

«ESTO NO ES SÓFOCLES»: DIEZ NOTAS DE MONTAJE

José Antonio Ramos Arteaga
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El pasado año la Agrupación de Teatro de Filología participó en los actos celebrados en honor a Sófocles en su XXV centenario del nacimiento representando la tragedia *Electra*. Este artículo recoge las notas de trabajo previas a los ensayos donde se explica el proceso de dramaturgia y los cambios planteados por los miembros de la mesa de trabajo. La preocupación principal fue cómo conjugar una visión contemporánea con el rescate del sentido arcaico de la obra.

PALABRAS CLAVE: Sófocles. Teatro Griego. Tragedia. Escena. Escenificación.

ABSTRACT

The Group of Theater of Philology participated in the XXV centenary of Sofocles' Birthday performing the tragedy *Electra* last year. This article compiles the annotations before the rehearsals of the play. In these notes it is explained the dramaturgic process and the changes made by the members of the workshop. The main purpose was to join a modern vision and the ancient sense in the play.

KEY WORDS: Sofocles. Greek Theater. Tragedy. Stage. Performance.

Entre el diecisiete y diecinueve de mayo del curso pasado (2003-2004) se celebró en el Aula Magna del Campus de Guajara un ciclo de teatro que bajo el título «Sófocles en escena» presentaba al público universitario tres trabajos basados o inspirados en los héroes del trágico griego. Organizado por el Departamento de Filología Clásica y Árabe (con la colaboración del Vicerrectorado de Alumnado y coordinado por la Agrupación de Teatro de Filología) este ciclo se enmarcaba en la celebración del 25 centenario del nacimiento de Sófocles. Las obras presentadas fueron: *Electra* por la Agrupación de Teatro de Filología, *Edipo maldito* por Teatrejo (adaptación textual de Manuel García) y *Antonio Marinero, el Edipo de Alfama* de Bernardo Santareno por la Agrupación Teatral Tejina (traducción del portugués por Oswaldo Bordón). La semana anterior al evento hubo un encuentro de los responsables de cada montaje con los alumnos del curso «Sófocles y sus héroes trágicos. La obra y su huella» para presentar sus propuestas escénicas y los problemas generados durante el proceso de trabajo. Estas notas han sido elaboradas sobre los apuntes de trabajo de la Agrupación de Teatro de Filología para su versión de *Electra*. Si estas



notas tienen alguna utilidad es la de reflejar las dificultades de un concepto tan inasible como «tragedia griega» a la hora de su puesta en escena.

1. EL TEXTO

No es arriesgado afirmar que existe uniformidad crítica sobre la naturaleza, los modos y la evolución de la llamada «tragedia griega». Palabras (*catarsis*, *pathos*, *hybris*...), autores (Esquilo, Sófocles y Eurípides), tradición literaria y filológica construyeron y construyen un icono nítido de y sobre la producción trágica: venció la percepción aristotélica, esencialista, a la dialéctica de Aristófanes en *Las ranas*. Ni el pequeño corpus conservado, ni la importancia relativa del texto en el espectáculo total o la sospecha de que «lo griego» es, en gran medida, un invento alemán han matizado los juicios sobre el alcance y las implicaciones de dicho modelo escénico-ciudadano.

Así nos encontramos desde el inicio de nuestro trabajo ante una disyuntiva. O recrear con buena voluntad arqueológica la imaginería griega, o transgredir para acercar el asunto de la tragedia a un público nada helénico. Desechamos las dos opciones: la primera por ingenua, la segunda por fácil. Tampoco cabía una senda intermedia, aunque se planteó en forma de recitativo brechtiano. La solución vino por la conjunción de dos factores: el texto elegido (*Electra*) y el ejemplo dado por Pier Paolo Pasolini en su tratamiento fílmico de dos héroes trágicos (*Edipo* y *Medea*).

En efecto, de las tragedias sofocleanas, es *Electra* la que se acerca más a la construcción del drama moderno en su tratamiento del conflicto, en la dimensión meramente humana de éste, en la exposición intimista y casi psicológica de las motivaciones, en la cuidadosa elaboración del *crescendo*, en la radical ambigüedad de sus personajes, en el uso polisémico y conscientemente manipulador de las intervenciones principales. En lo que se refiere a las películas *Edipo, rey* y *Medea* de Pasolini, será la impronta «bárbara» en su estética y anacrónica en la creación de los conflictos la que nos dirija en una dirección contraria a la túnica y la claridad de Epidauro.

