

## **Singular versión escénica de *A Electra le sienta bien el luto* de Eugene O'Neill**

Catalina Julia Artesi (UBA)

*A Electra le sienta bien el luto* (1931) (*Mourning becomes Electra*) del gran autor estadounidense Eugene O'Neill (1888-1953) ha sido considerada una obra fundamental dentro de su producción, tanto, que ha merecido puestas memorables dentro y fuera de su país, además de una transposición al cine dirigida por Dudley Nichols en 1947, protagonizada por Rosalind Russel y un gran elenco que obtuvo gran éxito en todo el mundo en aquella época, posteriormente, Marvin Levy realizó una versión en ópera (1967). En el título de la pieza, se encuentra la referencia a la tragedia clásica, la *Orestíada* de Esquilo, y, como en el texto canónico, también la organizó como una trilogía, pero modernizándola a tal punto que tradujo, con gran maestría, el conflicto al contexto histórico de su país.

En este trabajo nos proponemos abordar la puesta que el director georgiano Robert Sturúa hiciera en el Teatro General San Martín en el año 2014, donde dicho artista reinventó el texto dramático mediante una versión tragifarsesca, logrando acercarla al público actual.

En primer lugar, realizamos una introducción al teatro de Eugene O'Neill y en particular nos detenemos en la trilogía norteamericana. Luego, analizamos los procedimientos humorísticos y otras innovaciones en dicha versión escénica. Finalmente, proponemos nuestras reflexiones finales.

### **Pionero del teatro norteamericano**

El nacimiento del teatro estadounidense apareció con Eugene O'Neill -criado en una familia de origen irlandés- se dio en una época clave: pues fue un período de entre guerras el país, 1912-1920. Desde el punto de vista económico y social, EEUU iniciaba un crecimiento industrial muy fuerte, logrando su afianzamiento económico en los comienzos del siglo XX, después de la contienda con España (1898). Este fortalecimiento en todos los órdenes también ayudó a que las diferentes expresiones artísticas se consolidaran. Además,

fue importante la influencia de las vanguardias artísticas europeas. Con respecto a eventos culturales importantes, en 1913 se inauguró la Exposición del Arte Moderno en New York que evidenció un nuevo espíritu en el arte norteamericano (Miller, J y Frazer, W,1991: xi) surgiendo nuevas ideas en la poesía, la música, el drama, la danza, fotografía y en otras artes,

En lo estrictamente teatral, surgían diversos grupos de teatro independiente en diferentes ciudades pues no estaban de acuerdo con el teatro comercial imperante, sus integrantes intentaban superar el teatro tradicional. Uno de los elencos fue el *Provincetown Players* (1915) de Manhattan, un grupo de jóvenes encabezados por George Cram Cook y Susan Glaspell, quienes refaccionaron un espacio no convencional - una pescadería- para montar su teatro ubicado cerca del muelle. Como necesitaban piezas nuevas, se enteraron que nuestro autor tenía escrita una pieza en un acto, *Rumbo a Cardiff* (*Bound East for Cardiff*). Desde su estreno en 1916, O'Neill estuvo vinculado a este colectivo, con quienes fue creciendo en lo dramático y también respecto de la técnica escénica (Mirlas,1961:18). Se había formado junto a la compañía de teatro de su padre, Jean O'Neill, acompañándolo en sus giras donde realizaba piezas comerciales. Pero, a partir de que concretó su primer estreno, empezó a perfilarse como el primer autor norteamericano; en muchas de sus producciones insertó aspectos autobiográficos abordando, en obras de pequeño formato, temática marina fruto de sus viajes y experiencias en Sudamérica y en nuestro país.

Posteriormente, su nombre se proyectó al exterior, con piezas de corte realista entre los años 1919 y 20, influido por Antón Chejov, Henrik Ibsen y August Strindberg: *Anna Christie*, *Distinto* (*Different*), *El emperador Jones* (*Emperor Jones*), monodrama donde ya se evidenciaba su futura incursión en la poética expresionista, *El mono velludo* (*The hairy Ape*). Hasta que llegó a obtener el Premio Pulitzer en 1920 con *Más allá del horizonte* (*Beyond the Horizon*).

Establecido en Broadway, de sus numerosas producciones sobresale *A Electra le sienta bien el luto* (1929-31) (*Mournig becomes Electra*). Entre los años 1934-1946 no publicó ni estrenó obras. En 1936 ganó el Premio Nobel de Literatura. Posteriormente, en

su madurez, retomó su actividad y produjo dramas muy importantes, por ejemplo, *Un largo viaje hacia la noche* (*A long Day's Journey into Night*) (1940).

