

La locura de Orestes en la literatura española contemporánea

Begoña ORTEGA VILLARO
Universidad de Burgos

Resumen

En el presente trabajo se analizan varios tratamientos del tema Orestes en la literatura española: *Electra* de José María Pemán; *El pan de todos* de Alfonso Sastre; *Un hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro, *Egisto* de Domingo Miras y "Orestes" en *Las rocas y el mar, lo azul* de Salvador Espriu. En estos tratamientos, el tema está marcado por dos rasgos principales: en primer lugar, su función es representar la locura producida en la mente del asesino por las consecuencias del asesinato, que puede simplificarse únicamente con la locura. En segundo lugar, las diferencias más sustanciales desde su tratamiento originario en la *Orestíada* son la individualización del ámbito en el que tiene lugar este proceso y otra, la ausencia de agentes exteriores que provoquen y solucionen la crisis mental del sujeto. Sin embargo, la necesidad de representar de forma plástica, especialmente en el teatro, este conflicto hace que el personaje de las Erinias sea casi tan necesario como el del propio Orestes.

Abstract

In the present work, several approaches about the theme of Orestes within Spanish literature are analysed: *Electra* by José María Pemán, *El pan de todos* by Alfonso Sastre, *Un hombre que se parecía a Orestes*, by Álvaro Cunqueiro, *Egisto* by Domingo Miras, and "Orestes", in *Las rocas y el mar, lo azul* by Salvador Espriu. In these literary works the theme is marked by two main features: firstly, it functions as a representation of the madness produced in killer's mind because of the consequences of murder, which can be simplified only with madness. On the other hand, the most substantial differences from its original treatment in *The Oresteia* are individualization within the limits where this process takes place, and also, the absence of external agents provoking and giving a solution to the mental crisis of the subject. Nevertheless, the need for representing in a plastic way, specially in theatre, this struggle makes the character of Erinias be almost as necessary as the one of Orestes himself.

Palabras clave: Orestes, locura, literatura contemporánea.

El tema Orestes descansa fundamentalmente en dos motivos: el matricidio y la locura que este acto, cruel y antinatural, desencadena en él. Desde Esquilo, la locura de Orestes, materializada en las Furias que le acompañan atronándole los oídos, hace de él un personaje en cierto modo singular, porque la mitología griega no recurre con especial frecuencia a este motivo en personajes masculinos (exceptuando los ejemplos notables de Áyax o Heracles).

En primer lugar, en el análisis de la evolución de este tema, hemos de partir del establecimiento del hipotexto básico¹. Indudablemente, la locura de Orestes parte de *La Orestíada*, y es tratada también en el *Orestes* de Eurípides, con alguna referencia en su *Electra* e *Ifigenia en Taúrیده*. Como en el caso de Heracles, la locura del Orestes en Esquilo se presenta como el resultado en el asesino de haber cometido el asesinato. Este tipo de locura² está representado por medio de unos demonios, las Erinias, proyectados por una situación humana especial, pero al mismo tiempo objetivos. Esta objetividad hace que en escena estén las Erinias y que su existencia sea independiente de la mente de Orestes. Este hecho, simplificando mucho, está causado por la interpretación arcaica de que los estados de locura tienen unos agentes externos³. Pero sabemos que no es así, que la locura es el resultado de un proceso interno, psicológico y, como tal, aparece ya apuntado en Eurípides⁴. Esta distinción entre agente y proceso es crucial en el análisis de la locura en la obra literaria⁵, y sobre él volveremos después. Otro elemento al que hemos de referirnos es el marco en el que la locura se produce. En muchos casos, es la disputa o desequilibrio familiar el origen de esa situación enfermiza. En Esquilo, sin embargo, el planteamiento va más allá de lo que ahora entendemos por familia. La saga de los Atridas es más bien una "tribu" en la que se están resolviendo problemas que la sobrepasan: hablamos de justicia, de ordenamiento colectivo. Orestes no mata a su madre porque sus

1. Seguimos aquí el método y la terminología de G. GENETTE, *Palimpsestes*, París, 1982 (trad. española: *Palimpsestos*, Madrid, 1989).

