

Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo

1. "A la muerte de O'Neill— escribe Alfonso Sastre —¹ los escenarios de todo el mundo deberían haber sido enlutados y la palabra de los actores— aun los que representaran el día de la noticia una comedia de la felicidad— debería haber sonado tristemente." No fue así. En una nota no muy laudatoria, el "Time" concedió que "antes de O'Neill, los Estados Unidos tenían teatro; después de O'Neill tenían drama". Se ha discutido acaloradamente a O'Neill, la paradoja le ha envuelto sutilmente y no siempre con fortuna. Alguien le tachó de "melodramático". Otros, por el contrario, aseguran que él solo resucitó las grandes épocas estelares de la lengua de Shakespeare, Ben Jonson y Marlowe. Lo que es casi seguro es que ni antes ni después de O'Neill, el genio de los Estados Unidos ha podido presentar un talento dramático con tanta personalidad. Para conseguir su madurez, el teatro norteamericano necesitó convencerse de que es arte, no solamente industria a financiar a expensas del gran postor encarado al genio y dando gusto al mal gusto. O'Neill y sus sucesores, desde Miller hasta Edward Albee, fueron los descubridores. Desde O'Neill, que dotó de pasión la escena de su país creando personajes de talla— titanes del Caos, dioses del Olimpo, dice Gassner—² aquel teatro ha entrado en la corriente mundial.

El primer motivo es su razón trágica, que hay que buscarla en la naturaleza misma de su creador. O'Neill, en sus impulsos, daba la razón a su anti-yo Billy Brown de *El gran dios Brown*: "El hombre ha nacido roto", y su vida, apasionada, movida, inquieta, está abierta en la difícil personalidad de su héroe Dion Anthony. Por un lado Dioniso, por otro san Antonio, como buscándose y huyéndose, aventurero y huidizo de sí mismo, conjugando la pasión orgiástica y la ascesis mística, muchas veces introvertido, para quien el hombre es un sacrificio. O'Neill escapó de su tierra, viajó por mar, fue comediante, estuvo interno en un sanatorio, sufrió desastres espirituales en su familia y en su cuerpo. Pero la vida le contó sus secretos, le mostró sus encantos y le guió en el *Viaje de un largo día hacia la noche*, y a la postre O'Neill podría haber exclamado la sentencia de la "tranquila, sensual, rubia" Cybel de *El gran dios Brown*: "La vida suele ser tan poco costosa que hasta una bestia puede permitírsela".

A los cincuenta y tantos años de sus primeras obras— *Thirst* y *Bound East for Cardiff* fueron escritas en 1914— se puede contemplar con cierta perspectiva la obra del gran autor, sus piezas maestras y la galería de personajes vigorosos: Abbie, Dion Anthony, Lavinia, Brutus Jones, Nina Leeds..., con su pasión, desmesura, fecundidad lírica, ensueño; y nosotros podremos enfrentarnos con su personalidad, sus neurosis, el sexo, la maternidad, el terror, la vida y la muerte, etc., y dar una vuelta por ese campo tan querido de O'Neill de la Grecia clásica donde quieren vivir algunas de sus creaturas, especialmente aquellas que tienen relación con la Casa de Atreo.³

2. O'Neill dio resonancias clásicas al gigantismo americano, y, aunque de ciertos

1. Alfonso SASTRE, *Drama y sociedad*, Taurus, 1956, p. 201.

2. John GASSNER, *Masters of the Drama*, Dover Public., Inc., New York, 1954, p. 640.

3. Cf. BARRETT H. CLARK, *O'Neill, el hombre y su obra*, Edit. Nova, Buenos Aires, 1945; Doris V. FALK, *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, Rut-

gers Univ. Press, New Brunswick, N. J., 1958; Edwin A. ENGEL, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1953; Arthur and Barbara GELS, *O'Neill*, Harper & Bro., New York, 1962; cf. asimismo la edición en lengua española de las obras de O'Neill por León MIRLAS.

temas tenía una visión superficial,⁴ sin las sutilezas de T. S. Eliot, sin el exotismo de Robinson Jeffers, sin el mundo de claridades y colorido de los simbolistas, nos deja brillantes pruebas de su vuelta al mundo helénico. No estaba muy versado en el latín, el griego y el sánscrito. Pero tuvo la amabilidad suficiente de refrescarnos su clasicismo a través de dos gigantes de su tiempo, Nietzsche y Freud.

Quien nos informa de la existencia de Nietzsche es el propio O'Neill en *Viaje de un largo día hacia la noche*. A Nietzsche, dice Highet, le "destruyó el amor a Grecia". Pero Grecia, con Dioniso, es la afirmación de vida: es bueno cuanto favorezca esta afirmación, es malo cuanto se enfrente con ella. Se suele repetir que los ataques de Nietzsche al cristianismo son la máscara detrás de la que se esconde su voluntad de vivir, y que Zaratustra es la ficción o doble de su pensamiento. "Dios ha muerto: lo mató su piedad por el hombre." Si Zaratustra ataca a Cristo es porque le admira secretamente y porque prepara la venida de Dioniso con su victoria sobre la muerte. En su antagonismo, Cristo y Dioniso constituyen el mejor de los equilibrios.⁵ Dioniso como creación del instinto, Cristo como gran profeta dominador del instinto, ambos forman el sentido del superhombre. "El superhombre es el sentido de la tierra" como mito y como ideal. Dioniso es intento de situar en categoría de mito los instintos de la naturaleza humana. Es la zona de contacto entre Nietzsche y Freud, preocupados por lo interno e irracional, de fuerzas inmensas en sus caos tan sólo controlables por medio de la hipocresía. "La conciencia es apolínea, la inconciencia es dionisiaca." Para afirmar rotundamente la vida es necesario canalizar el impulso dionisiaco a través de lo apolíneo. Es el sueño de Edmund, el doble de O'Neill del *Viaje de un largo día hacia la noche*. Desde este ángulo, en la vida "no hay que buscar *kalokagathía* como los griegos, ni templanza como los cristianos, ni armonía como el "ilustrado", sino el cultivo unilateral de las fuerzas biológicas de la instintividad. Dionisos contra la templanza".⁶

