

***Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill:
¿Esquilo y la caverna de Platón para crear un drama oscuro?**

Pau Gilabert Barberà¹
Universitat de Barcelona

A Richard Jenkyns y Josep Quer

Abstract: The fundamental debt of E. O'Neill's *Mourning Becomes Electra* to Aeschylus, and to a lesser degree to Sophocles and Euripides, has been always recognised but, according to the author's hypothesis, O'Neill might have taken advantage of the Platonic image of the cave in order to magnify his both Greek and American drama. It is certainly a risky hypothesis that *stricto sensu* cannot be proved, but it is also reader's right to evaluate the plausibility and the possible dramatic benefit derived from such a reading. Besides indicating to what degree some of the essential themes of Platonic philosophy concerning darkness, light or the flight from the prison of the material world are not extraneous to O'Neill's work, the author proves he was aware of the Platonic image of the cave thanks to its capital importance in the work of some of his intellectual mentors such as F. Nietzsche or Oscar Wilde. Nevertheless, the most significant aim of the author's article is to emphasize both the dramatic benefits and the logical reflections derived, as said before, from reading little by little O'Neill's drama bearing in mind the above mentioned Platonic parameter.

Keywords: Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra*, Aeschylus, Plato's cave, classical tradition

Examinar de nuevo *Mourning Becomes Electra* de E. O'Neill desde la perspectiva de la Tradición Clásica no ha de ser en verdad imposible, pero a estas alturas parece, como mínimo, arriesgado. La dependencia básica de Esquilo², y en un grado menor de Sófocles³ y Eurípides⁴,

¹ Profesor titular del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de Les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com Este artículo es resultado del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español: "Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico" -referencia: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Profesor Carles Miralles Solà, y fue publicado en *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 29, 2011, pp. 369-402.

² Véase, p. e.: Clark, Barrett H., 1932; Corbin, John, 1932; Knickerbocker, Frances W., 1932; Brie, Friedrich, 1933; pero también, en lo tocante a semblanzas: Young, Stark, "Eugene O'Neill's New Play (*Mourning Becomes Electra*)", en Gassner, John, 1964; Travis, Bogard, 1988, 331-363; Dymkowsky, Christine, "Introduction to the play", XII-XXII, en O'Neill, 1995. Hay incluso quien apunta en otras direcciones; es decir, Shakespeare antes que Esquilo: Frenz, Horst and Mueller, Martin, 1966.

³ Además de la *Electra* de Sófocles, parece obvio que O'Neill tiene en cuenta la lectura freudiana del *Èdipo Rey* como referente que explica la relación, con claras connotaciones incestuosas, de Lavinia Mannon con su padre, Ezra Mannon, y la de Orin Mannon con su madre, Christine Mannon.

⁴ Como muy acertadamente señala Travis, Bogard, 1988, p. 342: "In some thematic respects, *Mourning Becomes Electra* is closer to Euripides than to Aeschylus, owing to the Euripidean treatment, its psychological interest and the incorrigible self-justifications for acts of violence in which Euripides' Electra and Clytemnestra engage. The incest motif also has its strongest source in Euripides' *Orestes*". De hecho, en la *Orestea*, Electra aparece brevemente en las *Coéforas* para infundir coraje a Orestes, mientras que, en Sófocles, es el personaje principal y, en Eurípides, comparte el protagonismo con su hermano. O'Neill, por contra, eleva a Electra a la categoría de heroína absoluta (véase, p. e.: Dymkowsky,

fue reconocida y analizada ampliamente desde su estreno el 26 de octubre de 1931⁵. Es con este legado que el dramaturgo americano escribe su trilogía (*Homecoming*, *The Hunted* y *The Haunted*), pensada en este caso para revelar las razones profundas que generan una relación atormentada y hostil entre miembros de una misma familia. En efecto, la saga de los Mannon, New England, la arquitectura de estilo griego de sus grandes mansiones y la Guerra Civil Americana configuran el marco contemporáneo para la ubicación, en pleno siglo XIX, de la tragedia de los Atridas⁶, presentada ahora como un drama psicológico con personajes marcados por una herencia familiar tan insoslayable como el destino⁷. El drama es, además, tan conmovedor que, al concluir, es razonable preguntarse si todavía hay margen para la catarsis o, por el contrario, el espectador quedará definitivamente anclado en el terror y el miedo⁸.

Christine, en O'Neill, E., 1995, p. XVI). En cuanto a las similitudes con Eurípides, véase también: Nagarajan, S., 1962, p. 154.

⁵ En el Guild Theater de New York bajo la dirección de Philip Moeller. Alla Nazimova interpretó el papel de Christine y Alice Brady el de Lavinia. Robert Edmond Jones la puso en escena, y la representación duró desde las 16:00 horas hasta las 22:30. Para más detalles sobre el estreno, véase, p. e.: Wainscott, Ronald. "Notable American stage productions", en Manheim, Michael, 2000, pp. 108-109.