2. E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, California, 1951 (trad. española: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1986), pp. 52-53.

3. B. SIMON, *Mind and madness in Ancient Greece*, London, 1978 (trad. española: *Razón y locura en la Antigua Grecia*, Madrid, 1984), cap. IV.

4. B. SIMON, *op. cit.*, pp. 121 y 126-133.

5. Vid. D. R. DAVIS, *Scenes of madness. A psychiatrist at the theatre*, London-New York, 1992, pp. 94-95.

relaciones maternofiliales fueran malas⁶, sino porque era el instrumento de una justicia nueva. Es Eurípides el que, de nuevo, reduce el mito a unos límites más individuales, especialmente en el caso de Electra.

Nuestro trabajo se va a centrar en una serie de obras de muy distinta forma e intención que, creemos, recogen lo más característico del tratamiento de Orestes en nuestro país durante este siglo. Son, por orden cronológico: *Electra* de J.M. Pemán, de 1949⁷, *El pan de todos* de Alfonso Sastre de 1957⁸, *Un hombre que se parecía a Orestes* de A. Cunqueiro, de 1968⁹, *Egisto* de Domingo Miras, de 1974¹⁰, y el fragmento titulado "Orestes" en *Las rocas y el mar, lo azul*, de Salvador Espriu, de 1985¹¹.

Nuestra intención es averiguar, por una parte, cómo, partiendo de los dos elementos enunciados más arriba, se trata la locura de Orestes en estos autores y, por otra, cómo influye ese tratamiento en el resultado final de la obra.

Nuestro estudio no seguirá un orden cronológico, sino de importancia en la presencia del motivo de la locura. Por ello, comenzaremos por *Egisto* de Domingo Miras. Miras introduce un notabilísimo cambio pragmático: la obra teatral se titula *Egisto*, pero de igual manera podría llamarse *Orestes*. Egisto es el amante de Clitemnestra, pero también es su hijo, blando y sin carácter, como el Egisto de Esquilo. Esta relación incestuosa, que durante el primer acto desconcierta al lector-espectador, cobra plena significación cuando en el acto segundo Egisto, a instancias del espectro de su padre (escena que nos recuerda inevitablemente a *Hamlet*, con cuyo personaje, por otra parte, tantas

6. No falta, no obstante, la interpretación psicoanalítica: el conflicto de Orestes que alimenta deseos incestuosos eliminados demasiado radicalmente por el matricidio, *Vid.*, especialmente, G. DEVERAUX, *Dreams in Greek Tragedy*, Berkeley, 1976, cap. III-IV.

7. J. M^a PEMÁN, *Electra. Versión libre y moderna de un mito clásico*, Madrid 1949. También de Pemán es una *Orestíada*, pero ésta es una versión más fiel al original, aunque con algunos cambios que no afectan a lo aquí tratado, mientras que su *Electra* presenta un número tan considerable de variaciones que podemos considerarla original de Pemán. *Vid.*, para todo ello, M. J. RAGUÉ ARIAS, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español actual*, Madrid, 1992, pp. 55-60.

8. La obra fue estrenada en 1957, pero hay edición de Hondarribia, Hiru, 1996².

9. Seguimos la edición en DestinoLibro, Madrid, 1981.

10. La obra fue estrenada ese año, pero publicada en D. MIRAS, *Teatro mitológico: Egisto, Penélope y Fedra*, Ciudad Real, Diputación, 1995.

