

ANTONIO MARTÍNEZ BALLESTEROS
ORESTÍADA 39

Antonio Martínez Ballesteros (Toledo, 1929) desarrolla su prolífica actividad teatral a partir de los años 60²⁹²; desde entonces se ha dedicado con intensidad a su labor como dramaturgo, novelista y director. Es uno de los iniciadores del movimiento simbolista en el teatro que, como algunos otros, ha sido traducido y representado antes fuera de España que dentro. Tal silencio nacional se deja notar todavía hoy, cuando parte de su obra permanece inédita y sin estrenar²⁹³, a pesar de que poco a poco

²⁹² G. E. Wellwarth (*Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978, pp. 87 ss.) lo incluyó dentro del movimiento vanguardista, lo que ha sido cuestionado o matizado por estudiosos posteriores.

²⁹³ F. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., p. 558) divide en tres etapas su producción dramática: La primera responde a un “ortodoxo realismo”; la segunda, a partir de 1963, se define como un “ciclo de realismo alegórico” y la última está “caracterizada por la reducción a sus elementos más simples de la fábula dramática, por la mayor frecuencia de la pieza corta y por la carga crítica de situaciones y parábolas de máximo esquematismo”. M^a.P. Pérez-Stansfield, *Direcciones del Teatro Español de Posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, José Porrúa Turanzar, 1983, p. 78, lo incluye dentro del grupo del llamado “Nuevo Teatro” por haber comenzado a escribir precisamente en la década de los sesenta.

algunas de sus piezas ven la luz en la actualidad, como ocurre con la obra que tratamos, publicada casi treinta años después de haber sido creada.

Para Ruiz Ramón, el teatro de Martínez Ballesteros es un teatro para la sociedad de censura, en el que tanto personajes como acción han sido convertidos en portadores y transmisores de pensamiento crítico, con el fin de provocar en el espectador la descarga ideológica que el autor pretende. La finalidad es la de “convertir su teatro en un arma de ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la sociedad contemporánea”. Un teatro que fuerza al espectador a “tomar conciencia de las mil y una formas de enajenación; de la explotación y de la deshumanización radicales de que es víctima el individuo de la sociedad burocrática contemporánea”²⁹⁴.

La obra se sitúa, por lo tanto, dentro del marco de un teatro de denuncia que revela las consecuencias de la guerra civil y busca la toma de conciencia por parte del lector espectador de la realidad que refleja en escena²⁹⁵. Atendiendo a la división de su obra en ciclos, el texto tratado se incluiría en el denominado “de la dictadura”, en el que es clara una actitud de oposición y resistencia al régimen dictatorial franquista y a sus seguidores²⁹⁶.

Orestíada 39 (Tragedia clásico moderna en tres cuadros) es una de las primeras piezas conocidas de Martínez Ballesteros, escrita en 1960 y editada recientemente²⁹⁷. Existen diversas versiones de la obra: En la primera, el final ofrece variantes en relación con la versión que tratamos. Hay noticia de que Martínez Ballesteros realizó una posterior que se titulaba *Electra o la Soledad de la venganza*, después suprimió casi todo el tercer acto dando mayor protagonismo al personaje de Electra,

²⁹⁴ *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., pp. 558-559.

²⁹⁵ Cf. M. Ruggeri Marchetti, “Per una rassegna del teatro spagnolo dopo la Guerra Civile”, *Studi sul teatro spagnolo del 900*, Bologna, Pitagora, 1993, p. 71 ss.

²⁹⁶ A. Méndez Moya (introducción a Antonio Martínez Ballesteros, *En el país de Jauja, El héroe, El juego de la medalla*, cit., p. 11) señala elementos de índole formal como alegorías, símbolos, aproximación estética a Brecht, o al Teatro del Absurdo etc., lo que obedece, afirma, a una intención de exploración de vías paralelas de comunicación.

²⁹⁷ El autor realizó la primera versión en 1960 editada en Madrid, Fundamentos, 2000. Citamos por esta edición.

en una tercera versión titulada *Electra 39*, donde ésta cobra importancia como personaje negativo, “por cuanto que su única razón de vivir es la venganza que la llevará indefectiblemente a la soledad”²⁹⁸, en la tercera versión ya no aparece la figura del Pacificador que intervenía en la escena final²⁹⁹.

La pieza se divide en tres partes, diferenciadas por la caída del telón, y seis cuadros. La primera parte comprende los tres primeros cuadros; la segunda el cuarto y el quinto y la tercera, conclusión de la obra, el cuadro sexto. Los cambios de escenario son múltiples, volviéndose en los últimos cuadros a la escena de los primeros: El interior de la casa. Muy significativo es el cambio indicado por la acotación al cuadro IV, en el que se sitúa la escena en el “pequeño sector de un cementerio” (p. 158), evocando con claridad el momento del desarrollo de *Coéforos*. El segundo cambio de escena que aleja de la casa de la familia es el que se produce en el momento del descubrimiento del adulterio, éste no encuentra paralelo en las obras clásicas pero es necesario en el desarrollo de la moderna, aportando, como veremos, coherencia y verosimilitud a los hechos³⁰⁰. El lenguaje se mantiene dentro de los cánones tradicionales del género y no se producen importantes cambios de registro o nivel

²⁹⁸ E. Calderón, “art. cit.”.