Pero el principal problema de las primeras sesiones de trabajo no fue el ensamblaje general del montaje (moderno en el desarrollo de la trama, arcaizante en su puesta en escena), sino el texto. De las versiones manejadas (y los encargados del texto leímos todas las traducciones accesibles en el mercado) y alguna que otra recreación contemporánea, tomamos como punto de partida la traducción de Assela Alamillo en la editorial Gredos. Y digo bien «punto de partida» porque nos vimos en la necesidad de reescribir completamente un guión propio con las decisiones adoptadas en la mesa de trabajo.

La primera decisión atañe a la configuración heurística de la tragedia y cómo mantenerla. En *Electra* esta función heurística se basa menos en acciones que en discursos. Y en discursos que crecen y se retuercen a modo de bucles sintácticos que se desenrollan y restallan como látigos en los enfrentamientos. No podíamos sacrificar esta coreografía verbal que caracteriza no sólo a esta obra, también los



diálogos socráticos o los discursos de Demóstenes, por acudir a ejemplos renombrados. Respetar la belleza formal y argumentativa era fundamental. En la traducción de textos clásicos este respeto se confunde, en ocasiones, con la literalidad y el resultado final es confuso en la lengua receptora (cuando no ampuloso). En nuestro caso, los momentos de mayor tensión discursiva eran desactivados, en términos dramáticos, por una dicción tan engorrosa para el actor o actriz como para el espectador. El nuevo texto simplificó, sin trivializar, los procedimientos retóricos con la puesta en escena como prioridad (momentos reflexivos-momentos dialógicos-momentos de confrontación).

Esta intervención sobre el material literario conllevó otras decisiones en cuanto a la pertinencia o no de ciertos elementos como el coro o el personaje Egisto.

2. EL CORO

El coro trágico es de los ingredientes del teatro griego el más definidor. Su presencia y las múltiples funciones que adopta en cada texto conservado hace difícil prescindir de él, sin embargo fue la decisión menos debatida en la mesa de trabajo. Dos fueron las razones que se argumentaron para su eliminación: la primera tiene que ver con su pálido protagonismo en esta obra. Comparada con otras presentaciones, la del coro en *Electra* apenas repercute en las acciones principales y su prudente actitud resulta redundante con respecto al personaje de Crisótemis.

La segunda razón fue la determinante aunque sea la más discutible desde la perspectiva académica: el coro en esta obra entorpece con sus continuas intervenciones los puntos de tensión textual que jalonan la obra. Antes de adoptar esta radical postura se probaron posibles maneras de no desecharlo (sustitución por una acompañante de *Electra* en su desgracia —en paralelo con el ayo de Orestes—, voces en *off*; intervenciones a modo de enlaces, etc.), pero los resultados de dicho reciclaje escénico eran más forzados que el coro que queríamos sustituir.

Si era nuestra intención incidir en la confrontación de caracteres, y los simulacros de verdad que los guiaba, el coro con su monolítica presencia remitía a una configuración ritual, ceremonial, que desde un primer momento habíamos intentado reducir al máximo.

3. EGISTO

La desaparición de este personaje de nuestra propuesta fue por razones opuestas a la del coro. Si en éste era su presencia litúrgica la que distorsionaba la tensión textual, la aparición final de Egisto, la pantomima de Orestes y *Electra* para ocultar la muerte de Clitemnestra, el reconocimiento de la asesinada y su asesinato como cierre rozaban, para nosotros, el vodevil macabro. Si Egisto hubiese sido desarrollado como personaje «in absentia» por Sófocles, como hace en otras tragedias, quizás su llegada y posterior destino hubiera podido ser engarzado como

apoteosis lógica de la venganza de sangre como instrumento de estado, pero las referencias a Egisto y sus actos están mediatizados por la poderosa influencia de la reina (ella es la responsable última de los males de los Átridas). Como ocurrirá con la relación Orestes-Electra, el usurpador protagoniza una trama de la que es comparsa privilegiada más prescindible. A todo esto hay que añadir la molesta sensación de incongruencia (decoro) entre un desarrollo eminentemente verbal, tensamente moroso, durante toda la obra y el vértigo final que privilegia una idea de la justicia (certera, cerrada, implacable) nada acorde con la lucha entre justicia y legitimidad que sustenta el duelo central de Electra y su madre.

