

ESQUILO, EURÍPIDES Y O'NEILL: PARA UNA DIDÁCTICA DEL MITO EN EL TEATRO MODERNO.

JOSÉ CARLOS COLINO GALLEGO

Los trágicos griegos clásicos no crearon historias ni personajes. Sus dramas se basaban en mitos y leyendas, familiares a todo el mundo de la época, interpretándolos de forma propia. Puesto que el público conocía el desenlace de las historias, el poeta trágico tenía que valerse de su ingenio dramático para aportar otros elementos que no fueran los tradicionales.

A diferencia de los dramas escritos después de la invención de la imprenta, el dramaturgo de la época clásica debe confiar, para la transmisión del texto, en las copias manuscritas. Esto ha afectado al corpus de sus obras, que, como se sabe, es hoy muy reducido y fragmentario, respecto a las representaciones que documentalmente conocemos. Aún así, el teatro contemporáneo se basa en gran medida en el legado que la tragedia griega nos dejó. En algunos casos concretos, como es el de la tradición teatral norteamericana, su origen puede encontrarse en la adaptación de la gran tragedia griega a situaciones y personajes del siglo XX.

La idea básica que rige las obras dramáticas griegas estriba en la relación entre el hombre y las fuerzas que rigen el universo. En la evolución que va de Esquilo a Eurípides, el teatro, sin abandonar este fondo general, empieza a plantear dos grandes ideas: los hombres también influyen en la conducta de otros hombres, y el hombre puede llegar a conformar su destino. En origen este planteamiento se da ya en algún momento de la obra esquiliana, como cuando Orestes asume, ante la asamblea de los dioses que es él mismo quien ha matado a Clitemnestra y, como tal, debe responsabilizarse de esa muerte.

Eugene O'Neill (1888-1953) es el gran innovador del teatro norteamericano y uno de los grandes dramaturgos universales. Según George P. Baker, se trata de "un pesimista obligado a explicar al hombre, un poco ingenuamente, en términos de un destino irónico". La fuerza expresiva de su teatro viene de la perspectiva realista con que se expresan en la escena los conflictos humanos. Las obsesiones familiares, culminadas en Largo viaje hacia la noche, la repetición de situaciones, la fatalidad de la que los personaje sienten huir, resultan componentes estéticos que acercan su obra al universo trágico griego, del que O'Neill se reconoce deudor. La penetración en la oscuridad del ser humano, típica de su obra, es otro de los rasgos generales en donde se nota la pervivencia del mensaje clásico griego. El personaje de O'Neill no busca la verdad de los hechos, sino que intenta penetrar en el misterio de la existencia, ese misterio que le conduce irremediablemente a la muerte. Para ello necesita despojarse de las máscaras que aparecen como mediadoras entre el yo individual y el entorno social. La vuelta a los orígenes del teatro, unida a la renovación técnica del lenguaje teatral que se da en el época de escritura del propio O'Neill hacen que los grandes problemas clásicos se vean renovados por medio de técnicas concretas de carácter expresionista, cuyo ejemplo más notable es seguramente El emperador Jones, o con inmersiones en efectos metateatrales como el desenlace de Los millones de Marco Polo.

Así pues, el estudio de la obra de O'Neill propone al menos un objetivo general importantísimo para la didáctica del hecho teatral: la comprensión de los elementos que dan lugar

a la invención del teatro griego, a través de su desarrollo en obras de un dramaturgo contemporáneo. Un buen ejemplo de esto es el tratamiento que se da al mito de Electra.

La *Electra* de O'Neill se estrena el 26 de octubre de 1930 en el Guild Theatre de New York, por las mismas fechas en que Charles Chaplin rueda *Luces de la ciudad*. La coincidencia no es casual, porque, como se sabe, Chaplin se casaría años más tarde con Oona O'Neill, hija del dramaturgo. Al mismo tiempo que el cine está transformando toda su reciente historia, el teatro se reinventa gracias a la renovación de las antiguas estructuras clásicas. *Mourning Becomes Electra*, conocida en español como *A Electra le sienta bien el luto*, es, según Barrett Clark, "seguramente la obra más ambiciosa intentada por un dramaturgo norteamericano". Al igual que las trilogías griegas, consta también de tres partes o tragedias enlazadas, trece actos y aproximadamente seis horas de representación.