### **La Electra de O'Neill**

Durante dos años residió en Francia y allí trabajó en lo que él consideraba su obra mayor. Efectivamente, la mayoría de los críticos la consideran su creación monumental pues- su intertextualidad con la tragedia clásica griega esquilea- lo condujo a explorar en un sentido trágico de la vida muy profundo, con la finalidad de crear una Orestíada moderna. Sabemos que dicho *genotexto* permite múltiples posibilidades en su textualización, por ejemplo, *Las Moscas* (1941) del autor francés Jean Paul Sartre (1905- 1980); a modo de ejemplo, citamos dos recreaciones latinoamericanas como *Electra Garrigó* (1948) del cubano Virgilio Piñera (1912-1979) y *El Reñidero* (1962) del argentino Sergio De Cecco (1931-1986).

Si bien el creador de esta nueva Electra partió de la estructura dramática de la trilogía de Esquilo, realizó diferentes operaciones dramáticas mediante una transposición al contexto estadounidense, pues la ambientó en Nueva Inglaterra, cuando ya ha finalizado la guerra civil, La Guerra de Secesión (1861-1865). A la vez cruzó la poética de la tragedia clásica con procedimientos neorrománticos con tonalidades melodramáticas e insertó recursos expresionistas. Fue estrenada en New York por *The Guild Theatre* en 1931 y permaneció hasta 1932; esta compañía se dedicó a promover un teatro no comercial de alta calidad, impulsando nuevos autores.

Como lo señalamos más arriba, siguió la estructura formal clásica, incluyendo en la trilogía cada tragedia con su título: “El regreso al hogar”, dividida en cuatro actos; “Los acosados” y “Los poseídos”, de cinco y cuatro actos, respectivamente. También mantuvo la correspondencia con el intertexto en la conformación de sus protagonistas: el General Ezra Mannon es Agamenón; Cristina, Clitemnestra; Lavinia, Electra; Orín, Orestes y el Capitán Adam Brandt, Egisto; aunque la equivalencia no resultó total porque construyó una familia puritana representativa de aquella sociedad represiva; sus integrantes evidencian facetas psicológicas que profundizan sus rasgos humanos, a la vez, poseen aspectos fuera de lo

común que enriquecen lo mítico. Cristina, encarna la maldición de los Mannon, actúa como una fuerza activa, casi animal, posee una belleza misteriosa; sin embargo, ella pretende modificar su destino y lucha por su pasión, situaciones donde mantiene agones, enfrentamientos, con su hija. El dramaturgo realizó otras innovaciones en los personajes que rodean a esta dinastía, modificó los rasgos del coro pues sus funciones la cumplen personajes comunes, tipificados por su cosmovisión pueblerina, pero caracterizados cada uno individualmente.

Como O'Neill se hallaba influido por la teoría freudiana, cruzó el trágico clásico del crimen de sangre profundizando el complejo de Edipo y el de Electra. En el asesinato de Ezra Mannon que Cristina lleva adelante en la primera parte, cuando el general regresa de la guerra, el autor complica la relación incestuosa de Cristina con Orín, a través de la subtrama amorosa con Brandt, personaje *alter ego* del autor caracterizado por el universo marino y el mundo misterioso del sur. Precisamente, en la segunda parte, *Los acosados*, donde predomina la figura de Orín, dominado por los celos, y, manipulado por su hermana, asesina al amante de su madre, situación melodramática propia del folletín. Este personaje sufre por el crimen que ejecutó, lo que suma al trauma que le ha provocado su mala experiencia en la guerra como le ocurrió a otros jóvenes durante la Primera Guerra Mundial; poseído por la maldición familiar que lo arrastra, se suicida. Cuando el autor pone en boca del joven Mannon la evocación de tales episodios nefastos acontecidos en dicha contienda, reconocemos el carácter antibelicista de su obra.

También ha modificado el arquetipo femenino de Electra, que en *Las Euménides* desaparecía porque Orestes debía enfrentar un juicio con los dioses de Atenas; en nuestra pieza, mantiene su protagonismo hasta el final. En el título de esta trilogía hallamos una clave de lectura pues alude a las transformaciones de Lavinia: por un lado, su vestido de luto la convierte en otra Electra; por el otro, evidencia su cuerpo cambios pues, hacia el desenlace, se va pareciendo a su madre, a tal punto que en su relación con el joven Peter lo abraza llorando y lo llama "Adam". Como lo expresamos anteriormente, el dramaturgo ha complejizado los mitos griegos y lo concreta mediante la conformación de relaciones triangulares de carácter incestuoso: Cristina- Adam- Orín/ Lavinia- Ezra- Brandt/Lavinia- Brandt- Orín.