11. Edición bilingüe, S. ESPRIU, *Las rocas y el mar, lo azul. Las sombras (Obras completas-Narrativa/4)*, Ediciones del Mall, Barcelona, 1985, pp. 318-321.

concomitancias presenta Orestes) consigue sacar a la luz su otro yo, Orestes, que, como un nuevo Agamenón, llevará a cabo la venganza. Pero al igual que Egisto no podía vivir en su condición de verdugo de su padre, Orestes sufre su condición de verdugo de su madre. Frente a él, los personajes de Clitemnestra, fuerte y decidida como la esquilea, enamorada de su hijo y Electra, enamorada de su padre, ayudan a componer un cuadro familiar conflictivo que, como ya hemos dicho, estaba apuntado en Eurípides. En este escenario, la locura toma un sentido fundamental desde la primera escena: las relaciones incestuosas que se plantean hacen que los papeles tradicionales, el mito familiar como se ha denominado¹², estén completamente alterados y padre, madre, esposa, esposo, hijo y hija, se entremezclan y se confunden. Esta derivación de la historia mítica inicial constituye la más importante aportación de *Mourning Becomes Electra* de E. O'Neill (1931)¹³ y Miras la retoma y amplía. No sólo lleva a sus últimas consecuencias esta situación familiar, sino que hace sufrir al personaje dos crisis distintas de locura, una primera de duplicación de la personalidad, en la que el personaje busca su identidad entre sus dos "yos": ORESTES: *Anda, sal ahí, que te dé la luna. Quiero verte la cara. EGISTO.- Ya ves; sólo tu propia imagen, que tu delirio ha puesto delante de tí como en el fondo de un espejo* (Acto II, Cuadro 1º, p. 78), pero que no consigue asumir plenamente: EGISTO.- *No creas que me has matado, no...No estaré ya en tu cabeza, pero seguiré viviendo en los secretos antros de tu alma, desde aquellas tinieblas gobernaré tu vida...y siempre que tu voluntad se afloje, yo me asomaré a las luminosas terrazas del pensamiento...Tus sueños ya no serán más los sueños de Orestes, sino los de Egisto.* (ib., pp. 82-83). Tras el asesinato de Clitemnestra, Orestes sufre su segunda crisis, simbolizada por la visita de las Erinias. Desde el punto de vista médico se puede caracterizar como psicótica, por el alejamiento de la realidad, alucinaciones visuales y auditivas, etc.¹⁴. En la obra se plantea un juego con el espectador en el que gracias a los efectos de las luces, las marcas sobre los personajes y la presencia de espectros, como la imagen en negro que es Orestes en la primera crisis o las Erinias en la última, sólo son visibles para el espectador, lo que le coloca en posición omnisciente de la realidad, de la fantasía y de la mente del personaje. El papel de las Erinias, tan importantes que aparecen separadamente, con nombres distintos

12. D.R.DAVIS, *op. cit.*, pp. 74-75.

13. Hay traducción española, *A Electra le sienta bien el luto*, Hispaméricana Ed., Madrid, 1985.

14. D.R.DAVIS, *op. cit.*, p. 29.

y con acciones distintas, es el papel de la conciencia, pero de la peor conciencia, aquella que busca razones y culpas en todos nuestros actos. La locura que producen estas Erinias es el no saber: Orestes-Egisto duda de su identidad, duda de su papel de víctima y de verdugo, de su amor por su madre o por su padre. Su locura es no encontrar una solución que, como en el Orestes de Esquilo, venga de fuera: *ORESTES.- ¿Por qué me decís cosas tan dispares? ¿Por que me llenáis de confusión? Decid las tres lo mismo, y yo lo haré, no importa lo que sea...[...]* *ALECTO.- Sé práctico: ¡huye! TISIFONE: Sé hombre: ¡quédate! MEGERA.-Sé honrado: ¡paga!* (Acto II, Cuadro 2, p. 103).

Normalmente, aunque se conciba la locura como un proceso, en el teatro aparece representada, del modo que sea -personajes, voces, luces, etc. por medio de agentes. Con estos recursos escénicos, sin embargo, Miras consigue un efecto intermedio entre agente y proceso. Sabemos, porque el espectador-lector es el único que lo sabe, que las crisis son resultado de un proceso y que las figuras de Orestes y de las Erinias son sólo imágenes proyectadas por la mente enferma del personaje. Probablemente, este compromiso entre la tradición mítica y la interpretación moderna sea el mayor acierto de la obra¹⁵.

