, o verdaderas criadas? Como quiera que sea, una empieza a barrer alrededor, con una escoba más adecuada a una cuadra, en tanto que la otra arregla las camas y el ambiente. El ruido rítmico de la escoba acom-

paña la decepcionada resignación de Orestes. Pero, ¿por qué barrer y arreglar? Por un lado, ese ritmo vagamente obsesivo marca el paso del tiempo concreto y siempre igual, confirmando el rodar del sol marcado por el desplazarse del área iluminada, pero, por otro lado, se prepara un lugar que, aunque es el mismo, está destinado a volverse otro: el lugar del sacrificio, o el lugar del poder. O sea, ¿acaso, no son los recuerdos, las razones mismas del obrar a ser eliminados?

A la salida de Menelao, Orestes se ha quedado solo en su desván. Se ha acucillado cerca del arcón, en la penumbra. Es en esta misma postura que lo sorprenderá la llegada de Pilades, él también precedido por los ruidos que lo anuncian —en este caso los pasos sobre el techo, los cuales confirman que el desván es un lugar accesible por quienquiera y por dondequiera.

Pilades, pues, no entra subiendo por la misma portezuela, sino bajando del techo —o del cielo. Es un chulo o un gangster de las afueras. Fuma, silba, llama a Orestes con una vozcita persuasiva y alegre, lo busca sin compromiso vagando por el desván. ¿Es éste el Salvador, el heroico Amigo que en el mito le contiene a Orestes la gloria del martirio?

Mientras tanto, una cosa se aclara definitivamente: que el tiempo histórico en el cual se coloca la acción no está definido de manera unívoca. Es importante que esa aclaración ocurra precisamente ahora, y que sea traída por Pilades, quien no es una figura de nuestros tiempos, sino que se la puede relacionar con los años treinta-cuarenta, así que, con cierta buena voluntad, se podría ver en los dos grupos de personajes (los jóvenes y los viejos) una contraposición generacional, pero entre abuelos y



nietos. Pero no parece en absoluto que esos dos grupos sean portadores de valores opuestos. Al contrario, por lo menos desde el punto de vista ideológico, la contraposición más explícita es la que hay entre Menelao y Tindaro (los únicos que, al discutir sobre los Grandes Principios, pasean emparejados) en tanto que Orestes parece el defensor, no muy convencido en verdad, de la más antigua ley de la venganza que pide sangre. La contraposición no es, pues, entre generaciones, sino entre condiciones y situaciones de carácter más bien existencial que social: por un lado los culpables, los enfermos, los parias, por el otro la gente de bien. La contradicción de los trajes y de las tipologías conductuales sirve por un lado para quitarle importancia a la ambientación histórica (¿el mito, por lo demás, no está antes o fuera del tiem-



Orestes de Eurípides,  
dirección de Massimo Castri.

gabardina de Pilades: igual que en *Electra* y en *Coeforas* de Esquilo, Orestes no actúa por su espontánea voluntad. La dirección subraya la subalternidad nada más con este rasgo.

Las coreutas informan a Electra de la marcha de la Asamblea; de esta manera, ellas se adosan el papel del mensajero y cambian otra vez su traje: en lugar del delantal, que llevaban antes, ahora las dos jóvenes viejitas llevan un melindroso sombrero negro y los impertinentes colgando del cuello. Al entrar, cierran los sombreros mojados: son dos señoras que, en un día de lluvia, se han parado para observar un acontecimiento interesante. De esta manera, Castri, por un lado pone en crisis definitivamente la identidad del coro, en tanto que por el otro destruye, sin suprimir ningún pasaje significativo, también el significado político del cuento, la polémica contra los demagogos y la democracia assemblearia y plebiscitaria: el mal no está en las estructuras políticas que son transitorias, sino en el corazón del hombre y de la naturaleza. Por ello, en cierto sentido la tragedia sale radicalizada. Las dos coreutas hablan en voz baja, vagan en pareja por el amplio espacio del desván con su andar invisible e incesante que se parece al andar del *Nô* japonés. Casi conscientes de que el destino es ineluctable, cuentan el resultado de la asamblea, que ha condenado a Orestes, sin énfasis alguna, sin desesperación, como si la condena a la pena de muerte fuera, y en realidad así es, un hecho entre muchos; entretanto el cielo se ha nublado totalmente. La desesperación se concentra en la figurita de Electra.