Según George Steiner, en su libro *La muerte de la tragedia*, la gran guerra del Peloponeso desencadenó “oscuros fatalidades y sombríos errores de juicio” (Steiner, 1991: 11), ya que dichas fuerzas conducen a los hombres “se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia” (11). Este investigador aclara que los casos de redención son excepcionales, entre ellas *Las Euménides* en la *Orestíada* de Esquilo y *Edipo en Colonna* de Sófocles. Dicho planteo lo fundamenta así: “ en mi opinión toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por las fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (Steiner, 1991:12-13.) Volviendo a nuestra obra, el suicidio de Cristina, primero, y el de Orín, después, evidencia la fatalidad del clan, y, aunque en el desenlace aparentemente se restaura la normalidad, Lavinia también se encuentra poseída por la maldición familiar - como lo indica el título de esta parte, *Los poseídos*, se autocastiga encerrándose en la mansión hasta que se extinga la dinastía: “Jamás saldré ni veré a nadie!;Cerraré herméticamente las persianas, para que no pueda entrar la luz del sol ;Viviré sola con los muertos y custodiaré sus secretos y dejaré que me obsesionen, hasta que se cumpla la maldición y muera el último de los Mannon” (O’Neill, 1985:478).

Con la finalidad de brindar una ambientación alucinante a la mansión, O’Neill hace uso de extensas didascalias donde caracteriza su fachada externa sugiriendo un templo griego con procedimientos expresionistas: en su propuesta, estas indicaciones escénicas juegan un rol fundamental pues el diseño de luces y los cromatismos tienen gran importancia en el marco de la puesta , así lo vemos en la descripción inicial del acto primero de *El regreso al hogar* donde estos recursos no verbales construyen un espacio de ambientación pesadillesca y misteriosa: “Las blancas columnas proyectan negras franjas de sombra sobre el muro gris que está detrás de ellas (...) El pórtico del templo semeja una incongruente máscara blanca, fijada sobre la casa para ocultar su sombría frialdad gris” (O’Neill, 1985:297). El clima alucinante continúa en el interior del domo plagado de retratos ancestrales. Máscaras mortuorias que representan la muerte, la fuerza tanática dominante en la mansión.

Si bien Cristina no es una Mannon, va cambiando hasta ser una más: Primera parte, acto I: “Es una mujer alta y de aspecto llamativo (...) Su figura es esbelta y voluptuosa y se mueve con una ondulante gracia animal” (...) Con respecto a su rostro “Se tiene de inmediato la impresión de que, en reposo, no es carne viva, sino una pálida máscara que imita maravillosamente a la vida y en que sólo viven los ojos, hundidos y en tono violeta” (O’Neill, 1985:301). A Lavinia también la caracteriza con una máscara similar a la de su madre, a pesar de su juventud; sin embargo, en la última parte de la trilogía, en el acto IV, se nota su transformación: “Se ha intensificado la analogía de su rostro con una máscara, propia de los Mannon” (O’Neill, 1985:469) con estos procedimientos expresionistas revela los procesos anímicos y evidencia lo inevitable del destino para esta familia maldita.

Otro recurso antilusionista es la utilización de la música que tematiza y preanuncia el clima nefasto en el comienzo de la obra mediante una canción popular que se escucha, “El cadáver de John Brown”; como en la tragedia griega cumple la función de anticipación, el preanuncio, en el acto IV de la segunda parte, un cantor borracho interpreta la *Shenandoah*, donde alude a un amor prohibido y un viaje por vapor. Esta ambientación de carácter simbólico se complementa en el diseño escenográfico expresionista donde los espacios aparecen inconclusos: tales el muelle y la nave, que junto con el boceto de luces profetiza el clima trágico para el encuentro amoroso entre Cristina y Brandt, “La luna se eleva sobre el horizonte a izquierda de foro y su luz acentúa los negros contornos del navío” (O’Neill, 1985:400)

Nos preguntamos, conociendo su ascendencia irlandesa y católica, si encierra una idea cristiana en esta trilogía pues aparentemente se retorna a la normalidad, la reparación del caos inicial en este microcosmos, porque la sociedad no castiga a la heroína. Sin embargo, vimos anteriormente que Lavinia se autocondena.