Nietzsche profesa un optimismo vital e instintivo, mientras conserva su melancolía cuando lucha por extirpar del mundo a los dioses. Este optimismo tiende a entregar toda la felicidad posible al superhombre. La felicidad del optimismo es compartida por Charles Darwin, pero especialmente con Sigmund Freud.

No se puede minimizar la importancia de ambos —Nietzsche y Freud— por estar demasiado atosigados por sus frecuentes citas en nuestro tiempo. Ambos son necesarios al valorizar la personalidad, aunque ambos hayan entrado demasiado tarde entre nosotros, si bien una vez llegados cuesta detener su marcha. Con el descubrimiento de Freud se inicia el cultivo de la medicina personalista. Freud estudió a la persona por los instintos. Desde Hipócrates, dice Sarró,⁷ la medicina no ha constatado un acontecimiento de tan trascendental alcance como el de Freud.

Edipo fue el éxito de la *sophrosyne*, madurez y templanza de Sófocles. En Freud se convirtió en recurso para dar explicación a las incontrolables apetencias de vida en los instintos. Para O'Neill fue quizás un recurso, o un tormento, o un éxtasis. El dramaturgo sabemos que tenía una sensibilidad extremada, siempre acosado, empujado por la obsesión de sobrevivir a los complejos que se descubre al pasarse por el tamiz del freudismo. La participación de O'Neill en estos complejos nos la atestigua el doctor Philip Weissman: *Deseo bajo los olmos*, nos dice, es una "unconscious autobiography", mientras que *Viaje de un largo día hacia la noche* es indudablemente "conscious".⁸ De ahí las semejanzas entre Edmund y Anthony. La tuberculosis que O'Neill contrajo le obligó a mantenerse en absoluto reposo y ser internado en un sanatorio. Su tuberculosis, según Weissman, fue a la vez máscara protectora contra los impulsos del complejo de Edipo y un trampolín para expresarlos por medio del teatro. El subconsciente fue un baño para el espíritu, un nuevo sistema para iniciarse, tal como antaño se practicaba en Delfos.

4. Su hijo Eugene O'NEILL Jr. fue helenista, del que nos han quedado buenas traducciones de los trágicos griegos.

5. Cf. Pierre KLOSSOWSKI, "Nietzsche, le polythéisme et la parodie", en *Rev. de Meth. et de Morale*, 1958, pp. 327 y 344.

6. J. J. LÓPEZ-IBOR, "Nietzsche y su psicología", *Arbor*, abril 1950, p. 452.

7. En Philip LERSCH, *La estructura de la personalidad*, II, Scientia, Barcelona, 1959, "Psicología médica personalista", p. XI.

8. Citado por los biógrafos de O'Neill.

3. Cuando los personajes de O'Neill se sienten felices es por breves instantes, para dar la razón a quienes dijeron que la vida del hombre sobre la tierra es ceniza al viento. Lo breve de esta felicidad es porque existe la *hybris* con el arrebató de varios fuegos, de amor y odio, de vida y muerte, de rebeldía, venganza, o ternura, compasión. El problema clásico, enunciado brevemente, es así: Agamenón conquista Troya y regresa feliz a su hogar; porque Agamenón es feliz, los dioses se irritan. Pero, mientras, Agamenón ha incurrido en la *hybris* de sentirse feliz. Esta complicación del espíritu trágico no es menos sencillo en el Freud que recoge O'Neill.

Pocos personajes de O'Neill entraron en el mundo para ser felices. Por lo común se sumen en lamentables y oscuras profundidades de dolor y sufrimiento. Les persigue el hado riguroso del dramaturgo sediento de profundidad humana. Por el dominio y la posesión Abbie no sosiega. Por la maternidad, por la perpetuación de la especie, agoniza Nina Leeds. El terror ancestral retorna al punto de partida a un emperador tan acooplejado como Brutus Jones. La afirmación de la vida pone un cántico a la muerte en labios de Lázaro. En *Intimamente unidos* hay el amor que se busca, se repele, se destroza, se huye. Edmund es el alma de artista torturada en su más íntimos entresijos. Pero la cumbre, la suma potencia de la *hybris* es Lavinia, la enorme desmesura de orgullo, dominio y sed de venganza.

Mirada la suerte de estos personajes desde un punto de equilibrio, no siempre parecen libres, tanto los de O'Neill como los clásicos o los de Shakespeare. Edipo, Orestes, Ifigenia, Otelo, Hamlet, en algún momento escapan a la mano de su creador y se convierten en pingajos zarandeados por el destino. Sin embargo, este mismo destino les convierte en héroes. La línea trágica les da vida corta, tan intensa que nada queda por atar, tanto si se baraja alegría como tristeza, felicidad o dolor, por igual si el *pathos* encadena a Prometeo o atosiga a Fedra, si proyecta los puñetazos de Yank en el rostro del espectador como si impulsa hasta el crimen el poderío de Lavinia.