²⁹⁹ Para este estudio utilizamos la versión recientemente publicada. Como ha señalado A. Méndez Moya (introducción a Antonio Martínez Ballesteros *Vivir como perros. El marido breve*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 8) parece significativa la reunión de muchas de sus piezas en trilogías (*Trilogía contra la opresión, trilogía de la inocencia*, etc.) que mantienen muchos puntos en común aunque sin olvidar el carácter independiente de cada obra.

³⁰⁰ En la estructura y el desarrollo de la pieza, se puede comprobar la profunda influencia de Eugene O’Neill, con su obra *A Electra le sienta bien el luto*; la similitud de situación entre ambas es evidente, puesto que el punto de partida es una posguerra civil. Sin embargo, Martínez Ballesteros ha querido incluir otros detalles adaptados de las obras clásicas y muchos elementos que surgen de la propia inspiración, prescindiendo de la interpretación de O’Neill, o cambiar ciertos lugares y comportamientos con el fin de adaptar la situación a la España de la posguerra como vemos, por ejemplo, en el momento del descubrimiento del adulterio de Cristina (coincide el nombre de las protagonistas de los dos autores), en O’Neill en un barco y aquí en una finca. El desenlace difiere también del precedente dramático mencionado.

de lengua, según ocurre en general en el teatro de este autor, cuyo estilo ha sido calificado de simple y sobrio³⁰¹.

La pieza está proyectada en un marco determinado de la historia española. Se encuadra en el momento inmediatamente posterior al final de la guerra civil, en abril de 1939 y la protagoniza una familia burguesa de la época: los Acuña, compuesta por Augusto, Cristina, Isabel y Alberto; los otros, tal y como se presentan en el cuadro de personajes, son Eugenio Navarro, Pablo y Teresa y el coro está formado por cuatro mujeres, “furias o rezadoras”. Los hechos, a grandes rasgos, salvando las diferencias que señalaremos a continuación, corresponden a los de la *Orestía*, desde el regreso de Agamenón –Augusto en este caso- hasta la persecución de Orestes –Alberto- por las Erinies y su final que, como veremos, toma una dirección diversa. En esta línea argumental, paralela a la clásica, se incide con especial atención en determinados momentos considerados ahora más significativos, se introducen escenas originales y se varían o se eliminan otras para conseguir la nueva orientación y adaptarla a los hechos contemporáneos.

Las acotaciones juegan en la obra un papel importante. En ellas se describe con detenimiento a los personajes, tanto en su aspecto externo como en lo que éste puede sugerir con relación a las características psicológicas y emocionales de los mismos, deteniéndose el autor en la valoración de gestos e intenciones no manifestadas verbalmente. Esta minuciosidad contribuye a la creación de figuras dotadas de grandes paralelos con sus modelos clásicos. Conocemos a través de las acotaciones edades, características físicas –muchas de ellas reflejo de las psíquicas-, estados de ánimo etc. Importante también, en este caso, es el papel de las acotaciones en el enfrentamiento entre los personajes. En la mayoría de las ocasiones el lenguaje verbal es insuficiente y no se produce, como en otros momentos, la descripción del personaje por parte del antagonista o de un tercero. Las acotaciones ayudan a entender los segundos sentidos, la ironía o los mensajes indirectos que las mínimas intervenciones de los participantes en el diálogo han de llevar impresos.

³⁰¹ Cf. M. Ruggeri Marchetti, *Studi sul teatro spagnolo del 900'*, cit., p.29

Este tipo de descripción contribuye a la identificación de los nuevos nombres con los arquetipos míticos, sin necesidad de esperar a observar sus comportamientos³⁰². El desarrollo de la obra sigue el esquema de la trilogía esquilea, aunque en ella se encuentren razonables variantes, a menudo inspiradas en la creación de otros autores.

Nos encontramos en el momento de comenzar la posguerra española, paralelo de la posguerra Aqueo-troyana. En esta ocasión, la inmediata mención del momento histórico, abril de 1939, nos da la clave para comprender que el interés de la obra en relación con la tradición clásica se centra no sólo en los caracteres sino también en los hechos que se desarrollan. La pieza está ambientada, evidentemente, en esta época, el espacio que describe la acotación lo constituye el “salón de estar en la casa que en una pequeña capital de provincia castellana habita Augusto Acuña”.

Dos detalles parecen ahora significativos; por una parte la diferente condición de los personajes, aunque ambos distinguidos y con rango militar; Agamenón, el clásico, era rey de Argos o Micenas, hijo de reyes y reverenciado como tal; mientras que Augusto es un coronel del ejército como tantos otros. Cuando Cristina y Eugenio deciden vivir juntos y terminar con Augusto, la única opción que les queda es huir del país, evitar a la justicia y emigrar al extranjero, puesto que el trato que a ellos se les dispensa es como el que se le daría a cualquier otra familia, con el agravante de la identificación que se hace de Eugenio en la obra con “un rojo”, hecho que lo haría sospechoso de traición y fácil blanco para los que quisieran encontrar al asesino de Augusto. Sin embargo, la nobleza de esta familia se percibe desde el principio. A partir del momento en el que aparece el elenco de personajes se les denomina “los Acuña” frente al resto que serán llamados “los otros”.