El propósito de O'Neill es recrear la *Orestíada*, a imitación de la de Esquilo, de modo que el argumento, los conflictos y los personajes respondan al plan original de la tragedia griega. En el esquema de la trilogía, *El regreso al hogar* replantea el tema de Agamenón; *Los acosados* responde a *Las Coéforas* y *Los poseídos*, desarrolla el problema de *Las Euménides*. Los protagonistas responden también fonéticamente a los nombres originales y a sus funciones. De este modo el rey Agamenón se transforma en el General Mannon; Clitemnestra pasa a ser Cristina y Orestes, Orín. Esto se completa con los personajes de Brant y Lavinia, que hacen las funciones de Egisto y Electra, y el personaje del viejo jardinero, Seth, que asume la función del coro griego y del coreuta, repitiendo versos salmodiados: "Oh, Shenandoah, ansío oírte, Ondulante río mío". Este personaje es además homólogo de otros personajes de la obra de Esquilo o de Eurípides: podría ser equivalente al centinela de palacio en Esquilo, o al campesino que se ocupa de Electra en Eurípides, tal y como hace Seth con Lavinia. El conjunto de personajes comparsas en la obra de O'Neill tienen también una equivalencia funcional con el coro griego, sobre todo los aldeanos del primer acto de las dos obras iniciales, que realizan comentarios sobre los protagonistas y ponen la lector-espectador en antecedentes de la historia familiar; la equivalencia con el coro de ancianos de la obra de Esquilo es clara. Estudiar este tipo de intertextualidad resulta especialmente interesante para ver cómo en una representación teatral hay una serie de elementos que sirven para relacionar la representación de la obra con su percepción por parte del público. La comparación, en este caso, no se basa en el tema, sino en la forma (teatro) en que se transmite ese tema. Otro buen ejemplo de este valor didáctico de la comparación y del espacio de la representación teatral, es la evocación del palacio de los Atridas por medio de las columnas clásicas y el frontón triangular de la fachada de la mansión colonial, típica decoración de principios de siglo en muchos estados norteamericanos, como Nueva Inglaterra. La misma época está evocada por medio del paralelismo entre la Guerra de Secesión norteamericana, referente de valor mítico similar a la Guerra de Troya en la Grecia clásica. Una vez establecidos estos paralelismos, pasando al plano de los motivos que desarrollan el plan, vemos que O'Neill repite también el esquema de ambientación escénica de Esquilo, a partir de los contenidos escénicos siguientes: noche- casa- silencio- centinela/jardinero que rompe el silencio- la guerra ha terminado con victoria del hombre de la casa.

En la obra de Esquilo aparece un personaje que no está presente en la de O'Neill: Cassandra, la adivina trágica, que sabe lo que va a ocurrir en la mansión de los Atridas. Los paralelismos continúan en la solución de determinados problemas escénicos: Clitemnestra y

Cristina matan con sus propias manos a Agamenón y Mannon. Por poner un ejemplo, en la obra de Eurípides no queda claro quién lleva a cabo esta muerte, si Clitemnestra, Egisto o ambos, ya que la obra comienza tras la muerte de Agamenón y la aparición de Orestes. Hay variantes de interés, que llevan a reflexiones didácticas necesarias: en Esquilo, Clitemnestra se jacta de haber cometido el crimen, mientras en O'Neill Cristina oculta el crimen y hasta lo niega delante de su hija. Como complemento de ello, frente a Clitemnestra que confiesa públicamente el amor que siente por Egisto, creando el desenlace con la muerte a manos de su hijo, en la obra de O'Neill Cristina oculta su amor por Brant y, sólo cuando es descubierta, se suicida. Como se ve, la aplicación didáctica de comparar estas variaciones lleva a reflexionar sobre elementos de carácter trágico en la conducta humana, relacionados con desenlaces brutales como el suicidio o el parricidio. En Esquilo, Orestes debe matar a su madre para vengar la muerte de su padre, todo ello dentro del plan del Destino y de la maldición que rige la Casa de Atreo. En O'Neill no sólo hay el móvil de la venganza y la fuerza del destino; en palabras de Lavinia (Electra) es también la Justicia, la que instituye su orden dramático.