El final es idéntico al de *Les Mouches* de J. P. Sartre (1942)¹⁶: Electra se les escapa, porque no tiene conciencia, y persiguen al Orestes que sale de escena. Es, por otra parte, el mismo final que el de *Las Coéforas* de Esquilo. Pero la gran diferencia entre Esquilo y los autores contemporáneos es la existencia de *Las Euménides*: En la literatura actual no hay quien convierta a las Furias vengadoras en espíritus amables, quien, en términos más psiquiátricos, aplique una terapia para eliminar el estado psicótico. Se ha planteado que en los modelos de locura literarios, en especial en los griegos, se observan tres fases: crisis, exploración y reorganización¹⁷. Indudablemente, la reorganización, que viene de manos de Atenea en Esquilo, está ausente del mundo del hombre contemporáneo. Veremos después el porqué de esta ausencia. En este sentido son similares la obra de Miras y la de Sartre, pero hay una gran diferencia, que reside en el hecho de que, aunque el Orestes de Miras intenta ser consciente de su propia libertad: *Al aceptar yo libremente la voluntad de mi padre, esa voluntad se hace mía y por tanto soy libre.* (p. 79) no lo es de su propia culpa, como sí lo es el Orestes de Sartre. Este rasgo diferencia al héroe sartriano de todos los demás, porque presenta una grandeza y

15. Vid. V. SERRANO, *El teatro de D. Miras*, Murcia, Universidad, 1991, pp. 71-79.

16. Hay una traducción española, *Las moscas*, Madrid, Alianza, 1981.

17. D.R.DAVIS, *op. cit.*, pp. 74-75 y 145.

una ejemplaridad que, en muchos sentidos, le convierte en un héroe trágico, eso sí, del s. XX¹⁸.

El pan de todos, de Alfonso Sastre, es, de las obras aquí tratadas, la única que presenta una transformación diegética completa ya que los nombres, la situación, el momento histórico y social es radicalmente distinto. Resumo brevemente la acción: David Harke es un político que encabeza un proceso de depuración dentro de su propio partido; en ese proceso, ha de condenar a un hombre que arrastrará a la madre de David con él. Pero David no duda y lleva a su madre a la muerte. Su tía Paula, en la noche de la ejecución, se encargará de azuzar su conciencia y sus palabras llevarán a David al suicidio. Como en la mayoría de las ocasiones, esta transformación diegética supone un acercamiento al público y, en este caso, como el autor mismo explica, una humanización de la acción y del mito: *La humanización del modelo griego -ni mi Orestes (David Harke) está construido con la madera de los héroes, ni mi Clitemnestra (Juana) es altiva y cómplice consciente de su crimen, sino una vieja estúpida y tierna; ni la última sanción que libera a Orestes de su tormento se produce, pues esta sanción llega cuando las Furias (encarnadas familiarmente en tía Paula) lo han devorado y su cuerpo yace en el patio, bajo la lluvia-* (Nota a la edición). Sin embargo, aunque no es necesario el conocimiento previo del mito para entender en su totalidad *El pan de todos*, es claro que, al menos en la figura de David, el hipotexto es *La Orestíada* y ello por los dos rasgos pragmáticos más característicos, el matricidio, aunque aquí indirecto, y la locura. Incluso hay alusiones que remiten, internamente, al mito clásico y así dice David en el momento de su ruptura mental: *"Me encuentro extraño...Es...como si fuera otro hombre y estuviera viviendo en una época oscura y mágica...como si hubiera faltado a una ley muy antigua...¡Un hombre ha orinado sobre el tabú de la tribu, y se merece la muerte! Ese hombre soy yo...yo, que, de pronto, acepto danzar alrededor del fuego, de ese fuego que tú (a Paula) acabas de encender...! (Hace un gesto extraño y de pronto grita a Paula) ¡Anda, sigue! ¡Es terrible escucharte, pero sigue! ¡Danzas como una furia alrededor de la hoguera! ¡Está bien! ¡Me hace llorar esa danza sagrada! ¡Prepara el altar del sacrificio! ¡He ensuciado el tabú, lo he roto en mil pedazos! ¡Canta el himno de la muerte!* (pp. 64-65). Es, pues, la locura, no el matricidio en sí lo que equipara a David, para el público y para sí

18. Vid. L.DÍEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1974, pp. 223-234.

mismo, con Orestes¹⁹.