Tras la localización radiofónica, “15 días desde el final de la guerra”, el 15 de abril de 1939, con la que se toma conciencia de la fidelidad histórica en la contextualización, se comienza inmediatamente a

³⁰² Por ejemplo, es indudable que la *voluntad férrea* unida a la *juventud* y a una *madurez prematura provocada por el dolor*, tal y como describe la acotación, son rasgos universalmente atribuibles a Electra y probablemente a una Electra dentro de la línea sofoclea, como comprobaremos más tarde al verla actuar.

tener noticia de los retornos. Isabel, la nueva Electra, con su madre, Cristina, viven en la casa y esperan que vuelva de la guerra Augusto, el padre, coronel del ejército. Se informa también al espectador de que su hijo Alberto está en la guerra y ha sido herido, por lo que tardará unos días en volver. A estos paralelismos se añade la presencia de Eugenio, administrador de la casa, amigo de los Acuña, que dejó la guerra cuando fue herido y que reconoce haber vuelto por temor a los enfrentamientos. Isabel descubre, en sus palabras insinuantes, la relación de éste con Cristina y muestra, en los dos agones casi consecutivos que mantiene con este personaje, el desprecio que le profesa, hasta el punto de entrar en el despacho de su padre, para que no ocupe su lugar ni siquiera accidentalmente, recordando en ese momento el trono de Agamenón que Egisto consigue arrebatarle³⁰³.

La inminente llegada de los luchadores victoriosos, los nuevos aqueos que han podido dominar a los troyanos del 36, da lugar a múltiples referencias a la guerra, a reflexiones sobre su sentido, de un lado y de otro, a menciones del enfrentamiento fratricida y a la esperanza de construir un futuro a partir de las ruinas de la anterior vida que se irá derrumbando poco a poco. Estas reflexiones no se realizarán sólo al principio, sino que se repetirán a lo largo de toda la obra, aunque paulatinamente adquirirán un tono mucho más pesimista y se irán empañando con el dolor de la realidad. Realizadas tanto por personajes individuales como por los grupos corales recuerdan algunos versos de los coros, en este caso repartidos entre todos los que intervienen en la acción.

Los agones que preceden la llegada de Augusto permiten conocer el odio de Isabel por Cristina y Eugenio –madre e hija se enfrentan antes de la llegada del padre y se recriminan sus actitudes-, la devoción por su padre, el desprecio de Cristina por su esposo, la muerte de una hija enfermera de guerra –trasunto de una nueva Ifigenia ausente- que se le atribuye como culpa a Augusto, y por último, momentos antes de la llegada del militar, se informa de las intenciones de Cristina que se llevarán a cabo poco después. En cuanto a los elementos estructurales

³⁰³ Cf. por ejemplo, S., *El*. 267, donde Electra lamenta su situación y la usurpación del poder, refiriéndose explícitamente a este hecho y al poder que Egisto detenta simbolizado en el trono paterno que ha sido arrebatado por el traidor.

tradicionales, el esquema se mantiene invariable en su base, aunque se le vayan añadiendo nuevos aspectos.

Cristina revela su odio hacia Augusto antes de que regrese, como hacía la Clitemnestra senecana³⁰⁴ -a diferencia de la astuta protagonista esquilea- por lo que el personaje tendrá un comportamiento desde el principio diverso del que adoptó la heroína griega. Tanto el cuadro primero como el segundo, representados en el mismo lugar, desarrollan los preparativos del regreso, y en ellos se presentan una serie de enfrentamientos y conversaciones que esclarecen los sentimientos de los personajes y la situación de cada uno de ellos durante estos años. Como en el clásico latino, se habla, sin mencionarlo explícitamente, de un hecho decisivo que se va a llevar a cabo “esa misma noche”, aunque en este caso es Cristina la que ha de convencer a Eugenio que reconoce no atreverse a realizar tamaño crimen. Aprovecha entonces ella para despertar en él el odio hacia su marido, recordándole la muerte de sus hermanos, en parte provocada por Augusto, clara evocación de la tortuosa relación familiar de Agamenón y Egisto.

La preparación del crimen protagonizada por la pareja adúltera aparece en escena, a diferencia de lo que ocurre con el trágico griego. Además se produce antes de la llegada de Augusto, como ocurría en la obra del autor cordobés. Se muestra el arma con la que será ejecutado, momento en el que no se sigue ninguna de las versiones tradicionales, sino que se elige un método menos llamativo, al estilo de Medea, y según ocurre en la obra de O'Neill, puesto que será el veneno, el que cerrará definitivamente los ojos del coronel.