Respecto a los espacios, y a su funcionalidad dramática, podemos analizar también ciertas estrategias de composición. En Esquilo y Eurípides el lugar del asesinato de Egisto es el campo; en la obra de O'Neill, el barco de Brant. En la obra de Eurípides y en la de O'Neill, Orestes y Orín dudan ante la acción de asesinar a su madre, proponiendo ambos los mismos argumentos y justificaciones. Sin embargo, Electra y Lavinia siguen fieles a sus sentimientos de odio. La aplicación didáctica de esta variación es de gran interés: por un lado se exponen distintas conductas frente al mismo conflicto interior, por otro, se ofrece un modelo de texto argumentativo en donde se mantiene vigente el problema de conciencia que define la entidad dramática del personaje.

Dentro de los planteamientos didácticos en materia de teatro es importante atender también a factores ideológicos, que en el caso de usar una metodología comparatista pueden hacer ver cuestiones de interés. Un ejemplo de ello es el papel de Electra en Eurípides, que aparece marcado con un elemento de degradación desde la situación inicial: obligada a casarse con un campesino, ha perdido su condición o status real. Tiene que realizar trabajos de esclava y viste harapos, en vez de vestidos lujosos. De este modo el atuendo y la situación conyugal pasan a formar parte de la identificación del personaje y de su futura trayectoria dramática. Respecto al campesino, la obra de Eurípides facilita un sistema de rasgos positivos: no desea humillar a Electra y pese a haberla desposado, la mantiene virgen, lo que dentro del plan dramático, permite vislumbrar un desenlace positivo para Electra, ya que en la adversidad actual en que se encuentra, hay un elemento de esperanza. La comparación entre esta Electra de Eurípides y la Lavinia de O'Neill se refuerza con la conciencia de aislamiento por parte de ambas. Ambas están alejadas de su entorno social y encerradas en su propio sufrimiento. Un sufrimiento, sin duda, purificador, catártico.

Respecto al coro, su importancia varía de una obra a otra. En Esquilo, el coro es vital por su triple función: crítica o comentario de la acción y de los personajes, acompañamiento a los protagonistas y seguimiento de la acción dramática, que a veces recapitulan y otras veces introducen. El coro actúa también como enlace moral entre lo que la obra dice y lo que los espectadores reciben, estableciendo la frontera entre el bien y el mal con sus discursos dramáticos. Estamos, como se ve, en un elemento didáctico esencial para elaborar

textos argumentativos de carácter moral. El paso de Esquilo a O'Neill es importante porque implica también una transformación básica: lo que era discurso argumentativo el coro pasa a ser diálogo conflictivo. En el primer caso el coro actúa como conciencia moral de consenso, y en el segundo, el diálogo o breves soliloquios de los personajes homólogos al coro, plantean el carácter conflictivo de la sociedad moderna, en donde no hay ya un consenso social, sino discrepancias individuales. Así, en la obra de Esquilo, el coro también aconseja en favor de la justicia hasta el punto de poner a Electra y Orestes en contra de su madre. En la de Eurípides el coro introduce algunas novedades importantes: la introducción de leyendas valiéndose de la estrofa y la antiestrofa, de modo que son estos relatos los que, indirectamente, se proponen como modelos de interpretación ética sobre la conducta.