4. ELECTRA

En la primera lectura colectiva (previa al trabajo de mesa) tuvimos que enfrentarnos a una realidad que marcaría enormemente la adaptación: no nos gustó el personaje de Electra. Conocíamos su historia y la de su familia, las causas de su actitud (incluso las derivaciones mórbidas de la teoría freudiana) pero la Electra de Sófocles nos pareció un personaje desagradable. Lo que para muchos autores era su principal virtud (lealtad en la desgracia a la memoria del padre y el honor familiar) no era para nosotros otra cosa que obsesión malsana: Electra nos habla del padre muerto traicioneramente, de la vileza de su madre, de la usurpación del trono, pero siempre desde el sentimiento herido de casta, nunca desde la crítica a la arbitrariedad del poder y sus sustentadores (como se intuye en las intervenciones de su hermana). Electra no discute el crimen, sólo desea rescatar lo que considera suyo (aunque tenga que perpetuar el asesinato como medio). Sófocles (como en general ocurre en las tragedias conservadas) no duda en situar lejos en el tiempo y el espacio estas prácticas políticas, pero su simpatía hacia Electra es clara: su idea de legitimidad concuerda con la idea patriarcal, guerrera, sanguínea, autoritaria y respetuosa con los dioses y la memoria familiar de la protagonista. La mujeres fuertes pero independientes, como Clitemnestra, son esos restos arcaicos que como otros la tragedia tiene que exorcizar.

Esta visión obsesiva, que Electra confunde con legítimas aspiraciones de justicia, la intensificamos en el único encuentro de Electra con la reina, su madre. Será el sacrificio de Ifigenia el núcleo de la confrontación. Mientras Electra alude a la guerra de Troya y a la violación del espacio sagrado por Agamenón, Clitemnestra se ceñirá al dolor materno. Frente a unas razones bélicas y religiosas, el recuerdo de lo irrecuperable. Lo colectivo frente a lo privado (*Electra* semeja, en ocasiones, la cara oscura de *Antígona*). Nuestra versión potenció (o si se prefiere tomó partido por) denunciar esta dicotomía.

5. CLITEMNESTRA

A diferencia de Electra, su antagonista Clitemnestra ha sido construida de materia muy diferente. La variedad de actitudes y sentimientos que exhibe la reina



en su encuentro con su hija contrasta con la ciega y monocorde queja de Electra. Clitemnestra sufre por el delito cometido: los sueños premonitorios, el desprecio y persecución de sus hijos, el miedo a que la nueva dinastía que ella procrea no sea suficiente protección, la memoria de Ifigenia, sus ansias de poder... La conocemos antes de su aparición por boca de sus enemigos y ello debilita en parte la eficacia del enfrentamiento con Electra. Por ello en nuestra propuesta su presencia venía marcada desde un principio por su colocación central en el espacio escénico y un halo de poderosa atracción para todos los personajes (que se dirigen a ella pese a no estar —textualmente pero sí físicamente— en escena).

Sobre su construcción como personaje trabajamos en dos líneas: cierto histerismo inicial para destacar su fragilidad culpable y un cuidadoso estudio del dolor materno que pudiera hacer olvidar al público durante un instante el retrato negativo previo a su aparición. La necesidad de sacrificar su propia estirpe para sobrevivir es un momento lúcido que conscientemente destacamos para equiparar a madre e hija. En ambas la sangre a vengar es la impúdica excusa para sobrevivir en el poder.

6. CRISÓSTEMIS

No es Crisóstemis un personaje fácil de situar en el marco de estos diálogos límites. Su aparente asunción de los actos de la madre para no perder el cómodo lugar en palacio la definen. Para unos es prudente, para otros, sencillamente, cobarde. No queríamos caer en ninguna de esas antinomias. Crisóstemis fue en nuestro trabajo la superación de los extremos femeninos anteriores. Ama su vida, asume la derrota que significa justificar la muerte de una hermana (Ifigenia) frente a la de un padre (Agamenón) y viceversa, ve con claridad tras los argumentos de su hermana y de su madre al mismo monstruo. En suma, sufre la parálisis moral del que no puede hacer nada ante los fuertes. Como el personaje de Melville, el señor Bartleby, a Crisóstemis le hubiera gustado no hacer nada.