La llegada de Augusto y su encuentro con Cristina se mencionan pero no se contemplan. Sí aparece, sin embargo, tras el recibimiento y la cena de la familia, una conversación entre los esposos en la que se da a conocer, en primer lugar, la transformación que Augusto ha sufrido durante los años de guerra y la verdad de su relación con Cristina, abocada al fracaso desde su inicio. Tampoco un discurso tan sincero se había producido entre los dos esposos en las tragedias clásicas y, sin embargo, comprobamos que en las recreaciones del mito es muy frecuente encon-

³⁰⁴ Cf. Sen., *Ag.* 170 ss.

trar a la pareja frente a frente lanzándose reproches y explicando sus razones. El tercer cuadro es también un cuadro de encuentros. El padre y la hija³⁰⁵, un encuentro de afecto; y de nuevo Augusto y su esposa, un encuentro dialéctico, hasta el momento en el que se producirá el envenenamiento y la muerte de Augusto bajo la mirada de su hija Isabel.

El cuadro cuarto presenta el cementerio en el que ya ha sido enterrado Augusto Acuña. A él entran cuatro mujeres enlutadas, víctimas de la guerra, como las esclavas troyanas o las Coéforas que, en lugar de establecer un diálogo con Isabel, se limitan a observarla y a comentar. Según un procedimiento muy utilizado por el autor, aprovechan el momento particular y el comentario individual para generalizar llegando siempre a un mismo punto: La guerra y sus consecuencias, aportando la perspectiva de uno y otro bando, como si de reflexiones corales se tratara. También se producirá en este cuadro, en el mismo espacio, la llegada de Alberto, el Orestes de Martínez Ballesteros. Frente a la escena clásica, se eliminan aquí dos elementos: El engaño, que se sustituirá por la intriga y la indagación de carácter policíaco y el reconocimiento, puesto que ambos hermanos se recuerdan perfectamente, ya que hace sólo tres años que no se ven. Por otra parte, la finalidad que trae a Alberto a su casa no es la misma que la que empujaba a Orestes en las tragedias clásicas, lo que le resta fuerza. Si el héroe clásico venía convencido desde el principio de la necesidad de matar a los criminales de su padre, consciente de que éste había muerto e impulsado por un oráculo divino, el actual llega porque ha concluido la guerra, en la que él, como su padre y como casi todos los hombres, ha participado, sin que nadie lo haya apartado conscientemente de su casa. Sólo al encontrar a su hermana descubre que su padre ha muerto. Además, ni sospecha la culpabilidad de Cristina, su madre, a la que ya ha visitado, ni pretende, en principio, vengar el crimen. Será Isabel la que deberá luchar contra la ingenuidad de su hermano así como contra las precauciones sobre el estado mental de la joven dictadas a su hijo por Cristina.

³⁰⁵ Isabel pide a su padre que se siente en “su sitio de siempre”, donde no ha permitido antes que se siente Eugenio, de nuevo aparece la evocación del trono de Agamenón, convertido ahora en un sofá que será usurpado por Eugenio.

Alberto se verá obligado a vengar un asesinato en el que no cree puesto que, al contrario que el clásico, confía más en su madre que en su hermana. Isabel le descubre el adulterio y el crimen, le confiesa el deseo de hacer justicia, que él identifica con un mero impulso de odio, y consigue turbarlo y confundirlo hasta que reconoce la necesidad de la venganza. Queda solo junto a la tumba de su padre y, en contra de lo que cabría esperar si nos atenemos a la acción de *Coéforos*, no busca en él la fuerza definitiva para vengar su muerte y cometer un nuevo crimen, no realiza una invocación a su padre muerto para que le infunda el valor de seguir adelante, sino que, sencillamente, derrumbado ya antes de cometer el acto de justicia, le suplica que no sea verdad lo que todavía él no ha creído ni comprobado: “¡Padre! ¡Haz que no sea verdad, padre! ¡Que no sea verdad!...”

A partir de aquí se inicia una investigación que mezcla rasgos de indagación en búsqueda de la verdad -será el encontrarla lo que marque el fin de Alberto, como determinó el de Edipo- y el género policíaco. Este hecho, desconocido en la tragedia clásica en la que, aunque se produce el engaño, no existe la necesidad de encontrar pruebas sobre el asesinato ni el adulterio, se encontraba ya desarrollado como investigación detectivesca en autores como Pemán, entre las obras que tratamos, -el encuentro de Alberto e Isabel recuerda, sin duda, el de Electra y Orestes en la obra del dramaturgo gaditano; se trata de un nuevo elemento añadido a la tradición que será recurrente en las tragedias actuales.

El cuadro quinto presenta el tercer escenario, el cigarral de los Acuña, donde Eugenio aguarda a Cristina y hasta donde han llegado los hermanos en busca de pruebas. Es el momento de la preparación de un crimen que responderá a un acto de turbación momentánea puesto que Isabel, aunque lo deseara, en ningún momento ha impulsado a su hermano a matar, sino a comprobar y llevar a la justicia a su madre. Eugenio y Cristina han sido ejecutados y de nuevo el arma, la misma que volará la cabeza de Alberto un poco después, está ajustada al momento en que se desarrolla la acción, la espada o el hacha han sido sustituidas por la pistola.