Según esto que hemos visto, la obra de O'Neill responde a los postulados que unen los textos clásicos con los modernos: conceptos como la fatalidad, el destino o las pasiones se mantienen como elementos más generales del drama humano. Temas como la venganza, el amor, la envidia o el odio son fuerzas concretas que intervienen en la evolución de los conflictos y los problemas desarrollados a través del teatro.

La idea central, común a todas las obras, aparece en el último acto, cuando Electra siente que los muertos son demasiado fuertes y no hay forma de matarlos. La forma de representación clásica por medio de máscaras acentúa este clima, que recoge O'Neill en su trilogía.

De acuerdo con esto que hemos expuesto, vamos a intentar deslosar los aspectos más característicos de la obra de O'Neill respecto al mito de Electra, para comparar la evolución de este personaje desde la tragedia griega hasta la actualidad. El método que vamos a seguir es de aproximación lineal, acompañando al desarrollo de la acción de la tragedia. La pauta será la delimitación de los tres contenidos temáticos presentes en el mito:

a) Un tema puramente formal, que aparece en la caracterización de los personajes y en la descripción del ambiente escénico, focalizado en la omnipresencia de las máscaras.

b) El tema psicoanalítico del "complejo de Electra", que da lugar a ramificaciones en otros complejos menores o a actitudes desencadenantes en los personajes.

c) El tema de la muerte y el destino en contraste con el hombre, tema común a los clásicos griegos y a O'Neill.

A). EL TEMA FORMAL.

Es importante destacar la caracterización que O'Neill hace de los personajes como máscaras: los miembros de la familia Mannon (Cristina, Lavinia, Orín y Ezra Mannon), Brant y los retratos de los antepasados de la familia, que presiden en el espacio escénico, como la estirpe de Atreo estaba presente en su palacio. Estos personajes, implícitos o explícitos son caracterizados como máscaras, tanto por el acotador como por los textos de los personajes comparsas:

LUISA: Su aspecto, para mi gusto, es demasiado extranjero.

MINNIE: Sí. Su rostro tiene algo extraño.

AMES: Algo de secreto... como si se hubiese puesto una máscara. Es el aire de los Mannon. Todos ellos lo tienen.

Esta caracterización, repetida en otros pasajes del texto ("Su rostro se ha convertido en una siniestra máscara del mal") es un intento convincente de acercar a los protagonistas a los elementos griegos de la representación teatral. Si le añadimos la creación de ambientes con múltiples detalles que evocan los espacios clásicos, el juego de sombras, el terreno está preparado para proponer analogías entre personajes y escenas respecto a las obras de Esquilo y Eurípides. El caso de los retratos es evidente: en el acto tercero de *Los poseídos*, última parte de la trilogía, los rostros de los cuadros, según la acotación, "parecen poseer una vida intensa", en contraste con los rostros de los vivos, que parecen máscaras, que actúan como estatuas y que están como muertos. Un ejemplo claro de cómo el decorado teatral interviene como parte de la significación estética de la obra. Así el suicidio de Orín o el exilio de Lavinia están siendo contemplados por esos espectadores de toda la obra que son los retratos.

Otro efecto de intertextualidad tiene que ver con el uso de ciertos simbolismos: Agamenón es jefe militar, como Ezra Mannon; pero además, los griegos eran grandes navegantes, como los Mannon, que poseen un astillero naval. La carrera profesional de Ezra Mannon, que es juez, refuerza el paralelismo con las funciones de la cultura clásica.

La casa de los Mannon, como sucede con la Casa de Atreo, es un espacio habitado por fantasmas, no sólo representados por los antepasados de los retratos, sino por el mismo espectro de Ezra Mannon tras su muerte. La casa, con las persianas siempre bajadas, insiste en el tono de misterio y de máscara, de "Templo del Odio y de la Muerte" en expresión de Lavinia que al final le confiere categoría de personaje, por medio de una prosopopeya: "La cerraré y la abandonaré bajo el sol y la lluvia, para que se muera".