⁶ Cumple valorar la composición de *Mourning Becomes Electra* desde una perspectiva histórica, incluyéndola en el amplio grupo de dramas modernos basados en temas griegos escritos por grandes figuras como Giradoux, Hugo von Hoffmannsthal –Arthur Symonds tradujo su *Electra*–, Eliot, Sartre, Shaw, etc. Todo forma parte del "Greek revival" del siglo XX, uno de cuyos ejemplos lo tenemos, p. e., en la nueva traducción de la *Alcestis* de Eurípides de Dudley Fitts y Robert Fitzgerald (véase: Travis, Bogard, 1988, p. 341; Sheaffer, Louis, 1973, p. 336; Floyd, Virginia, 1981, p. 185).

⁷ "I meant *Mourning Becomes Electra* to be a modern psychological treatment of the Greek theme" (Letter to Sophus Keith Winther, May 1st 1934. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., 1988, p. 432). Y, sin embargo: "Don't get the idea is a lot of the Greek stuff in this. There isn't much a matter of fact. I simply pinch their plot, as many a better playwright has done before me, and make of it a modern psychological drama, realistic and not realistic at the same time. I use the plot because it has greater possibilities of revealing *all* the deep hidden relationships in the family than any other and because Electra is to me the most interesting of all women in drama. But I don't stick to the plot even. I only use some of its major incidents. The rest is my own" (Letter to Brooks Atkinson, August 16th 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., p. 368). En relación al "psychological fate", véase también: Alexander, Doris, M., 1953.

⁸ Me remito, claro está, a Aristóteles, *Poética*, VI: "ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" ("Es, pues, la tragedia imitación de una acción seria y completa que tiene una cierta extensión... que representa a los personajes haciéndolos actuar y no a través de la narración, y por medio de la compasión y el temor opera la purificación de pasiones semejantes" -la traducción es mía siguiendo la edición de R. Kessel., 1965). O'Neill, con todo, nos advierte sobre los parámetros trágicos, forzosamente diferentes, del hombre contemporáneo: "As for Aristotle's "purging", I think it is about time we purged his purging out of modern criticism... what modern audience was ever purged by pity and terror by witnessing a Greek tragedy or what modern mind by reading one?... We are too far away, we are in a world of different values! As Spengler points out, their art had an entirely different life-impulse and life-belief than ours. We can admire while we pretend to understand –but our understanding is always a pretense! And Greek criticism is as remote from us as the art it criticizes. What we need is a definition of Modern and not Classical Tragedy by which to guide our judgements. If we had Gods or a God, if we had a Faith, if we had some healing subterfuge by which to conquer Death, then the Aristotelian criterion might apply in part to our Tragedy. But our Tragedy is just that we have only ourselves, that there is nothing to be purged into except a belief in the guts of man, good or evil, who faces unflinchingly the black mystery of his own soul!" (Letter to Brooks Atkinson, Friday eve, June 19, 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., p. 390).

El título de este trabajo remite a la evidencia de una tragedia total, sin salida o solución posibles, huérfana de cualquier tipo de esperanza que no sea el hecho mismo de haber llegado hasta lo más hondo y recorrido toda la pendiente de la caída -aquel abismo Nietzscheano que la razón no puede iluminar⁹-, y lo cierto es que, como confiesa el mismo O'Neill, la redacción de *Mourning Becomes Electra* le supuso un esfuerzo casi inhumano:

. “¡Ha sido un infierno! Esperemos que el resultado justifique en alguna medida todo el esfuerzo. Conseguir que el personaje de Christine tenga los rasgos suficientes de Clitemnestra, el de Orin los de Orestes, etc., y, sin embargo, mantener su carácter básicamente americano; alejar de los Mannon un destino griego (sin reclamar la ayuda de un Dios puritano extraído del *Antiguo Testamento*) que convenciera a un público moderno sin religión o una ética basada en la moral; impedir que el melodrama de la trama no superara el drama real; idear asesinatos que evitaran los policías y las escenas de las salas de justicia; y, finalmente, mantenerme al margen y evitar las muchas oportunidades de manifestarme personalmente sobre la vida y el destino, todo esto ha causado que el camino haya sido largo y arduo. E, incluso ahora cuando el trabajo ya está hecho, no sé muy bien qué he conseguido. Lo que sé es que, después de leerla, a pesar de mi familiaridad con cada página, me deja conmovido, espiritualmente perturbado, y tengo la sensación de que, además de la extensión, tiene envergadura real, la sensación de haber tenido una experiencia dramática con pasiones intensas y atormentadoras que van más allá de la ambición o el alcance de otros dramas modernos”.