En el último cuadro se evoca el final de *Coéforos*, el principio del *Orestes* y la persecución de éste en *Euménides*. La *semioscuridad* que indica la acotación responde a la situación de la conciencia del joven

matricida, que se encuentra en un espacio claustrofóbico rodeado por las furias, cuatro en este caso, que se sitúan en las cuatro esquinas de la habitación. Se trata de mujeres que se convertirán más adelante en lugar de en Euménides en beatas rezadoras del rosario, mantienen el atuendo negro, evocador de las Erinies esquileas y del luto que guardan por la madre del joven. Es el mismo Alberto quien las define, son como en Eurípides, el producto de su mente, su remordimiento, una enfermedad que le pertenece, para él son las “brujas de una mente calenturienta”, pero a la vez son figuras reales, las siempre presentes mujeres plañideras de los difuntos cercanos. Alberto no podrá soportar el coro de furias, y pese a que se ha encontrado un reo expiatorio para pagar el crimen por él cometido, no alcanzará la redención esquilea, porque no aparece ni Apolo, ni Atenea y él mismo actuará como su juez y su fiscal, acusándose y condenándose a la muerte. Ellas personifican y avivan el remordimiento, son las madres de los que han desaparecido en la guerra, de los que han fallecido sin sentido, y se disponen a vengar en Alberto todos los destrozos humanos. Continuamente, de nuevo, se mezcla lo particular con lo general, en el crimen de Alberto se encuentra el dolor de muchas madres, la culpabilidad de muchos hombres y la venganza de todos ellos recaerá sobre él, como los hijos envenenados por las culpas de sus padres y abuelos, como Agamenón, Orestes o Egisto: “¡Pagarás por todos los tuyos! ¡Por todos los vencedores que se están enfangado en el crimen con los vencidos! ¡Por los difamadores que ensucian la imagen del contrario para vencerlo!”.

El discurso de estas Erinies, como el de las clásicas, se basa en la defensa de la justicia y la condena de los criminales:

TODAS.- (*A la vez.*) ¡Justicia, justicia, justicia!...

FURIA 1ª.- ¡Vengueemos en él las crueldades de los hombres!

FURIA 4ª.- ¡Los abusos de los poderosos!

FURIA 2ª.- ¡Las humillaciones de los débiles!

[...]

FURIA 4ª.- ¡Venguémonos de todas las culpas de los hombres!

TODAS.- ¡Venganza, venganza, venganza! (pp. 92-93)

Incapaz de comunicarse con su alrededor, incapaz también de encontrarle el sentido al crimen de su madre, abandonado por todos y privado de la comprensión y el apoyo de Isabel, Alberto se quita la vida³⁰⁶. En su velatorio aparecerán las mujeres furias, convertidas en piadosas plañideras. Tras ello, la normalidad vuelve a una casa en la que bajo los rezos del rosario se esconden crímenes inconfesables, la memoria de todos ha sido lavada y el crimen, tal y como querían las furias, se ha pagado.

La muerte, entre música y rezos, ha quedado como telón de fondo, las consecuencias de la guerra se han cobrado sus víctimas en casa de los Acuña y, una vez más, se cierra el camino a cualquier esperanza, Alberto/Orestes no es absuelto y se convierte en víctima de su propio destino y de una fuerza superior que los ha abatido a todos.

En cuanto a los personajes y su configuración, cabe destacar, en primer lugar, la voz de la radio que anuncia la situación de los hechos, una voz que a muchos españoles les será familiar y que para otros puede ser un recuerdo del mensajero clásico anunciando el final de la guerra de Troya y la victoria de Agamenón, o la del mismo vigía homérico, al que Egisto (Clitemnestra en Esquilo) le ordena aguardar y dar el aviso. El correo ígneo se convierte ahora en onda sonora y la radio cumple su misión de contextualizar nada más comenzar la obra.

Por otra parte, junto a Teresa, la tradicional criada de la España franquista y un recuerdo de la nodriza clásica, aparece otro personaje al comienzo y al final de la pieza, su nombre es Pablo, un amigo de los jóvenes, una especie de Pílates que, sin embargo, ni participa ni está al tanto de lo sucedido, sirve sólo para hacer saber y dar a conocer la situación del resto de los personajes a través de sus conversaciones con ellos o con la criada. Se trata también de un segundo mensajero que en la primera escena de la obra nos da noticias del regreso de Alberto.

Los personajes femeninos Isabel y Cristina (Electra-Clitemnestra) se presentan como antagonistas desde el inicio de la pieza. En Isabel

³⁰⁶ La imposibilidad de soportar el peso de la muerte de la madre asfixiado por los remordimientos hace recordar la solución que tomará, según concluyen las Euménides, el Orestes de Giraudoux. El hijo atormentado se suicida también en O'Neill.

podemos reconocer a la Electra sofoclea, resentida con su madre por su relación con Navarro al que ella desprecia y por el odio que Cristina profesa hacia su esposo. Inamovible hija amantísima del progenitor. El resto de los personajes ven en ella una muchacha con un carácter duro y con una exagerada devoción por Augusto³⁰⁷ frente a la figura mucho más humana y matizada de la madre.