B) EL COMPLEJO DE ELECTRA.

Es el segundo eje temático. Su primera declaración explícita viene dada en el texto de Electra al comienzo de la obra, en el primer acto de *El regreso al hogar*.

LAVINIA:(con vehemencia) Quiero a papá más que a nadie. ¡No hay cosa que sea incapaz de hacer para protegerlo de un dolor!

De hecho, desde que Ezra Mannon aparece en escena, el carácter de Lavinia cambia considerablemente, mostrándose dulce y dócil. Por su parte, Ezra también corresponde a las intenciones de su hija, pues cuando ella le dice: "Eres el único hombre al que querré en mi vida. ¡Me quedaré contigo!", Ezra le contesta acariciándole el cabello, y diciéndole con ternura: "Así lo espero. Quiero que sigas siendo mi niña...".

Unido a esto aparece la imagen de Brant como un complemento al complejo de Electra. Lavinia no puede casarse con su padre, pero sí con alguien que suple su función, el amante

de su madre, con lo que se entra además, en una rivalidad directa más con su madre. Pero Brant tiene otros planes: ocupar el lugar de EZra MAnnon desde el "trono" materno. De este modo, al igual que Egisto se sienta en el trono del rey, Brant se sienta en el trono del juez.

Otro componente del complejo de Electra es el odio y la rivalidad materno-filial; la hija, defensora del padre, vela por su seguridad. De ahí las palabras que le dirige a Cristina: "Mi primer deber es protegerlo de ti". Por su parte la madre le reprocha el que Lavinia haya intentado ocupar el lugar de madre en la familia: "Trataste de ser la esposa de tu padre y la madre de Orín. ¡Siempre maquinaste para robarme mi lugar!". El conflicto y la acción dramática se desarrollan hasta el punto en que la madre acaba siendo dominada por la hija.

Otro componente del complejo es el que atañe al protagonista masculino, Orín, el hijo varón de los Mannon, que está enamorado de su madre, y al que ella, en cierto modo corresponde, manteniendo esa dependencia. Por un lado Cristina tiene en Orín, al Ezra que nunca tuvo, pero como no puede ser suya en el plano sexual, busca a alguien que se le parezca mucho, Brant:

CRISTINA. (Yendo hacia él y rodeándole el hombro con el brazo.)"¡Fue a Orín a quien me recordaste! ¡A Orín!".

En esta cita aparece marcado el paralelismo entre Brant y Orín coin el motivo de la isla. Ambos sueñan con una isla desierta, apartada del mundo y de la muerte, donde vivir un mundo ideal, el mundo de los sueños, donde poder llevar a Cristina con ellos.

Este entramado que desarrolla el complejo de Electra en su versión edípica masculina, se completa, de acuerdo con el plan trágico griego, con la muerte de Brant a manos de Orín. Brant es su rival ante la madre, y el asesinato la arrastra al a ella al suicidio y a la locura de Orestes. Otra analogía con el tema clásico, entrando ya en el terreno de la psicocrítica, es la propuesta de que Orín resulte ser el detonante del deseo o pulsión de muerte de Cristina hacia su marido, que le "robó" al hijo llevándoselo a la guerra. En las obras de Esquilo y Eurípides el odio de Clitemnestra hacia Agamenón nace porque el rey le robó a una hija, Ifigenia, para ofrecerla en sacrificio a los dioses, con el fin de vencer en la guerra. Como añadido, Orín llega a reconocer ante Cristina que no lamenta la muerte de su padre, desvelando así la rivalidad Padre-Hijo en lo que se refiere al complejo de Edipo.