La desesperación de Electra se desencadena a la llegada de Orestes, quien por un instante aparenta subir

virilmente su destino alejando bruscamente a su hermana que lo invita al lamento, pero abandonándose en seguida a un frenético abrazo. Y en cuanto Pilades sugiere matar a Elena, la excitación de Orestes anda por las nubes: la vida regresa, pero no porque se abre un rayo de salvación, sino porque hay sangre que verter. "Sangre": en un mundo enfermo, y todo el mundo lo es, verter sangre es una manera de vivir. Aún más para el cínico Pilades y el neurótico Orestes. Pero no para Electra, enferma ella también pero de otra enfermedad, hecha de tristeza, de piedad, de frustración. Mientras que Pilades y Orestes, aullantes y agitados, definen su insulso proyecto de asesinar a Elena, asesinato que sólo como sofisma se puede llamar venganza, Electra está sentada aparte, en el arcón. Está sentada y bebe de una botella largos tragos de vino. De ese vino, al que los griegos atribuyen la gracia del olvido, nace pues la idea que puede llevar a la salvación: raptar a la inculparable Ermiona y por ella chantajear a Menelao. Por otro lado, el vino también es sangre, en el sentido de que también el proyecto de Electra se basa en la sangre de Elena.

De repente el espectáculo vuelve a encontrar su tono naturalista: esa muchacha acucillada en un arcón, que trinca como una vieja borrachina, esos dos mocetones que se regodean en sus mismas palabras, quizá no le desagradarían a Antoine. Si naturalismo es la exacta reproducción de personajes tarados, marcados por enfermedades hereditarias, que viven en un ambiente pobre y creíble, esta escena puede ser definida naturalista, sin duda alguna. Y es ese naturalismo que justifica, en Castri, la ferocidad cruel de sus proyectos: la

po histórico?), y por lo tanto para destruir de un tirón el supuesto verismo sea del drama que del espectáculo. Pero, por otro lado, sirve para destacar una separación entre los que están dentro de las reglas sociales y los que están fuera de ellas.

El diálogo en el cual Pilades convence a Orestes de enfrentarse con la asamblea para defenderse de la acusación de matricidio, es otro ballet en el que Pilades constituye el punto de referencia del frenético agitarse de Orestes, cuya locura parece haberse convertido en pura neurosis. El ballet termina con otro cambio de traje de Orestes; quien deja que le vistan la



enfermedad de Orestes, igual que la de Electra, que se pueden diagnosticar como hereditarias y específicas al mismo tiempo, les han quitado a los jóvenes todo sentido moral, así como el ambiente y la educación hicieron con Pilades. Sobreviven nada más los instintos de vivir y de quitar la vida. La enfermedad no es, como para Baudelaire, Nietzsche o Thomas Mann, una vía para el conocimiento: muy sencillamente, ella reduce al hombre a su primordial ferocidad. Castri descubre pues el porqué de ese inesperado vuelco en el comportamiento de los dos hijos de Agamenón: la enfermedad es el hilo que todo lo justifica, el único hilo de una tragedia despojada de sus fundamentos ideológicos y hasta míticos.

Pero, en todo caso, esa dimensión naturalista es desmentida en el mismo momento en que los tres pasan del proyecto a la acción: Orestes saca del arcón una especie de cimitarra, en tanto que Pilades controla su pistolón que, como cada gangster de respeto, lleva debajo de la axila. Electra misma se desencadena blandiendo una daga, y su furia va subiendo hasta el momento en que, al creer que Elena ha sido capturada, grita con toda la ferocidad que puede tener no una mujer, sino una Erinia: "degolladla, matadla".