Isabel representa una parte de la sociedad española del momento, la que condena a los hombres por su ideología, o la que etiqueta a los seres humanos sin ninguna razón. Tras el reencuentro y la muerte de su padre la encontramos hierática y ajena al mundo, sentada en el cementerio, observada y no acompañada por las mujeres que ocuparían el lugar del coro de Coéforos en la obra contemporánea, aunque en algunas de sus expresiones recuerde, sin duda, a la clásica.³⁰⁸ No encuentra ni siquiera, por lo tanto, el consuelo de las mujeres vencidas. Frente a su hermano Alberto se muestra resuelta, no padece el remordimiento del crimen. Sólo con la muerte de su madre y su amante (en este aspecto su configuración responde a la sofoclea) conseguirá la tranquilidad, el sentimiento de una justicia cumplida que ella ha estado reivindicando durante toda la pieza y que por fin se ha llevado a cabo, con lo que parece haber conseguido matar a sus fantasmas: *Ahora parece una mujer más serena, como si hubiera recuperado el equilibrio, sin dejar de mirar con misericordia a su hermano* (p. 170).

En ausencia de un oráculo que reclame la muerte de la esposa asesina y ante la falta de una fuerza superior que sirva de apoyo a los ejecutores, Isabel se establece como el único elemento que puede llevar a Alberto a realizar el crimen. Ella, movida por su amor filial y por una particular religiosidad que no excluye la venganza como medio de purificación, consigue convertir a su hermano en culpable atormentado.

Alberto, frente a su hermana, es un ser débil, menos heroico y más humanamente falible. Desde su aparición en el cementerio, se muestra

³⁰⁷ Cf. E., *El*. 1102 ss.

³⁰⁸ Por ejemplo, Isabel en el cementerio pide a Dios ante la tumba de su padre que la conserve más decente que a su madre (p. 161), expresión que nos recuerda a los versos de Electra en Sófocles (616-618).

incrédulo en relación con el crimen de su madre a la que adora y con el adulterio de ésta. Su falta de convicción en lo que él mismo ha realizado la demuestra su reacción tras el asesinato. Atormentado por el remordimiento, que se encarna en la figura de cuatro luctuosas mujeres que lo tienen claustrofómicamente acorralado en una habitación “semioscura”, se ve empujado a confesar su crimen. Acusa, en algún momento, a su hermana de ser la culpable³⁰⁹ y finalmente ejecuta él mismo su propio juicio al dispararse un tiro. Alberto representa a las víctimas que han sobrevivido al campo de batalla pero no consiguen sobreponerse a las consecuencias de una guerra cruel, al odio que ésta genera y a la tensión acumulada en el epílogo de la misma. No se considera, por lo tanto, responsable de sus actos, como él mismo reconoce ante las furias de su conciencia:

ALBERTO.- ¡Si ya os he dicho que no quise hacerlo!... ¡Estaba ciego, no sabía lo que hacía!... Y luego, ella, puso el revólver en mis manos... ¡Este revólver! ... ¡Pero yo no quise hacerlo! ¡No quería! ¿Qué más castigo queréis para mí que mi remordimiento?

[...]

FURIA 2ª.- ¿Tendrás acaso la desfachatez de negar tu crimen?

ALBERTO.- ¡No lo negaré! ¡Ya os he dicho que no quise hacerlo! ¡Pero el ambiente de la guerra me empujó a ello sin darme cuenta! ¡Se acumulan los rencores uno tras otro y, entonces...!³¹⁰

FURIA 1ª.- (*Sin dejarle continuar.*) ¡Tú lo has dicho! ¡Se acumulan los rencores! ¡Pero eso no es excusa para eludir la responsabilidad! (p. 87)

³⁰⁹ Frente a esta actitud, en Eurípides es la propia Electra la que se reconoce la culpable ante Orestes (1181 ss.).

³¹⁰ Ante Atenea, Orestes en *Euménides*, al contar con el apoyo de Apolo y haber sido purificado, se reconoce como autor del crimen (235 ss.). Menos decidido es el Orestes euripideo que, consciente de su autoría, no comprende el oráculo (1190) recriminándole su justicia. En este caso, Alberto se justifica con el poder de la guerra, que lo ha empujado a realizar de forma casi inconsciente, poseído por la furia de tantos años en combate, un crimen que jamás hubiera deseado ni cometido de no estar bajo la presión de la violencia.

Martínez Ballesteros presenta en los dos hermanos la imagen de una juventud víctima de las consecuencias de una guerra fratricida que desquicia y que empuja, como una fatalidad inevitable, al crimen y a la destrucción³¹¹. Pero las furias no permiten que este hecho, que ellas también reconocen, este fatídico destino de crueldad que determina a actuar de forma brutal exima a los humanos de su responsabilidad. Un conflicto, como vemos, trágico e inevitable, un cosmos de violencia que hace a los vencedores vencidos y a los héroes víctimas de sí mismos, llevándolos a la autodestrucción, como en el caso de Alberto, o a una paz interior dentro de un alma endurecida por el sufrimiento, como es el caso de Isabel.