Uno de los objetivos didácticos del tratamiento comparatista del mito busca establecer las relaciones entre los componentes o subconjuntos de la obra; por ejemplo, la proyección del complejo en subconjuntos dramáticos. El complejo viene a ser un eje temático que le da cohesión o coherencia a los distintos componentes de la obra: en el caso de un rasgo escénico importante, relacionado con la representación, tenemos aquí la forma de andar del padre y de la hija, marcados ambos militarmente; lo mismo se puede decir del gesto facial, hierático, en cierto modo alejado de lo humano y próximo al planteamiento de arquetipos o máscaras. Tendríamos así una visión de la obra en la que el espacio dramático contempla una lucha entre arquetipos o pulsiones que representan al Destino, y seres humanos que son víctimas de las fuerzas de ese Destino. Otro tanto podemos decir del parecido físico que se da en el triángulo Ezra Mannon- Orín-Brant, que lleva a cierta confusión en los demás personajes. Esta proximidad visual nos propone algo así como tres facetas de un mismo ente escénico. De acuerdo con esta revisión del tema, O'Neill le concede a Brant mucho mayor

papel del que tiene Egisto en la tragedia clásica. Podemos resumir esto en tres aspectos: por un lado, Cristina ve en Brant a su hijo y a un Pseudo-Ezra que la cuida, la quiere y la acompaña. Pero por otro lado, Lavinia ve en él el reflejo inconsciente de su padre, y por ello se enamora de él. Finalmente Orín lo ve como el rival que le disputa a su madre. Todo este sistema de relaciones entre personajes concretos sirve para darle consistencia personal a Brant como una "encarnación" dramática de las funciones míticas de Egisto. Egisto sería el modelo arquetípico heredado de la tradición, y Brant su realización o actualización como personaje dentro de un conflicto. En conjunto todo ello refuerza la función mítica de la obra y su interés para una explicación psicocrítica o psicoanalítica del complejo de Electra.

Lavinia tiene un gran parecido físico con su madre, aunque quiere distanciarse de ella; al mismo tiempo desea ocupar su lugar, lo que explica el antagonismo que se da desde el origen. El cabello es elemento escénico más resaltado por las analogías, completado por otros signos escénicos, como el estilo de vestir y andar. Todo ello son elementos de la representación teatral que se sitúan como un sistema semiótico muy denso, capaz de actualizar los resortes del texto. Así, tras la muerte de Cristina y de Brant, la acotación textual aclara: "Se advierte de inmediato que se ha operado en ella un cambio extraordinario... Ostenta ahora una sorprendente semejanza con su madre en todos los sentidos, hasta en la circunstancia de vestir el traje verde al cual Cristina tuviera tanta afición".

Lavinia está cómoda en la nueva situación en la que sustituye a su madre respecto a Orín (relación con otro personaje), y respecto a su propio conflicto interno, expuesto en la representación física en el espacio escénico. El fondo conflictivo estalla al verse en la evolución escénica que Orín cada vez se parece más a su padre, de modo que el complejo de Electra no sólo no se atenúa sino que se aviva. Lavinia empieza a mostrarse muy maternal y Orín, en su relación con ella, se infantiliza. Lavinia ha renunciado a los Mannon e ingresa en el espacio dramático de su madre: ocupa, en cierto modo la representación de la entidad dramática de la Madre dentro del mundo de los vivos. La proyección de esta dualidad del Mundo opresivo de los muertos, que es persistente, se lleva a cabo por medio del diálogo o imprecación de Lavinia a los retratos de los antepasados:

"¡Pero desde ahora hemos terminado para siempre! ¿Me oís? ¡Soy la hija de mi madre...no una de vuestra estirpe. ¡Viviré a pesar de vosotros! "

La acción, de acuerdo con una idea esencial del mito, es cíclica: se vuelve al estado inicial y Lavinia, igual que su madre, no puede esperar huir. Debe casarse cuanto antes con Peter, un joven del pueblo, cerrando así el paralelismo con la situación entre Cristina y Brant, al repetir las mismas palabras que se habían dicho estos personajes:

"Deséame tanto como para sentirse capaz de matar a cualquiera con tal de poseerme. ¡Deséame! ¡Tómame, Adán!

El texto revela así que el auténtico amor de Lavinia era Brant, cosa que ella nunca quiso aceptar, aunque sí lo intuyeron Orín y Cristina.