Analizadas por separado, *La Orestíada* y *El pan de todos* han de interpretarse como tragedias políticas. Pero mientras la primera es una tragedia política referida a una colectividad y donde el tema central es, *grosso modo*, el enfrentamiento entre la ley vieja, matriarcal, frente a la ley nueva, patriarcal²⁰, la segunda es una tragedia política en la que se habla, esencialmente, del hombre en una situación política concreta²¹. Vemos que no está planteando la familia como fuente de disturbios, como en el caso de Miras: se plantea la lucha interna que un hombre contemporáneo se da entre los sentimientos individuales (el yo familiar) / acciones políticas, justicia (los demás, "el pan de todos"). Esta proyección interna es el rasgo más significativo de todas las recreaciones del tema Orestes y tiene mucho que ver con la distinción ya tratada entre agente y proceso. En *La Orestíada*, Orestes está movido por agentes exteriores: es Apolo el que le empuja al matricidio, son las Erinias las que le mandan la locura (que es muy distinto a que ellas sean la locura), es Atenea quien resuelve el conflicto. Hay dos fuerzas contrarias y cada una tiene un responsable inicial y final. En *El pan de todos*, David es empujado por sus propias convicciones en un sentido, simbolizadas por las opiniones de sus compañeros: DAVID.- *¡Qué no esperaban menos de mí!* (Cuadro IV, p. 52), y por su propia sangre -la voz de Paula- en otro: *Lo que ha hecho no tiene perdón. [...] Siempre se puede hacer algo por una madre. Si es preciso, hasta un crimen. Todo... por salvar a una madre* (Cuadro III p. 47). Se produce un conflicto interno, en el que no hay un agente, externo, que lo solucione; la mente del hombre es el campo de batalla y tras esa lucha sólo queda locura. Sólo hay dos salidas para estos Orestes modernos, la huida, como para el de Miras, o el suicidio: David, Orin en *Mourning becomes Electra*, Harry en *The Family reunion* de T. S. Eliot²² no consiguen salir de esa crisis, no encuentran la reconciliación, porque están solos frente a su condición de hombres familiares, o políticos.

19. Diferimos en esto de M.J. RAGUÉ ARIAS, *op. cit.*, pp. 43-44.

20. Vid, como artículo sintético, F.R. ADRADOS, "El significado de la *Orestíada* dentro de la tragedia griega" en F. R. ADRADOS (ed.) *La Orestíada. Simposio de 1990*, Madrid, 1990, pp. 1-16.

21. Sobre las distintas opiniones acerca del significado político último de la obra, vid. F. RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1986⁷, pp. 397-399.

22. T. S. ELIOT, *The Family reunion* (1939), Faber and Faber, London, 1960.

El pequeño fragmento titulado *Orestes*, de *Las rocas y el mar, lo azul*, de Espriu, pertenece a un conjunto de 103 textos en prosa inspirados en otros tantos personajes de la mitología griega. Con un tono agrídulce, cada personaje es fotografiado en un momento breve de su historia mítica. En lo que a los personajes de nuestra historia respecta, Clitemnestra cuando cae asesinada por su hijo, Electra pidiendo al autor más protagonismo, Agamenón realizando el examen de conciencia en el momento de su muerte y Orestes, cómo iba a ser menos, enfrentándose a su locura, que en esta ocasión es una psicosis de alucinaciones auditivas, el ruido de las viejas máquinas de las aún más viejas ayudantes del abogado defensor en el caso del matricidio: "*Mis indispensables ayudantes y fieles amigas, las señoritas Megeira, Alecto y Tisífone Erinias. [...] Ah, perdonen, las señoritas Euménides.*" (p. 319)²³. Pero al Orestes contemporáneo, que no cuenta con la ayuda de Atenea, sino de un triste abogado, no dejarán de acosarle en su huida, aunque ya legalmente estuviera exento de culpa: "*...era perseguido por el teclear implacable, sin pausa, de las anticuadas máquinas de escribir, que funcionaban de nuevo con estridente y rabiosa velocidad*" (p. 321)²⁴.