### **Una tragedia farsesca**

Hallamos muchas diferencias en cuanto a la realización de la puesta que hiciera el director georgiano Robert Sturúa en Buenos Aires en el año 2014. En primer lugar, ya no se trata de una presentación de un grupo de teatro independiente, como había ocurrido en el estreno neoyorquino, sino de un elenco de actores de larga trayectoria actoral en el Teatro

Municipal General San Martín, ubicada en plena calle Corrientes, espacio destinado a la escena oficial que posee un público habitué. En segundo lugar, el director- que ha ya realizado varias puestas en nuestro país- trabajó con la traducción y la dramaturgia de Patricia Zangaro. En su poética, reinventa el texto norteamericano, a través del cruce de poéticas diferentes que convierten a la puesta en un híbrido: tragedia, farsa, parodia y culebrón televisivo, mezcla que acentúa el carácter irónico de la tragedia canónica. Si bien los núcleos narrativos los mantiene, la tercera parte la sintetiza. Además, utiliza al personaje de Seth, (Pablo Brichta) que originalmente era el jardinero, lo transforma en un narrador, un vagabundo, corifeo que, con sus apartes humorísticos dirigidos al espectador, rompe la cuarta pared y acentúa el carácter no naturalista de la escena.

Pero esta recreación del director georgiano- compartida con la dramaturgista- no explicitó de qué posguerra se trataba. La ambientaron en la actualidad: los Mannon, una familia de clase alta. Ambas protagonistas femeninas ya no son parecidas, sino que juega escénicamente con los contrastes visuales en el *fisic du rol* de ambas actrices y también con sus estilos actorales. La nueva Cristina fue protagonizada por la actriz Leonor Manso quien trabajó una interpretación donde acentuaba la extravagancia de su personaje. La actual Lavinia, Paola Krum., su expresión corporal se acercaba a la comedia del arte. Ambas aguardaban el retorno del dueño de casa, ausente largamente por la guerra, a cargo del actor Héctor Bidonde. La señora lo asesina, pero no por venganza. En este caso, se trata de una mujer especuladora, fría y muy egoísta como la protagonista de *El deseo bajo los olmos* (1924), tanto que sólo planea otra vida junto a su amante, un hijo bastardo de su marido (Nacho Gadano). El personaje de Orín- interpretado por Diego Velázquez, también sufrió cambios al mostrarlo como un ex soldado ridículo. Mientras que en la obra de O'Neill el incesto se cumplía a partir de una relación triangular acontecida en la extraescena (por el decoro); en este caso, se daba mediante una caracterización hiperbólica de la mujer adúltera pues reduplicaba su carácter transgresor al prometer amor a los dos jóvenes.

También el director desechó la poética expresionista de O'Neill, el diseño espacial era abstracto, modernizado por una estética minimalista; lo construyó a través de andamios que unificaban el escenario fijo y el semicírculo móvil de la sala, avanzando en punta sobre la platea, uniendo de este modo escena-público.

En una entrevista que le realizaron a Sturúa el 3 de mayo del 2014, la periodista del diario *Página 12*, Hilda Cabrera, le pidió su opinión acerca de *Electra*, a lo cual respondió:

En mi representación, *Electra* (Lavinia, en O'Neill) comienza siendo una jovencita que no sabe nada de la vida. Su descubrimiento es la malicia. Enamorada del amante de su madre busca vengarse, y no solamente por el asesinato de su padre sino por su amor, y por creer que su madre la traicionó. Así está escrito en la obra de O'Neill. En la adaptación que hicimos con Patricia Zangaro, eliminamos el tiempo y también los nombres. Dejamos solamente el apellido de la familia, Mannon, y a los personajes los denominamos por el parentesco o la amistad: madre, hija, hijo, amigo.

Evidentemente, al colocar solamente las relaciones parentales y no sus nombres, perdiendo su denominación mítica, acercaban los protagonistas al público local. Incluso algunos comentarios al público, como el del hijo altamente edípico, marcaban el carácter de parodia farsesca de esta puesta; su expresión “es ridículo tanta tragedia en escena” lo demuestra. Además, el humor negro desdramatizaba el carácter trágico original, en los comentarios del coro y de Seth al denominar la mansión como “tumba”. En la misma nota periodística mencionada anteriormente, Sturúa explicaba cómo había decidido transformarla en tragicomedia: “Mi idea sobre esta puesta surgió después de leer algunas críticas sobre *El luto...*, donde, tanto los críticos como los investigadores del teatro decían que los mejores momentos, los excelentes, eran los que provocaban risa”. Es que la “La farsa enfrenta al espectador con la realidad descarnada (...) él se va a ver a sí mismo en un espejo que le devuelve una imagen vergonzante que agranda cualquier defecto a dimensiones dolorosas; a pesar de ser dolorosa, la farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa” (Alatorre, 1986:112).