Los dos hombres salen subiendo hacia el techo: empieza una loca batalla contra un enemigo inexistente: se oyen disparos, gritos, pisadas presurosas. De vez en cuando el espacio del desván es atravesado por Pilades corriendo o por Orestes, quienes persiguen no sabemos a quién. Niños que juegan a la guerra.

El ejército de los enemigos está representado por un personaje nada más: el criado frigio que llega corrien-

do, aterrorizado, al desván. En Eurípides, esta figura tiene una doble función: la de mensajero que cuenta los acontecimientos que han tenido lugar en el palacio y la de contraste entre la civilización helénica y la oriental. Ambas son aquí rechazadas: su hablar inconexo sólo sirve para confirmar su tembloroso y cómico miedo, y el traje que lleva, a la moda del siglo dieciocho, sólo aclara su papel de criado.

Pero el clímax de esta absurda batalla sin enemigos es alcanzado en el momento de la captura de Ermione, cuando los tres camaradas persiguen a la niñita, con un frenético corro. Ahora el juego se vuelve cruel porque Ermione, ya capturada, es entregada a Electra quien la aprieta en tanto que le apunta el cuchillo a la garganta, con toda la real ferocidad de la cual sólo ella podía ser capaz. De repente, gracias a la temblorosa tensión de las dos jóvenes actrices, la representación vuelve a tener la fuerza de la realidad o, más exactamente, de la realidad virtual de la que proféticamente hablaba Artaud. Pero entonces ¿cuál es el sentido de la dialéctica entre el juego y la vida?

Creo que la clave hay que buscarla en el hecho de que el juego se resuelve en un proceder absurdo, pero paradójicamente ganador, como si la locura de Orestes y la depresión de Electra, en fin como si la enfermedad, al hacer erupción, hubiese logrado contagiar al mundo, o cuando menos esa amplia parte del mundo representada por el palacio de los Atridas, del cual hasta ahora sólo se ha visto el desván, pero cuya extensión se ha percibido por los sonidos y los gritos que se han oído resonar desde fuera. Entonces, la llegada de Menelao, acompañado por una for-

mación de helicópteros, por un despliegue de fuerzas que da a los tres jóvenes la dignidad de un ejército, tiene una coherencia y una lógica. Pero una coherencia y una lógica totalmente teatrales, mejor dicho de un teatro reducido a mera maquinaria: *sons et lumières*.

Oscuridad. Unas amables acomodadoras invitan a los espectadores a salir. La escena queda vacía, la comedia ha terminado. La conclusión es un verdadero "exodos", pero no es el coro quien sale, como pasaba en el espectáculo antiguo, sino precisamente los espectadores. Los cuales salen para verificar que el desván en el cual han vivido hasta ahora es un verdadero desván, cuyo exterior es de verdaderos muros, cubierto por un verdadero techo, hasta con unas antenas de televisión encima. Pero salen también para saber cómo acabará la historia, para enterarse de que Elena subió al cielo, que Pilades tendrá que casarse con Electra y Orestes con Ermione. En efecto, es precisamente lo que cuentan los Dióscuros en la tragedia de Eurípides. Pero los dos angelitos de pesebre (las dos jóvenes-viejas coreutas) por medio de las palabras de Eurípides cuentan algo totalmente diferente: cuentan que ésta no es sino una fábula, que no es verdad, que hemos bromeado para entretener al culto y distinguido público: en el mundo no hay locura, no hay enfermedad, no hay pecado —éste es el mejor de los mundos posibles. En efecto, las palabras finales son entregadas a la voz del demiurgo del espectáculo —al director mismo. Y en la contraposición entre las vocécitas angelicales de las coreutas y la voz profunda y autorizada de Castri, la obra de este artista tenebroso se tiñe de un matiz volterriano. ●