Vamos a finalizar este estudio con dos ausencias. De las obras propuestas inicialmente, en dos, a pesar de ser Orestes el o uno de los protagonistas principales, no hay trazas, al menos iniciales, de la locura. En *Electra* de J. M^a Pemán, versión muy libre de *La Orestíada*, se ha realizado lo que en términos genettianos se llamaría una parodia mixta pues se mantiene la fábula, pero hay un cambio temático, en sus rasgos pragmáticos, degradatorio; el resultado temático es el protagonismo, durante toda la obra, de Electra, y el tono general es, según el propio autor: *estilizado, riente y de libre fantasía* (p. 63). Para ello, elimina lo más arduo del tema, el matricidio, ya que Clitemnestra se suicida por la vergüenza de haber sido sorprendida como adúltera y, por otro lado, la locura de Orestes queda reducida a la siguiente frase: *ORESTES.- Las furias me siguen con sordo jadeo...Electra...Me ahogan estas piedras...¡En Argos no cabemos los dos!* (Acto II, cuadro 2^o, p. 119). Hemos traído este tan escaso ejemplo para demostrar cómo, cuando la elaboración no es todo lo completa que debería, las herencias de los personajes míticos pesan más que la propia coherencia interna, porque la presencia

23. "*Les meves indispensables i fidels amigues, les senyorettes Megeira, Alecto i Tisífone Erinies*"[...] "*Ah, perdonin, les seyorettes Eumènides*" La traducción es la ofrecida por la edición, y está a cargo de M. Carulla Mur y J. Goytisoló.

24. "*era perseguit pel teclejar implacable, sense cap pausa, de les antiquades màquines d' escritura, que funcionaven de nou amb una estrident i rabiosa velocitat.*"

aquí de las Furias es superflua e inexplicable. La pregunta que se hace quien lee u oye esta última intervención de Orestes es ¿por qué persiguen a Orestes las Furias? ¿por matar a Egisto? Su único fin es alejar a Orestes del escenario y dejar a la verdadera protagonista²⁵, Electra, sola en Argos. En fin, Orestes no puede liberarse de sus Furias ni aún no obrando como Orestes.

Y con esta reflexión, que quizá luego tenga que modificar, llegamos a la última obra tratada: *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro. Es, a mi parecer, la propuesta más atrevida y por ello quizá más atractiva que sobre este personaje se ha dado en este siglo en España.

Excede los límites de esta exposición el análisis de una obra tan compleja como ésta²⁶. Sólo resumiremos, en la medida de lo posible, su esquema más elemental. La obra se abre con una supuesta cita de *La Orestíada* de Esquilo: *Ha llegado un hombre que se parece a Orestes. -A Orestes sólo se le parece Orestes. -Luego, ha llegado Orestes*²⁷. Sobre esta base de la relación/oposición entre el ser/parecer -juego deducido, además, de la importancia que el "reconocimiento" tiene en la fábula-, se construye toda la obra. La 1ª parte está dedicada a D. León, el que más se parece a Orestes, pero que no es Orestes, porque no le obliga *venganza alguna* (p. 71). Frente a él, en la 3ª parte, Orestes, el que es Orestes, no parece Orestes; es un viejo indeciso que aunque tiene motivos para la venganza no quiere vengarse. Sólo la voz de su hermana Electra le mueve, lentamente, hacia su tierra, de la que, muchos años después, sale sin haber realizado su obra, porque *"nunca, nunca podría vivir en su ciudad natal"* (p. 227). En este juego se mueve toda la obra. Orestes se va convirtiendo en un único referente metafórico para todos los personajes de la novela: Egisto, Clitemnestra, Ifigenia y la metáfora, literatura, se hace realidad y la realidad (la realidad del mito como lo conocemos), literatura para los personajes. Toda la novela es una compleja elaboración que se asemeja a un juego de muñecas rusas, en las que se contienen -realidad, ficción,