Convencida también de sus deseos, ejecutora de un crimen familiar pero dotada de una peculiar humanidad aparece Cristina, la nueva Clitemnestra. Ella defiende valores como la libertad, la igualdad y la pureza de los sentimientos que la llevan, por una parte, a condenar la guerra, como hiciera la Clitemnestra clásica, la división absurda de las Españas y el desprecio por los vencidos; y por otra, en el plano individual, a condenar y ejecutar a su esposo representante de esa España victoriosa aparentemente, a quien considera culpable de la muerte de su hija Alicia, responsable de un trato de superioridad y desprecio hacia ella y merecedor, en definitiva, de ser sacrificado en pro de la libertad de su esposa.

Pese a cometer el crimen, pese a defender su amor por Navarro y consumir el adulterio, Cristina aparece en parte redimida por sus ideas sobre la violencia y la guerra y por su actitud hacia su hija Isabel, a la que reconoce temer (p. 46)³¹²; además frente a la Clitemnestra esquilea,

³¹¹ En varias ocasiones, en boca de muchos personajes, se refleja la idea de que la guerra desquicia y provoca actuaciones fuera de lo normal. Así, las mujeres que contemplan a Isabel en el cementerio concluyen: “Pero es algo terrible lo que les ha ocurrido con la guerra. Primero, la hija; ahora, el padre. No es nada extraño que esa chica se haya vuelto loca”; y pasan directamente a comentar las consecuencias y el dolor que produce una guerra (p. 158). No son escasas las relaciones de este texto en ideas, situaciones y personajes con uno de los últimos del autor, *Tiempo de guerrilla*, Isabelle Reck (intr.), Murcia, Universidad, ATE, 2000.

³¹² Nos recuerda a la Clitemnestra de Sófocles que, ante su hija, le confesaba el miedo que le producía, (1350ss).

Cristina desde el principio se muestra sincera, no pretende mentir. En contra de la figura que presentó Eurípides, obligada a casarse con Agamenón tras haber matado éste a su primer marido, ahora, sin embargo, Cristina admite haberse casado libremente cuando “era una niña tonta y superficial a quien deslumbraban los uniformes”, pero reconoce que él la ha anulado haciéndola vivir a su sombra: “lo que tú entiendes por matrimonio es el sometimiento de la mujer al marido” (p. 135). Los reproches que Cristina tiene hacia su marido inician con la muerte de su hija Alicia, joven que, como Ifigenia, ha fallecido por la patria, aunque en este caso sin ser sacrificada directamente con consentimiento de su padre³¹³.

CRISTINA. (*Sin abandonar su actitud ausente.*) Él tuvo la culpa de que se hiciera enfermera de guerra..., al inculcarle esas ideas... de la patria y del deber... (*Con desprecio.*) ¡Patria y deber!... ¿Qué significado damos a eso? La patria la forman siempre los que comparten nuestros propios intereses, los que piensan las mismas altisonantes vulgaridades que nosotros... Los demás son los enemigos, los traidores... Y no queremos ver que, para ellos, los enemigos y los traidores somos nosotros... De esa forma llegamos siempre a la eterna idea de las dos Españas, que nos ha llevado a esta... lamentable guerra de fanáticos que todavía va a dar mucho que sentir... Me horroriza pensar que por esas estúpidas ideas que nos hacen tomar bando en una de las dos Españas murió una hija mía. (p. 41)

Al rechazar el conflicto creado por los intereses humanos, Cristina legitima su amor por Navarro, en este caso absolutamente sincero, y desestima las razones de Isabel sobre su ideología “roja”.

Todas estas consideraciones contribuyen a la nueva presentación del amante de Cristina. Aunque, según la tradición, aparezca a ojos de Isabel como un cobarde desertor que dejó la guerra y aprovechó para apropiarse de la administración de su casa y del amor de su madre, las insistentes condenas a su ideología lo absuelven, purifican su figura mostrándolo como víctima de ese fanatismo al que Cristina se refiere

³¹³ Es la propia Ifigenia la que, momentos antes de su muerte, expresa su deseo de salvar a Grecia en la obra eurípidea: Cf. 1375 ss.

y que empañó la atmósfera de la España posbélica. Eugenio Navarro decidió no participar en la contienda una vez herido porque, él mismo lo reconoce, tenía miedo. Pero su miedo aparece como algo legítimo, así como su amor hacia Cristina. Mucho menos resuelto que ella, pero en ningún momento ruin o cobarde como el clásico, la apoya y se limita a aconsejarle prudencia en sus actos, sin caer nunca presa del pánico ni traicionar sus sentimientos. Como el personaje griego él también tiene una historia familiar marcada por la sangre, puesto que sus dos hermanos fueron asesinados por ser considerados “rojos” y Augusto no quiso impedir su ejecución. A este argumento se aferra Cristina para convencerlo de la maldad de su esposo y la necesidad de su muerte.

Navarro, por lo tanto, queda justificado por sus acciones y el adulterio se presenta como un acto inevitable, dada la sinceridad de los sentimientos. Él proporciona el arma a Cristina, dándole el veneno, pero no está presente en el momento del crimen, sino que la aguarda retirado hasta que ella vuelve a relatarle los hechos, en el momento en que, decididos a unir sus fuerzas, a renunciar a todo, a escapar al extranjero para permanecer siempre unidos, encontrarán la muerte entre las tinieblas de su refugio. Comparten, por lo tanto, la culpabilidad del crimen como comparten los sentimientos que se profesan.