Esta doble orfandad (padre y propósitos) nos ayudó a contrastar la obcecada posición de las anteriores con la resistencia de baja intensidad que plantea Crisóstemis a colaborar con cualquier extremo. Lo que aparentemente era egoísmo o adaptación, para nosotros era el dilema de nuestra responsabilidad con actos en los que no hemos participado.

7. ORESTES

Resulta extraño el papel que cumple Orestes en esta conspiración de mujeres. Al igual que Egisto, la descripción en la obra tiende a diluirlo como presencia fuerte: preocupado por los juegos más que por vengar el parricidio, artero en la venganza, instrumento de Electra. Los paralelismos que antes señalábamos arriba para Electra y Clitemnestra se repiten con distinto signo entre Orestes y Egisto. Sólo la categoría positiva como héroe del primero permite insinuar que



estos crímenes serán los últimos en el gobierno de Micenas (o así podríamos entender la última intervención del coro).

En la versión representada no queríamos que semejante «final feliz» empañara la verdadera naturaleza de esta toma de poder: el crimen. Tampoco que Orestes asumiera como instrumento de venganza la total responsabilidad de su acto.

Decidimos crear una pequeña escena previa al matricidio: Electra tras reconocer a Orestes le entrega el cuchillo con el que cortará el cuello a Clitemnestra (escena que se representa ante el público mientras esta acaricia con lágrimas la urna funeraria con las supuestas cenizas de su hijo). Se besan largamente en la boca y se acarician como amantes (este incesto insinuado levantó más de una suspicacia). Finalmente Electra le dice al oído las palabras con las que Orestes cierra su intervención en la obra («El castigo para el que osa obrar contra las leyes: la muerte»). Estas palabras las recita en griego antiguo, como oración-amuleto, al unísono que Electra, mientras se acerca a su madre por detrás y la asesina.

El sentido de esta escena era vincular la culpa del acto con Electra, señalar a Orestes como mero ejecutor material y, por el incesto, devolver esta obra al campo mítico de los linajes matrilineales donde la figura de Electra se superpusiese sin resquicios a la de su madre. Fue nuestra escena más arriesgada pues era devolver a Micenas lo que había sido planteado y escenificado como un drama de caracteres. Pero no fue un salto al vacío puesto que como comenté más arriba el modelo pasoliniano del anacronismo entre puesta en escena (recreadora) y construcción de personajes y tensiones textuales (contemporánea) permitía, en nuestra opinión, tales vasos comunicantes.

8. ESCENOGRAFÍA. VESTUARIO. MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA

La escena se organizó sobre un módulo central de hierro de seis metros, pintados de color blanco, que formaban una estructura similar a las tumbas micénicas (exactamente un cono truncado en lo alto). Dentro de esta estructura colocamos el trono de Micenas, ocupado durante toda la obra por Clitemnestra y finalmente por Orestes. Los personajes (que no salieron nunca de escena) pivotaron, hechizados, asustados, alrededor de este palacio-tumba.

La escena estaba limitada en la zona delantera por dos pebeteros con lamparillas de aceite que servían para las invocaciones de Electra y Clitemnestra. La parte trasera recreaba un pequeño túmulo funerario donde colocamos la máscara de Agamenón (una reproducción en yeso y dorado). El resto del escenario estaba vacío para evitar una excesiva recreación «de época».

En cuanto al vestuario, nos inspiramos en las figuras micénicas para crear faldas acampanadas de color negro tanto para las mujeres como para Orestes. Ello permitía una mayor movilidad en los momentos de acción álgida (enfrentamiento Electra-Crisótemis, Electra-Clitemnestra, Orestes-Clitemnestra). Sólo el traje de Electra para indicar su caída social estaba hecho de andrajos. El Pedagogo, como figura externa a las tensiones centrales, reproducía un traje de caminante en color.



También los peinados reproducían los ejemplos que tenemos de arte micénico.