Esta línea de la tragedia es complicada. Eben está encadenado por su complejo de Edipo. Marsden, hasta que recibe en sus brazos el tierno afecto de Nina cansada y rendida en su lucha por mantener el Héroe en su corazón, sentirá el aguijón de quien quiso ser madre primero, y de ser hermana después. La anatomía del alma que vive y de su cadáver es la agonía de los *Días sin fin* que debe soportar John Loving. Orin, el degenerado Orestes del dramaturgo norteamericano, siente únicamente "el amor de la culpa por la culpa que engendra más culpa"... Estos estudios, algunos felizmente acabados, otros esbozados como si fuera en la intimidad, son los que han de llevar la *cátharsis* al espectador. O'Neill prodiga su conocimiento de la ciencia del psicoanálisis, la abarata: está a punto de sufrir la *banalización* de la ciencia del espíritu, según diría Paul Diel.

Cada vida humana es un drama que constantemente va de la potencia al acto, cada mito es la síntesis de uno o de muchos dramas humanos, cada tragedia es afirmación de la vida humana. Y la vida sea simplemente un "extraño interludio" (O'Neill), o una "representación simbólica" (Nietzsche), o algo "inhumano" (Jeffers), o una "purificación" (Aristóteles), o bien un "lucha" (Job). El drama de la vida se opone en su *hybris* a una porción de su universalidad. La paradoja, o el misterio, está en que no entiende lo que la mayoría entiende. Con lo que llega la derrota, la protesta, el espanto. Cybel, es decir la Mujer, dirá: "¿De qué sirve alumbrar hijos? ¿De qué sirve dar nacimiento a la muerte?" Es la desmesura de la negación que les pone en suerte de lo irracional.

En Homero,⁹ la *hybris* es ruptura de la *eunomía*. Pero ya desde este momento el hombre es responsable de su *hybris*. Del Grande¹⁰ sostiene que la *hybris* es el motivo central de la Odisea. Odiseo es responsable — digamos su albedrío — de la desmesura y del castigo posterior de Poseidón. Sabemos de cuántas veces cayó en este sentido el héroe Aga-

9. Cf. Rodolfo MONDOLFO, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, La Nova Italia Edit., Firenze, 1958. El texto original es castellano.

10. DEL GRANDE, *Hybris: Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica*, Napoli, 1947; citado por Rodolfo MONDOLFO, *op. cit.*, id.

menón, causa la más irritante para Eurípides de los lamentos de las troyanas.¹¹ Los griegos no merecen la gloria, dice, ni Agamenón, ni Áyax, ni Odiseo. Hemos acabado con los héroes, como hemos acabado con la pureza de la profetisa virgen Casandra, con los lloros de Andrómaca, los velos de la anciana Hécuba. La *hybris* griega, dice Eurípides, mancilla el nombre griego; por ello es preferible el martirio de los vencidos que la brutalidad y orgullo de los vencedores. El sabio, profiere Casandra,¹² huye de la guerra, que no perdona ni a los niños, agrega Hécuba.¹³

La *hybris* es un rebelarse contra el mundo tal como es.¹⁴ Por eso Teognis se consolaba en su noble pensamiento de que son los dioses quienes conceden la felicidad y la desgracia a los hombres.¹⁵ ¿Dónde está la libertad, entonces? Una explicación la intentan Teognis y Esquilo. Pero es difícil arrancar la cadena impuesta por los dioses. "La *hybris*, al florecer, produce la espiga del error, y de ella cosechamos nuestras lágrimas".¹⁶

En O'Neill la *hybris* está en el inconsciente. El inconsciente es el sucedáneo de los antiguos dioses.¹⁷ Pero al igual que si se hacía de los dioses únicos árbitros de los destinos humanos se destruía al hombre, ahora se destruye al hombre si se le impone como único árbitro al inconsciente, con sus devaneos y peregrinaciones, peregrinaciones que tan fácilmente llevan por la carrera de la autodestrucción del hombre. ¿Cómo hallar un compromiso? Jung nos lo indica a través del desarrollo de la personalidad, con sus cambios y luchas, hasta conseguir la auténtica individuación. ¿Es posible superar la *hybris*? Sí, pero también existe el peligro de caer en manos de las Erinias. Así lo confiesa Barlett: "Estoy empeñando a sentir miedo de dormir". Y la *hybris* puede, en O'Neill, apoderarse también del antihéroe. He ahí a Calígula que vomita contra Lázaro, que es la vida misma. "¡No quiero tu bondad! ¡Aborrezco tu bondad! ¡Soy demasiado orgulloso! ¡Demasiado fuerte!" Una *hybris* así, dice Teognis,¹⁸ suelen enviarla los dioses cuando no quieren conceder más a los hombres un lugar sobre la tierra. Y así sucede. Por ello Hesíodo está acertado cuando nos dice que los pecados de los hombres proceden de las transgresiones de la ley divina,¹⁹ con lo que también están de acuerdo los libros sapienciales hebraicos.