25. Análisis del papel de Electra dentro del teatro de Pemán, en M.J. RAGUÉ ARIAS, *op. cit.* pp. 55-57.

26. Remitimos, entre otros estudios, a M. RABANAL, "El tan trágico Orestes de la antigua *Orestía*, visto por un gallego de gran categoría: D. Álvaro Cunqueiro, novela y poesía", en *El teatro de Esquilo, visto desde Galicia y León*, Santiago de Compostela 1984, pp. 73-85, M.D. THOMAS, "Cunqueiro's «Un hombre que se parecía a Orestes»: A humorous revitalization of an Ancient Myth", *Hispania*, 61.1, 1978, 35-45 y M. LÓPEZ LÓPEZ, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid 1992, pp. 321-328.

27. Es el resumen que Aristóteles, *Poética* 1455b, hace del largo razonamiento de Electra en *Coéforos* 166-234.

esencia- unas en otras.

Y la locura, ¿qué papel podemos esperar que tenga en esta obra en la que, por no realizar Orestes las acciones de Orestes nunca llega a serlo, teniendo en cuenta que es el resultado de esas mismas acciones? Del mismo modo que la esencia prototípica de Orestes se mantiene en la obra gracias a la creencia de los demás de que al fin Orestes será Orestes, la locura toma cuerpo en los demás, no en Orestes. Hay que hacer aquí una aclaración: del mismo modo que en Miras, en la obra de Cunqueiro son los personajes masculinos los que soportan el peso de la acción. Las protagonistas femeninas son secundarias, un simple fondo en el que se reflejan Orestes y Egisto: Ifigenia, encerrada en una torre, *no teniendo más que un solo sueño, y viviendo y comiendo con él, viéndolo en los espejosse conservará en su sueño como una muchacha, porque ella sabe que ésta su condición juvenil es necesaria para el cumplimiento de su sueño. Ifigenia moza es necesaria para la venganza. ...Los augurios no pueden ser puestos en duda: la hermana en dulce juventud...irá a reconocer al vengador...Probablemente, aunque Ifigenia quisiese no podría envejecer. El orden universal descansa sobre las adivinanzas.* (pp.37-38). En la última parte, llamada "Seis retratos" se nos dice que murió devorada por el espejos, por su sueño (p. 221), por su locura a la que Orestes no se presta.

Clitemnestra no es, por no ser, ni el objeto de la venganza de Orestes y va cayendo en el estado de locura selectiva que podemos denominar a la vejez, recordando únicamente algunos datos dispersos de su vida.

El personaje de Doña Inés viene a llenar el aspecto más vacío de la imagen del Orestes mítico. Éste es un personaje que cobra sentido en su relación con las mujeres, su madre, su hermana, su salvadora Atenea y sus perseguidoras las Erinias, pero no tiene mujer ni amante. Aquí, en cambio, Doña Inés espera su visita, tras su heroica venganza, para entregarse a él (p. 129); pero la espera, y la decepción de su ausencia, la trastorna, como a los demás: enloquece encerrada en su palacio, y en su locura, traslada la imagen del Orestes amante a todos los que, en su realidad o en su imaginación, convierte en enamorados (p. 183 y ss.).