C) LA MUERTE Y EL DESTINO.

Ya en el primer acto de la obra aparece la mención de la muerte, dentro de una microestructura simbólica de tipo alegórico: tumba: casa:: máscara: muerte.

CRISTINA: He ido al invernáculo, en busca de estas flores. Me pareció que nuestra tumba necesitaba una nota alegre. (Señala desdeñosamente la casa con la cabeza.) ¡Cada vez que vuelvo de un viaje, me parece más semejante a un sepulcro! ¡El sepulcro "blanqueado" de la Biblia!... Un frente de templo pagano como una máscara sobre la gris fealdad puritana.

Este fragmento textual actúa como un indicador de tono, que apunta a la tragedia final. Todo está encaminado hacia la muerte, también el instante más luminoso de la vida, representado por las flores. La escena resalta esa contraposición entre el objeto, el ramillete de flores, y el texto que corrige o desvía la primera interpretación sobre el significado de ese signo escénico. La tensión dramática que se crea entre el texto y los signos escénicos queda marcada por la fuerza obsesiva del decorado de máscaras, sombras y estatuas. Poco a poco se va desvelando el tema de la muerte como exposición del deseo interior de Cristina, de su pulsión reprimida: "Recé tan ardientemente pidiendo su muerte en la guerra, que llegué a convencerme que esto sucedería.

(Con salvaje vehemencia.) ¡Oh! ¡Si Ezra estuviese muerto!"

Pero no sólo Cristina desea la muerte de Ezra; Brant, su rival, también, y por dos causas: para llevar a cabo la venganza familiar contra la dinastía de los Mannon, y la segunda por el deseo de que su amante quede liberada de su marido. De este modo queda expuesto el desenlace introducido como una prolepsis cuando Brant afirma: "¡Si pudiera echarle mano lo mataría!", y Cristina le contesta: "No me propondrías eso si dejaras de pensar por un momento en tu venganza, para pensar en mí".

Hasta aquí la exposición de los planes. Una vez que llega Ezra, cuando el espectador tiene ya una idea de su personaje a través de los deseos y recuerdos de sus antagonistas, resulta que su comportamiento es muy distinto a las expectativas creadas en el espectador. Por su propio discurso sabemos que la guerra lo ha cambiado y que ahora le da más importancia a lo que tiene: con su regreso intenta salvar su matrimonio, pero su esposa ya no está dispuesta a ello. El espectador asiste a un vuelco en su forma de contemplar la conducta humana: el Ezra Mannon de ahora ha cambiado, pero los demás personajes se niegan a aceptar este cambio y a cambiar ellos. Es importante, para una aplicación didáctica de los contenidos dramáticos de la obra, hacer ver cómo la disposición de la historia sitúa al espectador en una posición conflictiva, ante problemas humanos como el arrepentimiento y el perdón. En este momento la tragedia empieza a exponerse en escena de acuerdo con esquemas clásicos: Ezra intuye que algo terrible va a suceder y adivina el futuro en función de su propio malestar. El efecto escénico apunta a la invasión paulatina de la muerte en un organismo que todavía vive. Los pensamientos sombríos, expresados en la obra por medio del texto, crean un segundo subtexto típicamente trágico:

MANNON: "No se trata de mi corazón. Es un raro malestar el que me turba... como si algo escuchara, al acecho de mí, esperando algo que va a suceder.

CRISTINA: Esperando... ¿el qué?

MANNON. No lo sé. (Pausa. Prosigue, con tono sombrío.) Esta casa no es mi casa. Este cuarto no es mi cuarto... ¡ni esta cama mi cama! Están vacíos... ¡esperando que venga alguien a instalarse en ellos! ¡Tú no eres mi esposa! ¡Estás esperando algo!