El pecado es el inicio de la destrucción espiritual de Robert Mayo, frustrado y fatigado, que necesita, para ser lo que debe ser, una epifanía, su epifanía, que está en la muerte. El ensueño junto al soñador lo encontramos de nuevo en Marsden, que, como Mayo, necesitará de su epifanía en brazos ya no de la muerte del cuerpo, sino de la vida muerta de Nina. "Nosotros podemos culpar en parte de nuestros errores a Dios", se disculpa Mayo. Y Lily: "Que cese la humanidad... si Dios no puede hacerla continuar mejor". Pero he ahí que tan pronto se restaura el orden, se purifica la mente de toda *hybris*. Y viceversa. Luego, la calma, una sorda, aunque dulce, melancolía. "La gente está loca y podrida hasta la médula", asegura Caleb. Y Anna Christie: "Todos somos unos pobres locos y las cosas suceden y la desgracia nos arrastra". Melancolía y muerte. Así se nos manifiesta el inteligente Eurípides. ¿Es que jugamos con los nombres de vida y de muerte?²⁰ Y así Cape: "¡Siento deseos de pedirle misericordia a Dios porque la vida vive!"

¿Cómo hemos de entender esta *hybris* de O'Neill? ¿Podemos Hermanarla con el sentido que nosotros tenemos del pecado? O'Neill sabe que nuestro pecado no es tan sólo de palabra, como el de Prometeo,²¹ ni tan sólo un pecado estético. El pecado, si no es punto de partida para un cristiano, es un estado, y para una moral puritana es un auténtico sentimiento religioso. El autor confiesa, según un manuscrito de la Yale University Library, que su intención es dotar de grandiosidad helénica al teatro americano. "In brief, it should return to the spirit of Greek grandeur. And if we have no Gods, or heroes to portray we have the subconscious, the mother of all gods and heroes." Pero estos dioses, héroes y sub-

11. Cf. la introducción de Giuseppe SCHIASSI en la ed. de *Las Troyanas*, *Bibliot. di Classici Greci e Latini*, pp. 25-26.

12. *Las Troyanas*, 400-402.

13. *Id.*, 1158-60.

14. Mario UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*: "Un ribellarsi orgoglioso contro l'accettazione del mondo come è, della 'collaborazione' di uomo con dio".

15. Ed. Adrados, 151-152 y 165-166.

16. *Los Persas*, 821-822.

17. Frase también citada por sus biógrafos.

18. *V.*, 151-152.

19. *Los Trabajos y los Días*, v. 42 ss., y *Teogonía*, v. 507 ss.

20. *Frag. de Friso*, reportado por Platón en *Gorgias*, 492 s.

21. *Prometeo encadenado*, v. 82.

consciente son algo más que un mero programa. "Hemos electrocutado a tu Dios",²² escribe a su madre el complicado Rouben. Éste es el término de una *hybris* original: la muerte de Dios. Si ha muerto Dios, ¿quién podrá ser feliz? La humanidad es desoladamente negra, loca, despiadada. En cierto sentido serán grandiosos los personajes de O'Neill, por su lucha, por su pasión, por su rebeldía. Pero ahí termina su entronque con los trágicos griegos, donde el equilibrio entre el hombre y su pecado, entre los dioses y sus epifanías, entre la vida y la muerte, entre la felicidad y el dolor, confieren toda la grandeza trágica y hacen del héroe lo que se ha venido en llamar "el justo doliente".

4. *Deseo bajo los olmos* es la primera obra de O'Neill que está influenciada por los trágicos griegos. En sí es un intenso drama rural, uno de los más hermosos que nunca se hayan escrito, y constituye un momento capital de la literatura norteamericana y posiblemente marca la cumbre dramática de su autor. Abbie es la madrastra del *Hipólito* de Eurípides que se enamora de su hijastro y que mata por amor al hijo de ambos, y en parte también por venganza, con lo que se asemeja también a una feroz y poderosa Medea. Luego volverá la paz y la armonía, precisamente cuando comience la expiación.

Dos años después, 1925, escribía *El gran dios Brown*, pretexto filosófico para encarar la vida con lo que O'Neill considera la antividia, el ascetismo, como dos polos que se destruyen en lucha cruel. La tesis es demostrar que es aterrador caer en manos de uno mismo.²³ El hombre se secciona en dos mitades, Dioniso y san Antonio; en realidad, el eclecticismo de la lucha prometeica contra uno mismo. Si en el *Prometeo* esquileo el aniquilamiento de la personalidad significaba la victoria a través de una superación del héroe benefactor de la humanidad, ahora se conseguirá un nuevo aniquilamiento en el que ha de intervenir la fuerza misma de la tierra de la que proceden los mismos hombres y a la que han de retornar. Esta personificación está en Cybel, más fecunda a su vez que Margarita, emparentada con la de Goethe, y que se convierte en la *girl-woman* americana.

Con Dioniso al fondo, es decir, como concesión a la trayectoria nietzscheana, nos ofrece *Lázaro reía*, como religión de la felicidad. El hombre podría quedar enmarcado entre el Sí y el No, pero nos trae al nuevo profeta que va por el mundo, como Zaratustra, para desbancar al miedo. "Ya no existe el miedo. ¡La muerte ha muerto!" La risa, como en Nietzsche, es pánica, con la abundancia de ser fuente de sí misma. La alegoría queda difuminada en la parábola de que se sirve, sin un momento agónico, sin intentar siquiera O'Neill rozar el campo de la tragedia.

Un estudio agónico de la Madre Tierra lo hallamos en *Extraño Interludio*. Nina Leeds viene a ser una especie de Potnia, cuyo amor es el primer elemento de fertilidad que preside la vida en todas sus formas y el amor en todos sus elementos. La mujer busca ser fecunda, como en su esbozo de Martha de *El primer hombre*. Si Nina Leeds se transforma, en un momento de su agonía, en fecundadora de sí misma es para luchar contra la esterilidad de los hombres. Nina Leeds, como Cybel, como Abbie, perderán o ganarán su vida en la lucha, pero queda una cosa muy cierta: la Vida seguirá. Pero esta vida es extraña, un extraño interludio. "¡Nuestras vidas son, simplemente, extraños y sombríos interludios en el despliegue eléctrico de Dios Padre!"