La figura de Augusto es ambivalente y provoca diferentes reacciones en el lector-espectador debido a su presentación por parte de Isabel y Cristina, además su responsabilidad en la muerte de Alicia queda un tanto ambigua y es, sin lugar a dudas, indirecta, por lo que no puede ser condenado por ello. Por otra parte, a su llegada se nos muestra como un hombre débil, vencido por la edad, por tres años de guerra y por una enfermedad angustiosa. Él es, en consonancia con el arquetipo mítico, un jefe militar, poderoso y respetado. Como se nos presentaba Agamenón, destructor de Troya, se presenta ahora “Augusto Acuña, coronel de infantería”. Isabel ve en él la imagen del salvador, del caudillo valiente y digno de respeto, mientras que Cristina proyecta en éste la imagen del hombre dominante, tanto en sus relaciones personales como en su actividad profesional. Para ella Augusto representa los crímenes de guerra, las muertes injustas y la supremacía abusiva de los vencedores.

Pese a esta parcial presentación por parte de su mujer, Augusto vuelve humanizado, se dulcifica su carácter, el horror de la guerra le ha llevado a la reflexión, tanto general como particular y viene dispuesto a emprender una nueva vida con su esposa y con el resto de los hombres, consciente ahora de que “todos somos responsables” (p. 53). Al igual que intenta comprender y conciliarse con su entorno, pretende solucionar sus problemas con Cristina y esta nueva actitud lo convierte, como al resto de los personajes, también en víctima de la situación.

Con clara intencionalidad, Martínez Ballesteros presenta la historia particular de una familia, según el esquema de la *Orestía*, como ejemplo de todas las familias y todos los seres humanos que han sucumbido como víctimas de un poder superior, de un *fatum* contra el que no se puede luchar y que se repite en cualquier lugar y tiempo. Los troyanos, cuyas cenizas se vislumbran desde Argos, son ahora los rojos amontonados en la fosa común del cementerio; los griegos, al mando de Agamenón, unifican su destino en el de Augusto, el nuevo caudillo, y tanto unos como otros son arrastrados a la catástrofe trágica por la violencia, el rencor y el remordimiento de una guerra fratricida para la que no se encuentra otra salida sino la muerte y donde los vencedores y los vencidos han sido igualmente derrotados. Martínez Ballesteros presenta en escena el epílogo de la guerra, mucho más dañino en ocasiones para sus protagonistas que la guerra a la que han conseguido sobrevivir.

Aunque la obra se inspira en la *Orestía* a través de la pieza de O'Neill en lo que se refiere a la estructura externa y al desarrollo de sus partes, sin olvidar, en momento alguno, la referencia a los textos clásicos, el tema y su tratamiento nos recuerda a obras eurípideas como *Hécuba*, *Helena*, *Las Fenicias* etc., donde se condena la guerra y se muestran sus terribles consecuencias, cómo ésta hace que los hombres pierdan el sentido de la moral y los conduce, traumatizados por la violencia, a situaciones extremas. El *fatum* es ahora el poder, las muertes y las mentes atormentadas de quienes han sufrido los años bélicos que acaban enloqueciendo tanto a los vencedores como a los vencidos. El tratamiento de los personajes es diferente al de los clásicos, aunque con innegables analogías en la configuración de los caracteres. Todos ellos, menos Isabel/Electra, se comportan de un modo más moderado, no son absolutamente dueños de sus acciones, como Orestes, y no tie-

nen el sentido de la justicia tan asumido como los héroes esquilios. El conflicto particular, el de Agamenón y Clitemnestra, se desdibuja, la acción criminal de Agamenón no es tan clara, como no lo es, tampoco, la personalidad del nuevo Egisto. No hay buenos ni malos, sólo víctimas de unos y verdugos de otros. La religión se sitúa entre esta desolación como telón de fondo, como la sordina que acalla los ánimos pero que no sirve como consuelo efectivo.

El mito se ha hecho historia, una vez más. La proyección en un momento determinado de la realidad española provoca la analogía con los personajes de la tradición y, a su vez, su reconfiguración y adaptación al momento actual y a sus circunstancias. Si en otras ocasiones veíamos cómo la nueva fábula se integraba en la tradicional, ahora se produce la intersección con el mito proyectado en la realidad pasada para construir un “tiempo de la mediación”³¹⁴ en el que encontrar los referentes de ambos momentos.

³¹⁴ El concepto de “mediación” empleado por Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, es aplicado al teatro español por F. Ruiz Ramón “Pasado/presente en el drama histórico”, *Estreno*, 14, 1, primavera 1988, p. 22 ss.; también en *Celebración y Catarsis*, Murcia, Universidad, 1988. Aunque el crítico se refiere al histórico y llama dentro de este tipo de teatro a “un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo pasado y el tiempo presente, un tiempo construido en el que se imaginan se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente, capaces de alterar el sentido tanto del uno como del otro, así como del uno por el otro”, nosotros lo aplicamos del mismo modo al teatro mítico.