Al contrario que en las obras clásicas, O'Neill se detiene más en los momentos previos al asesinato y representa el crimen abiertamente en escena, sin recurrir a bastidores ni bambalinas. Hay que recordar que según la preceptiva aristotélica, el decoro clásico excluía la representación de muertes en escena, quedando relegadas a informaciones introducidas por un mensajero. En la obra de O'Neill, los efectos dramáticos previos han preparado la situación para que este asesinato pueda considerarse como un momento en la catarsis del espectador, que se había situado en una perspectiva próxima a la de Ezra. Con ello su muerte deja clara la tonalidad trágica, según la cual el arrepentimiento no es suficiente para expiar la culpa.

Los presentimientos actúan también en la conciencia de Orín, que adivina el estado de la casa comparándolo con el ambiente que se respira en ella: "¿Tuvo siempre la casa un aspecto tan espectral y muerto?". Este mismo personaje, entra luego en otro plano de conciencia diferente, al presentir como vivo a su padre ya asesinado, lo que sirve para que el espectador capte ese subtexto del mundo de ultratumba, en donde los vivos están representando situaciones, conductas y conflictos que tienen como fin último el reintegrarse al universo de sus espectadores, los espectros que habitan la casa, el mundo de la oscuridad.

También Cristina presiente que no volverá a ver a su amante, y le expone este sentimiento: "¡Oh! Siento una tristeza... ¡como si estuviese predestinada a no volver a verte!". Cristina intuye también su propia muerte. De este modo el sistema de presentimientos e intuiciones actúan como un tejido por medio del cual se comunican los dos mundos de la tragedia. Los muertos que están vivos en la casa, además de los que Orín había matado en la guerra, hacen resaltar el automatismo que provoca el asesinato de Brant y el suicidio del propio Orín. Estos muertos vivientes del interior de la mansión no se ocultan al horror de Lavinia, que además de ser declarada culpable por su hermano, lo es también por los personajes secundarios de Hazel y Peter, que insisten en que debe ser castigada como un acto de justicia, la misma justicia poética que frenó a Lavinia cuando supo que su madre se iba a suicidar y no lo impidió. El castigo, contrapuesto al perdón, es el eje central del desenlace; el castigo para Lavinia consiste en vivir eternamente con sus muertos, encerrada en una mansión maldita. En el reconocimiento final de este castigo está también su anulación como persona y su ingreso en el universo teatral de la máscara: "No temas. No seguiré el camino de mamá y de Orín. Eso sería eludir el castigo. Y nadie queda ya... nadie que pueda castigarme. Soy el último de los Mannon. ¡Debo castigarme a mí misma! El vivir aquí, a solas con los muertos, es un acto de justicia peor que la propia muerte".

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, D. (1959) *Hombre y destino en el teatro de O'Neill*.
Universidad Pontificia de Comillas.
- BAKER, G.P. (1919) *Dramatic technique*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
- BIGSBY; C.W.E. (1982) *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*. London, Cambridge Univ. Press.
- CARPENTER, F. (1972) *Eugene O'Neill*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- DÍEZ DEL CORRAL, L. (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos.
- ESQUILO (1993) *Tragedias completas*. Ed. J. Alsina Clota. Madrid, Cátedra.
- EURÍPIDES (1970) *Electra*. Madrid, Ed. Libra.
- FALK, D.V. (1959) *Eugene O'Neill y la tensión trágica*. Buenos Aires, Ed. Sur.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1967) *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, J. Flors, Ed.
- KINNE; W.P. (1954) *George Pierce Baker and the American Theatre*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
- MIGNON, P.L. (1973) *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- O'NEILL, E. (1949) *Nueve dramas*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (1970) *Teatro escogido*. Madrid, Aguilar.
- (1992) *Largo viaje hacia la noche*. Ed. Ana Antón-Pacheco. Madrid; Cátedra.
- PORTER, T.E. (1972) *El mito y el teatro norteamericano moderno*. Buenos Aires, Juan Goyanarte.
- PRIESTLEY, J.B. (1971) *El maravilloso mundo del teatro*. Madrid, Aguilar.