Este sentido profético se alarga más, todavía, en *Dynamo*, de 1929, cuyo Reuben es el profeta de una extraña religión. Viene con la vitalidad de Dioniso y con la voz de Orfeo anunciando a los hombres que "no hay más dios que la Electricidad". Su poesía huele a ozono. Pero quiere ser la respuesta al debate metafísico de la existencia de Dios que tantos han sentido en su interior pero que pocos han afrontado con intensidad. Reuben oye el canto de las dinamos, como Lucrecio oyó a los vientos, pero no puede acercarse a su esposa Ada, a la que sacrifica con unción mística casi poseído de un oculto complejo de Edipo. Su última plegaria irá dirigida a la Gran Madre de la Vida, esa electricidad que diviniza, y ordena así su frustración puritana y su necesidad de un Dios.

5. La granja típica de O'Neill es fértil, rica, y aun lírica. Las tierras de Robert Mayo, por ejemplo, enlazan con el porvenir, la más lejana de las fantasías, por las que el hombre

22. Los paralelismos con Nietzsche son frecuentes.

23. Cf. Hb. 10, 31.

se corva sobre los terrones y consigue de ellos el trigo y el maíz. Las de Efraim Cabot aparecen envueltas en largas tiradas de poesía campestre: hay riqueza, frondosidad, como en los prados verdeantes y los bosques inacabables de la Nueva Inglaterra.

La granja de los Mannon —de *A Electra le sienta bien el luto*— es sensible también a la riqueza: feracidad en la Nueva Inglaterra puritana; y se distingue por cuidadosos pormenores: la adornan pinos, arces, algarrobos, y flores de toda suerte colorean los prados, y el jardinero Seth, además de buenas ganas de cantar, tiene amor al jardín. Por la casa —pórticos, columnas y abalorios de templo griego— recordamos al neoclasicismo de imitación francesa. Pero la granja de los Mannon es diferente de las demás, por lo menos en la presentación siniestra, en lo siniestro del lenguaje, en lo luctuoso del decorado. "El pórtico del templo semeja una incongruente máscara blanca". La voz de Seth es como "espectro de lo que debió ser una buena voz de barítono", y su rostro, enjuto, da "la sensación de una máscara". Los otros tipos del servicio forman "un coro representativo de la localidad, que ha venido a mirar y escuchar y espiar a los ricos y orgullosos Mannon". No es de extrañar que un fondo así recuerde a Cristina esos "sepulcros blanqueados" de la Biblia, "un frente de templo pagano como máscara sobre la gris fealdad puritana".

Con este telón de fondo ya podrá comenzar el drama de "murderous love and hate; the agony of passion and desire".²⁴

O'Neill trae a nuestros días una especie de equivalente de la *Orestíada*, con esto tan nuestro del pecado, de la reparación y del destino. La Casa de Atreo queda enlazada con la de los Mannon. Superficialmente, antes de comenzar nuestro pequeño análisis, por una parte están las frustraciones y represiones puritanas de la Nueva Inglaterra; por otra, el crimen y el castigo como tema de todos los tiempos. *A Electra le sienta bien el luto* se divide en tres partes: *Homecoming* —El regreso al hogar— corresponde a *Agamenón*, *The Hunted* —Los acosados—, a *Las Coéforas*, *The Haunted* —Los poseídos—, a *Las Euménides*. La trilogía se desarrolla durante los años 1865 y 66. La guerra de Secesión es un desgarrón en la conciencia nacional que nos sirve de marco temporal en la construcción de la trilogía, pero de nada más, pues lo que en ella priva, ya desde un comienzo, es la expectación sombría y lúgubre que nos presenta en seguida a una familia difícil, cerrada en sí misma, hosca. Pronto adivinamos que no hay apenas ternura y que todo es, como dice León Miral, "un círculo de condenados".²⁵

El paralelismo de los personajes es así: Ezra Mannon es Agamenón, Cristina es Clitemnestra, el degenerado Orin es el gallardo Orestes, el capitán Brant, Egisto, los vecinos de los Mannon hemos visto que forman el coro; Atreo y Tiestes están representados por los antepasados de Brant y de Ezra; para Casandra, como concubina de Agamenón, podría pensarse en alguna amante de Ezra; finalmente Lavinia, la que se convierte en figura central de O'Neill y que se sitúa por encima de todas las conciencias, es la Electra clásica.

El drama comienza con el saludo del coro que atiende a la vuelta del general Ezra Mannon, de la guerra de Secesión, que halla en su hogar tan sólo frialdad y complicaciones que, como en la Casa de Atreo, ya provienen de los antepasados. El padre de Ezra tuvo amores con la muchacha francocanadiense Brantôme, de la cual le nació un hijo. Ezra se casó con una muchacha desconocida, Cristina, que durante su ausencia en la guerra se enamora de un oscuro capitán que resulta ser el hijo de David Mannon —el padre— y de la criada francocanadiense. Este mismo marino ha levantado un torbellino en el corazón de Lavinia, hija de Ezra y de Cristina. Lavinia, con las características de todos los Mannon, se encierra en sí misma y se debate por esta pasión inconfesable que disputa a su madre. Pero con el sentido narcisista de que este capitán se parece a su padre. El sentido del incesto aparece por primera vez: es la carne que devora a la misma carne.