Al respecto Paola Krum en un foro de Internet (network54) expresó que “fue armado todo sobre la marcha”. Además, reconocía la dificultad de trabajar una obra donde se quebraba la actuación naturalista: “Sturúa es de escaparle mucho a las emociones, por eso convirtió a la obra en una tragifarsa. (...) Buscó en lo más tremendo aquello que te hace



reír”. Debido a este procedimiento de disociación en la interpretación actoral, tuvo que trabajar mucho lo físico sin perder lo orgánico en su trabajo: “la obra transcurre en los extremos y necesito sentir que lo que actúo es verdadero”

Evidentemente, el director georgiano en su modernización de la pieza de Eugene O’Neill, la ha actualizado para que el público argentino pudiese identificar los aspectos negativos de los sectores poderosos de la sociedad contemporánea, pudiendo reflexionar críticamente acerca de la realidad imperante. Con el tono grotesco de la farsa, “el espectador está sujeto a un trabajo de codificación-decodificación vertiginoso, y, al mismo tiempo, al descubrir la *desnudez* (resaltado del autor) de algo, el acto *in fraganti* de tal desnudez provoca risa, la carcajada liberadora de lo reprimido” (Alatorre,1986:112)

### **Reflexiones finales**

Hemos visto en nuestro trabajo una apretada síntesis acerca de la trayectoria de Eugene O’Neill y sus grandes aportes al teatro de Estados Unidos que lo convirtieron en un pionero en los comienzos del siglo XX.

De sus grandes y exitosas producciones, analizamos *El luto le sienta a Electra*, porque con esta pieza monumental actualizó la mitología y la tragedia griega, incorporando la teoría freudiana y algunos aspectos autobiográficos. Fueron muy importantes sus experiencias con los grupos independientes, recibió así la influencia de las vanguardias de entonces. En su modernización, los recursos escénicos expresionistas no solamente dinamizaban su concepción de puesta, también acentuaban su mirada crítica hacia los sectores puritanos que habitaban la Nueva Inglaterra de finales del siglo XIX, donde también reconocemos su denuncia de las injusticias sociales que habían provocado las guerras, tanto la civil como las mundiales, especialmente las sufridas por las familias y los jóvenes soldados que estuvieron en el frente.

Posteriormente, hicimos una comparación con la versión escénica en clave farsesca que realizó Robert Sturúa en Buenos Aires, en el año 2014. Nuevamente, pudimos comprobar cómo la pieza de O Neill no perdía riqueza en esta nueva contextualización, pues la recreación pretendía acercarla al espectador porteño de hoy a través de una tragicomedia de tono grotesco. Mientras el autor estadounidense planteaba, en su apropiación de los mitos clásicos, su disconformidad respecto de su época, el director

georgiano retomó la posta dejada por él mediante un humor descarnado con el cual construyó un microcosmos familiar muy particular, metonimia escénica de los grupos hegemónicos concentrados que nos dominan actualmente.

En suma, nos hacemos eco de las palabras del gran autor argentino, Jorge Luis Borges, que en su prólogo a la edición española resumía su visión de otro grande que sigue vigente: “Eugene O’Neill ha renovado y sigue renovando el teatro del mundo” (Borges, 1985).

## **Bibliografía**

Alatorre, Claudia C. *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

Cabrera, Hilda. “Mi Electra descubre la malicia”, Buenos Aires, diario *Página 12web*, sábado 3 de mayo, 2014. (Consultado el 21/8/16)

-----, “La tragedia con visos trágicos”, Buenos Aires, *Página 12 web*, 21 de mayo de 2014. (Consultado el 21/8/16).

Miller Jonathan y Frazer, Winifred J. *American drama between the Wars; a Critical history*. Boston: Twayne Publisher, 1991.

Mirlas, León . *O’Neill y el Teatro Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.

O’Neill, Eugene, *El gran dios Brown, Extraño interludio, A Electra le sienta el luto*. Dir. Jorge Luis Borges y María Kodama. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.