El maquillaje fue un elemento esencial para crear el extrañamiento entre lo moderno y lo arcaico. Sobre las superficies corporales expuestas tatuamos dibujos y formas geométricas de frescos de Cnosos y del Norte de África, tanto en brazos y piernas como en los rostros. Los personajes parecían moverse así entre pulsiones cercanas al público y un salvaje ritual de tiempos remotos gracias a la música compuesta especialmente para la obra.

9. MÚSICA

Decidimos, como habíamos hecho otras veces, hacer la música en directo, con las ventajas e inconvenientes que ello supone. Transmitíamos mejor así cierta idea de espectáculo total en un mismo espacio físico y sonoro. No utilizamos instrumentos convencionales excepto un pífano para acompañar algunos trayectos sobre el escenario. La percusión se hizo con cajones, arena, roce de distintos tipos de cadenas, botellas con agua a diversas alturas.

Con estos pre-instrumentos creamos una atmósfera inquietante, primitiva y, sobre todo, amelódica donde el ruido organizado llegaba a casi música. En el último instante usamos un piano eléctrico para simular el sonido de un bajo continuo para el clímax final.

10. UNA DECISIÓN DIFÍCIL

La última sesión de trabajo antes de comenzar los ensayos fue la más estimulante de todas. Habíamos establecido el reparto, las líneas principales de trabajo en el espacio ya habían sido organizadas (no utilizar atrezzo, trabajar el cuerpo a cuerpo en los enfrentamientos), los personajes habían distribuido los esquemas de rigidez-movilidad para combinar los momentos «humanos» (fundamentalmente los enfrentamientos) y «rituales» (fundamentalmente las invocaciones y sus apariciones), la escenografía ya estaba en marcha... Pero en la lectura algo ocurrió.

En primer lugar un olvido subsanable. Habiendo eliminado el personaje de Egisto, que cierra la obra, para quedarnos sólo con el de Clitemnestra, el público tendría que saber que él también sería asesinado por Orestes.

En segundo lugar, y no tan subsanable, tras la lectura nos percatamos de que a pesar de nuestros esfuerzos por deconstruir las motivaciones de cada personaje y mostrar abiertamente que su legitimidad provenía de la fuerza no de la justicia, no habíamos conjurado el principal peligro. Este peligro consiste en montar los textos teatrales, clásicos o no, acríticamente. Nuestra versión había interpretado un texto pero no nos había distanciado de él. Queríamos enseñar nuestro trabajo sobre Sófocles pero, ante todo, como grupo e individualmente queríamos dejar claras las discrepancias con su planteamiento, con su forma de presentar el crimen justo. La intervención propia es necesaria, y obligatoria, en cualquier acti-



vidad teatral (o de cualquier índole) en el que impliquemos nuestros intereses y nuestro tiempo. Es un acto de amor al texto esencial, mucho más importante que su mera exégesis o escenificación.

Todo esto viene a colación por la parte final del espectáculo que fue incomprensida por muchos lectores y amantes del teatro clásico: se entendió como un final de la obra inventado por nosotros, cuando era una glosa indispensable para comprender el trabajo realizado por la mesa de trabajo que con ello acababa su misión.

Clitemnestra yace muerta en el escenario. Orestes sube al trono dentro de ese féretro tumba. Crisóstemis y el Pedagogo vuelven su rostro para no ver el magnicidio y Electra observa impávida lo ocurrido. Termina de sonar la música. Cito a partir de ahora el texto creado para la ocasión:

(Electra va hacia el promontorio fúnebre y toma la máscara de su padre. Se dirige hacia el cadáver de la madre.)

Es extraño madre que viéndote ya muerta nada sienta.

Mi padre para iniciar una guerra mata a su hija.

Mi hermano para vengar al padre mata a la madre. Y el cetro volverá a él cuando mate a Egisto y a todos sus hijos uno a uno.

Y yo, mantenida viva por el odio... sólo estoy cansada.

(Levantando la máscara del padre.)

Tú, madre, que sí tenías una razón para el crimen, vagarás para siempre con las sombras de los parricidas... y como única ofrenda, entre tus manos, una urna vacía (la falsa urna de Orestes que aferró antes de ser degollada).

Pero esto... esto ya no es Sófocles.

(Arroja con fuerza la máscara de Agamenón contra el suelo, la cual se rompe en mil pedazos.)