La vuelta de Ezra significa su pronta muerte. "Toda victoria termina con la derrota de la muerte", dijo. Su esposa le propina un veneno en lugar de la medicina para los ataques de corazón. Para los extraños la muerte es natural, pero no para Lavinia, que lo ha descubierto en las últimas palabras proferidas por su padre antes de morir. Lavinia, resen-

24. John GASSNER, *op. cit.*, p. 659.

25. En el "Prólogo" a *Teatro Escogido*, p. 33.

tida y celosa, planea la venganza, y la planea por el doble amor frustrado: el de su padre y el del capitán Brant en brazos de su madre. Orin, el hermano ausente —“aire de máscara que imita la vida”—, regresa y Lavinia le convierte en su instrumento vengador. A la vez comienza la lucha entre dos mujeres, Cristina y Lavinia, para dominar a Orin: Lavinia porque el amor del padre, en última instancia, pasa al hermano, y este amor se consumará, como veremos, en un viaje a los mares del Sur; Cristina porque necesita de su hijo para continuar sus relaciones con Brant, taponando con ello la venganza que intuye de Lavinia.

Lavinia lleva a Orin a Boston, lo sube al barco de Brant—sabía ella el camino—y encuentran a la madre en brazos del amante. Orin mata a Brant, pero el subconsciente le impide matar, todavía, a su madre. Con todo, Cristina, al poco se suicida. Estas muertes abren el interrogante de Ezra: “¿termina la derrota con la victoria de la muerte?” No, como van a indicarlo las nuevas danzas pasionales. Se va a completar el cuadro de incestos y de solitarias introversiones de la familia. Orin se entrega a su hermana. El narcisismo es el complejo de la familia, es su destrucción. No hay satisfacción, ni sexual ni de otra clase, fuera de la familia. Pero este nuevo-viejo amor se complica, porque Orin odia a Lavinia cuanto más la desea, puesto que se ha convertido en constante recuerdo de su crimen y en unas Furias de nueva casta. Entre tanto, Lavinia, antes enjuta, se ha convertido en mujer: ha conseguido su plenitud. Plenitud que es el principio y fin de la fascinación y de la repulsión que su hermano siente por ella y ella por él, hasta cometer Lavinia el último de sus crímenes: “I hate you! You're too vile to live! You'd kill yourself if you weren't such a coward!” Orin, incapaz de cualquier expiación y presa de una esquizofrenia delirante, se suicida.

Pero la muerte de Orin no es una liberación para su hermana. Lavinia no se casará con su prometido Peter. “Orin—dice Clark—al morir ha dejado las cosas de tal modo que su hermana no puede casarse con el hombre que amó una vez; y con ese valor moral que la ha sostenido hasta el momento, percibe que la muerte es una solución demasiado fácil y en un arrebato de perfecta belleza y trágica serenidad vuelve la espalda al mundo y penetra en la casa para no salir jamás”.²⁶ Así acaba la tensión. “I am the last Mannon.” Lavinia será su propio tormento y castigo. “No seguiré el camino de mamá y de Orin. 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 muerte o la cárcel!”

Así concluye la tensión, volviendo la espalda al mundo, la lucha entre amor, odio y orgullo, entre vida y muerte. De ellos sólo quedan orgullo y muerte. El orden parece que se restaura definitivamente y que se podrá respirar un nuevo aire. Pero ya no cabe más pasión para tan corto espacio.

6. Tres tempestades—por citar palabras de Engel—se debaten entre las paredes de la mansión de los Mannon: el “acto de engaño” de Abe Mannon, el asesinato de Ezra por Cristina y el “asesinato” de Cristina por Orin. Se suceden en el mismo orden en que Esquilo los presenta: el primero antes de que empiece la trilogía, el segundo al finalizar la primera tragedia y el tercero al fin de la segunda. A medida que avanza la acción asistimos al movimiento erínico. Si el destino se cifró en tiempo de Marie Brentôme, la némesis llegará solamente después de haber agotado el estudio psicológico de causa y efecto. Los hijos creados a imagen del padre cometen los mismos pecados que el padre. El destino delibera que el crimen perpetrado contra Marie Brentôme no se repita en cada generación, pero hay eslabones suficientes para que así suceda. En el reparto, O'Neill parece seguir la técnica de Eurípides, que busca en Lavinia a su protagonista, como Eurípides—fiel a su consigna de restaurar la posición de la mujer en el teatro, como opina el profesor Alsina—la encontrará en Electra.

Esquilo, que cimentó, a lo que parece, su trilogía sobre un motivo social, puso en el fondo a un dios, sea Apolo, sea Atena. Después del delito llega el olvido de un pueblo y entra un cántico nuevo en el corazón del hombre. Orin no necesita a un Dios, como lo

26. B. H. CLARK, *op. cit.*, p. 202.

necesitó Orestes. No hay Dios en su mundo. Sino un auténtico subjetivismo que presagia destrucción. Porque, digamos ya, aquí ningún mortal ha ofendido a la divinidad. Por el contrario, ya dijimos que la divinidad es el subconsciente, con los revoltijos hereditarios, con el maremágnun psicoanalítico de herencia típicamente freudiana. La divinidad no ha de venir para castigar, porque tampoco hay pecado, y si lo hubo, como en el caso de Abbie y Eben, es un pecado hermoso. Hemos superado el puritanismo. O'Neill encerrará el escándalo en la mansión vieja, sin lágrimas, y presentará un tipo raro de mujer, al estilo de Strindberg, con garras que destrozan y traumas que se diluyen, en el silencio y en la última nada.