El verdadero protagonista de la novela es Egisto. Así como Orestes es Orestes por su espíritu y sus acciones vengadores, Egisto es Egisto porque Orestes le matará por el regicidio: sólo él mató a Agamenón, y por tanto, él caerá con la espada de Orestes. Pero en la espera de ese suceso, necesario *porque estaba escrito que si Orestes llegaba a encontrarse frente a él, Egisto sería hombre muerto* (p.85), la imaginación del rey va convirtiendo todo en materia literaria, que él imagina y en ocasiones el tragediógrafo de la corte, Filón el Mozo, escribe. En ese mismo nivel de imaginación está la escena de su muerte a manos de Orestes

y la del asesinato de Agamenón, de la que se nos dan varias versiones diferentes en la obra. Son las dos de Egisto, la segunda más heroica que la primera; la más fantásica, la del rey Eumón, que convence o intenta convencer a Egisto de que quien murió a sus manos no era Agamenón, sino el propio Orestes *que se sale de página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página 157 esperando que llegue la hora de la venganza... No quiere estar atado de por vida al vaticinio fatal.* (p. 98) y, finalmente, la que se nos ofrece desde el punto de vista del propio rey Agamenón (p. 212), que no sabe quien le mata, ni por qué, dejando así sin sentido el único acto "real" de toda la fabulación.

La culminación de la locura de Egisto está magistralmente expresada en su última intervención en la novela (pp. 133-137), al final de la 2ª parte, en la que su vejez -las manchas de la piel, el lobanillo del cuello, la taquicardia, la ceguera-, está acompañada por las alucinaciones; sus recuerdos infantiles cobran vida, se transforman en realidad y él, en la más simbólica imagen, producto tanto del sueño como de las alucinaciones, retomando así el carácter más típico de la locura de Orestes, se convierte en una serpiente que muerde a Orestes; no podemos dejar de recordar aquí la maldición pronunciada por el Egisto de Miras: *Tus sueños ya no serán más los sueños de Orestes, sino los de Egisto* (p.83). Pero las alucinaciones siempre recogen lo más oscuro del alma y se ve convertido en una piel podrida, rodeada de moscas (¿es casual la presencia de las moscas?) despreciada por Orestes mientras en sus oídos resuenan las palabras que nunca pronunciará Orestes: *Egisto morirá como un perro*. Egisto asume la imagen prototípica de Orestes y asume, porque es intrínseco a él, tanto su metafórica condición de serpiente, como su locura. Es lo último que sabemos de Egisto; su aniquilación pasa por no ser aniquilado por Orestes y ni siquiera se le concede un lugar en la galería de retratos. Las últimas palabras sobre él son las que, encerrada en su mundo, pronunciará Clitemnestra: *¡Pobre, pobre!* (p. 137).

Las conclusiones a las que podemos llegar tras este análisis de las obras sobre Orestes, son, en primer lugar, que Orestes está marcado como tal por dos rasgos pragmáticos, que podemos resumir en uno: la locura producida en la mente del asesino por las consecuencias de su asesinato. Tanto es así que como resultado que supone la causa, puede aparecer únicamente la locura; tal es el caso de Espriu y también el de otras obras fuera de nuestra esfera, como *The Family Reunion* de T. S. Elliot. En segundo lugar, en la época contemporánea se produce una evolución en la concepción de la locura de Orestes desde su planteamiento inicial en *La Orestíada*: por un lado, la individualización del ámbito en la que tiene lugar ya que puede ser el individuo familiar, como el Orestes-Egisto de Miras, o el individuo social o político, como el de Sastre; por otro, la ausencia de agentes

exteriores que provoquen y, sobre todo, solucionen la crisis mental del sujeto. No obstante, la necesidad de representar, de alguna manera, especialmente en el teatro, este conflicto, hace que el personaje -uno o múltiple- de las Erinias sea casi tan necesario como el del propio Orestes. Por todo ello, Orestes sufre, así, como modelo, una transformación absoluta y pasa de ser un símbolo de la concordia ciudadana, a ser el símbolo de la soledad e indefensión que su propio carácter de individuo le produce. Este cambio, que estaba ya apuntado en Eurípides, creemos alcanza su verdadero punto de inflexión con *Les Mouches* de Sartre y a partir de ahí, se desarrolla en la literatura española contemporánea, de la que, sin lugar a dudas podemos extraer la conclusión general de que es su locura lo que hace a Orestes ser Orestes.