7. Desde los estructuradores clásicos de la Casa de Atreo no se había dicho nada tan sombrío como la trilogía de O'Neill. Especialmente vuelven a nosotros como un rayo fulgurante Clitemnestra y Electra, que han pasado desde el crisol paternalista de Esquilo hasta el estudio de comprensión del Eurípides.²⁷ Agamenón, según Eurípides, venció en Troya con una victoria efímera. Empero, desde Dedd,²⁸ nos sentimos con una cierta magnanimidad al enjuiciar sus actos. Agamenón ha mezclado en la voluntad de los dioses la justicia sobre Troya y su regreso a Argos. Pero en Argos quedó su esposa culpándole de varios atentados y secretamente le odia. Clitemnestra quiere hacerle caer en un acto deliberado de *hybris*. Ante los pies del rey coloca las alfombras de púrpura, reservadas a los dioses, y el rey las holla; por ello, piensa Clitemnestra, merece castigo. Son los dioses, podríamos argüir, quienes lo disponen todo; por lo demás, como ya dijo una vez, la Ate le ha ofuscado. Pero Clitemnestra jamás tuvo ningún afecto dulce por él, puesto que la abandonó sola en el hogar y por la guerra funesta y la codicia ha perdido a su hija predilecta Ifigenia, y ahora se ve separada de su hijo Orestes. Probablemente tampoco es amada por su hija Electra, porque Electra conoce los amores adúlteros de su madre con Egisto, un usurpador del trono. Clitemnestra piensa, en definitiva, que "la Fuerza luchará contra la fuerza y Dike contra dike".

Es bastante difícil apreciar con exactitud quién es el culpable de los crímenes de la *Orestíada* en su lucha por la justicia. La tradición desde Esquilo hasta Eurípides suele culpar unas veces a Agamenón, otras a Clitemnestra. Modernamente los filólogos han quemado mucha pólvora. Por lo general los franceses han declarado culpable a Agamenón por sus voluntarios actos de *hybris* y declarado inocente a Clitemnestra. El profesor Alsina, en sus estudios sobre Eurípides,²⁹ dice que en el transcurso de la tradición que comienza en Eurípides, Clitemnestra sufre un período de descomposición, y que es precisamente Eurípides quien "ha sabido reaccionar contra una tendencia de la tradición literaria a colocar una figura femenina con rasgos peyorativos, mostrando una actitud más comprensiva, más profunda, más realista". En Esquilo podemos adivinar que el amor de Clitemnestra por su primogénita se convirtió en odio hacia quien la sacrificó, luego vinieron los planes de venganza, justificados por la inmensidad del dolor. Ella sola matará al culpable; Egisto permanecerá alejado. El *daimon* de la Casa de Atreo pedirá sangre por sangre y Clitemnestra tendrá que ofrecerse para el rito.³⁰

La orden de Apolo a Orestes es tajante: vengar al padre matando a la madre y al usurpador amante. Este acto provoca la entrada de las Erinias, que en Esquilo tienen una presencia objetiva y en Eurípides se deben entender como algo perteneciente ya al subconsciente.³¹ Orestes, comenta Toynbee,³² ha caído en un círculo vicioso de deberes de familia, aunque el sentido común declara que el muchacho no es un malvado, sino una víctima. No es momento aquí de discutir si la *Orestíada* se ha de entender como una apología de la justicia del Areópago. Brevemente vamos a formular la pregunta tradicional cuando se habla de las Erinias: ¿a cuál de los padres el hijo debe mayor respeto y obediencia?³³ Hasta ahora

27. JOSÉ ALSINA CLOTA, "Observaciones sobre la figura de Clitemnestra", *Emérita*, t. XXVII, pp. 297-321.

28. E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, Rev. de Occidente, Madrid, 1960.

29. Cfr. n. 27.

30. Cf. Charles MOELLER, *Sabiduría griega y pa-*

radoja cristiana, Edit. Juventud, Barcelona, 1963, p. 38.

31. Cf. Jacqueline de ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Pres. Univ. de France, 1961, pp. 97-98.

32. *La civilización helénica*, p. 59 s.

33. Cf. THOMSON, *Aeschylus and Athens*, p. 394 de la ed. italiana.

hemos sabido que Apolo ha sostenido que el vínculo entre madre e hijo no es mayor que entre marido y mujer. Atena decide el desempate a favor de Orestes, con lo cual da precedencia de varón sobre hembra, en última instancia de marido sobre mujer. La absolución de Atena tiene capital importancia y se traslada al valor de la colectividad sobre la ley personal. Atena, concluye Toynee, ha conseguido paz para una dinastía que se destrozaba a sí misma en luchas internas.

8. Agamenón y Clitemnestra nunca se amaron, dice Thomson.³⁴ Ezra lo sabe positivamente de labios de su mujer. Para Cristina, su Agamenón es un viejo acabado, en las últimas escaramuzas de la vida. Cristina odia la guerra, tanto como la falta de humanidad de los Mannon. Quiere ser feliz, pero en su camino se interpone la máscara de un Mannon, que escapó a la guerra para liberarse de algo, no para conseguir la gloria de las armas: ni Ezra ni Orin triunfan en la guerra. ¿Habrán marchado en busca de la paz?

Eurípides, que consagró inmortales páginas al estudio de la mujer, ha presentado de forma peculiar y definitivamente a Clitemnestra. En primer lugar, dice el profesor Alsina,³⁵ Clitemnestra aparece femenina: atiende a su esposo, a los problemas del hogar, es obediente, sumisa. Eurípides nos dice en su *Electra* que es Egisto el causante principal de la muerte de Agamenón y que también quiso dar muerte a Electra.³⁶ Clitemnestra misma impidió esta muerte. Egisto también quiso acabar con Orestes,³⁷ y su plan general era acabar con la Casa de Atreo.³⁸ Orestes culpa de todo a Egisto. Electra, por el contrario, a Clitemnestra, "pero en su corazón es a Egisto a quien odia".³⁹

O'Neill hemos dicho ya antes que parte de supuestos "tácticos" completamente distintos. Complica el corazón de sus mujeres y, a pesar de su determinismo, que a veces asemeja a las estrategias de Anouilh, no dejan de ser en algunos momentos suaves, incluso en el amor y en el odio. De Cristina, fecundada por el odio, nació Lavinia. Lavinia sabe que es hija del odio. "¡De modo que yo nací de tu repulsión!" La hija del odio consigue pronto su plenitud, y por esa plenitud, la venganza. "Yo odio al amor", dice Lavinia. Su sexo es la venganza, su poder el odio. Su mundo de venganza y de odio es amplio como un bosque de su tierra, y en él cobija, como bajo tenaces ramas, a seres muy variados, desde su madre y sus rivales, hasta algo tan íntimo como Peter. Vestida de negro, al fin, lisa y sin encantos, tiñe por toda la eternidad de negro su alma. Aquellos a quienes pudiera entregarse, en el círculo narcisista y de los incestos, mueren como quien escapa a las dificultades de un pasado, de un presente y de un porvenir. Lavinia nació entre la repulsión, el desdén y esa especie de odio con que se tiñen las horas de convivencia forzada entre un matrimonio que no se ama y no se entiende. Cristina ha vivido seca y amarga en ese desamor, comprendiendo que su hija ha intentado ser la esposa de su padre y la madre de su hermano. Esta vida convierte el rostro de Cristina "en una siniestra máscara del mal", en la resolución de que la tragedia se suma en téticos presagios y se convierte en agorera del mal que se ha de cernir sobre la casa de los Mannon. El odio y la venganza, como un deber para Lavinia, son perseguidos hasta la consumación como un ritual, con movimientos precisos, aunque uniforme y agobiante el aire. Y cuando se intenta cambiar de tema apenas hay espacio para nada ni fantasía para hallarlo, porque el fin de la venganza y el odio es la muerte, ya que todo lo demás ha sido robado o, por lo menos, perdido, especialmente para la protagonista. La muerte es natural para esta familia; o, como dice Orin, "la muerte les sienta bien a los Mannon". Por lo demás, "el mal ha vivido en esta casa desde que la construyó el odio".

Orin es un pingajo. Hemos perdido el sentido de la gallardía de Orestes. "La expresión de su boca denuncia una tensa hipersensibilidad." Es un triste ejemplar de raza en descom-

34. A THOMSON no le faltan razones poderosas para asegurarlo. En ello sigue la tradición a partir de Eurípides y Pausanias. Agamenón asesinó a Tántalo, primer esposo de Clitemnestra; y de los brazos de Clitemnestra le arrebató el niño habido de Tántalo para arrojarlo contra el suelo. Agamenón se casó con ella a la fuerza. Luego la abandonó para ir a una guerra que no parecía tener fin. Durante la navegación de ida sacrifica a Ifigenia. A su regreso se trajo a Casandra, la profetisa, hija del

rey Priamo, y, aunque sin nombre de esposa, la tuvo en su lecho, de la que nacieron, según la tradición, dos hijos. Cf. *Ifigenia en Aulide*, v. 1148 ss. i Pausanias, II, 16, 6, y III, 19, 6.

35. Id., p. 318.

36. V. 28 s.

37. Id., v. 17.

38. Id., v. 82 ss.

39. Id., v. 907 s.

posición que, mimado por amores peregrinos, no sabe dónde inclinar su voluntad. Apenas se aguanta en pie, a tientas con sus movimientos espasmódicos. Al principio estuvo absorbido por su padre, luego se apoderan de él su madre y su hermana: jamás fue sincero con su prometida. Su hermana le zarandea hasta la amargura erótica: es imposible que pueda entenderse con Hazel, lo mismo que Lavinia con Peter. Orin se enfrenta con los espectros, como si destapara el caudal afectivo acumulado entre tanto sufrimiento; se enfrenta con los recuerdos, con el hatajo de su morboso remordimiento que es capaz de fabricar su intrincada y febril imaginación. Como dice Lavinia, la sensación de responsabilidad que no le desampara es sólo fruto de su morbosa imaginación. Por algo que lleva en la sangre, Orin comprende que ha de desaparecer para que no quede simiente masculina en la familia de los Mannon. Que venga pues la muerte: "La muerte es una isla de la Paz".

Como dice Guerrero Zamora,⁴⁰ O'Neill "nos ha legado uno de los más ingentes testimonios que el teatro contemporáneo pueda ofrecer de nuestra doliente humanidad".

ANTONIO PIQUÉ

40. Juan GUERRERO ZAMORA, *Historia del teatro contemporáneo*, Juan Flors Edit., Barcelona, 1967, IV, p. 111.