. “*It has been one hell of a job! Let's hope the result in some measure justifies the labor I've put in. To get enough of Clytemnestra in Christine, of Electra in Lavinia, of Orestes in Orin, etc., and yet keep them American primarily; to conjure a Greek fate out of the Mannons themselves (without calling in the aid of even a Puritan Old Testament God) that would convince a modern audience without religion or moral ethics; to prevent the surface melodrama of the plot from overwhelming the real drama; to contrive murders that escape cops and courtroom scenes; and finally to keep myself out of it and shun the many opportunities for effusions of personal writing anent life and fate-all this has made the going tough and the way long! And even now it's done I don't know quite what I've got. All I do know is that after reading it all through, in spite of my familiarity with ever page, it leaves me moved and disturbed spiritually, and I have a feeling of there being real size in it, quite apart from its length; a sense of having had a valid dramatic experience with intense tortured passions beyond the ambition or scope of other modern plays*”

¹⁰

Ha sido, pues una *poíesis* o proceso creativo ciertamente singular, cuyo resultado es una tragedia que transmite derrotismo¹¹. Si se examina el conjunto de la obra dramática de O'Neill,

⁹ “The basis for O'Neill's tragic vision is profoundly Nietzschean. For Nietzsche, life remains unfathomable and his dominant image to portray the world is an abyss into which one cannot see due to its immense size and depth. Reason and intellect fail to shine light into the abyss. *The Birth of Tragedy* vilifies Socrates as a logical thinker who cannot adequately explain existence through reason” (Brietzke, Zander, 2001, p. 164). Véase también: LaBelle, Maurice M., 1973.

¹⁰ Estrin, Mark W., 1932, chapter “Eugene O'Neill. George Jean Nathan / 1932”, p. 126 –la traducción es mía. El estrés psicológico continuó incluso después del éxito alcanzado: “After the unprecedented critical acclaim to *Mourning Becomes Electra* I was in bed nearly a week, overcome by the profoundest gloom and nervous exhaustion” (Letter to Lee Simonson, May ? 1934. Travis, Bogard and Bryer, Jackson R., 1988, p. 435). “The truth is that, after *Electra* I felt I had gone as far as it was in me to go along my old line... I felt a need to liberate myself from myself, so to speak – to see and express, if possible, the life preserving forces in other aspects which I knew from experience to be equally illustrative of the fate in human beings' lives and aspirations” (Letter to Kenneth Macgowan, October 16, 1933. Travis, Bogard and Bryer, Jackson R., 1988, p. 423).

¹¹ Y, sin embargo, muestra al mismo tiempo toda la fuerza vital que su nueva esposa Carlotta Monterey O'Neill fue capaz de infundirle, logrando que el amor triunfara sobre la vida. Así lo leemos en la dedicatoria del manuscrito de *Mourning Becomes Electra*, impresa en las 50 copias enviadas a sus

constatamos que la desesperanza no siempre invade la escena¹²; ahora bien, negar que ésta se erige como uno de sus rasgos más esenciales sería tan inútil como absurdo. Y, por lo mismo, hacer una selección de los pasajes más representativos no es precisamente una tarea difícil.

A veces, en efecto, pone el acento en lo absurdo de la vida humana y la naturaleza inevitable de la muerte:

. Deborah (*More Stately Mansions*): ‘Si la vida tuviese sentido... como una frase simple... Pero no tiene sentido... y la muerte no es más que un pozo lleno de lodo, a cuyo interior lanzan indistintamente mi persona y un gato muerto!’ (*If Life had meaning... as... a simple sentence... But it has no meaning... And death is no more than a muddy well into which I and a dead cat are cast aside indifferently!*’ - III, 343-44)¹³... ‘Necesito que me recuerden que la Vida no es el largo morir de la muerte...’ (*I need to be reminded that Life is not the long dying of death...*’ -III, 370).

. Simon (*More Stately Mansions*): ‘... las vidas humanas... no tienen sentido alguno... la vida humana es una decepción estúpida, la promesa de un mentiroso, un estar en bancarota permanente por deudas que jamás contrajimos, una cita diaria con la paz y la felicidad, en que día tras día esperamos, contra toda esperanza, escuchando a cada paso, y, cuando finalmente llegan la novia o el novio, descubrimos que estamos besando a la Muerte’ (*... human lives... are without any meaning... human life is a silly disappointment, a liar’s promise, a perpetual in bankruptcy for debts we never contracted, a daily appointment with peace and happiness in which we wait day after day, hoping against hope, listening to each footstep, and when finally the bride or the bridegroom cometh, we discover we are kissing Death*’ -III, 528).

A veces nos sorprende con lo que sin duda es un tributo a su admirado Oscar Wilde o, dicho de otro modo, con una paradoja concebida para hermanar algo difícilmente hermanable como el asesinato y la piedad:

. Simon (*More Stately Mansions*) ‘... Pensándolo bien, todos deberíamos tener unas cláusulas en nuestros testamentos expresando gratitud y recompensando como es debido a cualquiera que nos matara. El criminal, a mi juicio, posee la auténtica virtud de la piedad’ (*... Regarded sensibly, we should all have clauses in our wills expressing gratitude to, and suitably rewarding anyone who should murder us. The murderer, I think, possesses the true quality of mercy*’ -III, 529).

En otras ocasiones, presenta a los seres humanos como seres locos irremediabilmente condenados al error: Anna Christie (*Anna Christie*): ‘... Somos todos unos pobres locos, y las cosas pasan, y nos sumimos en el error; todo se reduce a esto’ (*... We’re all poor nuts, and things happen, and we just get mixed in wrong, that’s all*’ -I, 1015). O proclama en voz alta el privilegio de la no-existencia, y aprovecha incluso las acotaciones, numerosísimas en sus obras, para abominar *stricto sensu* de la esperanza:

amigos: “... These scripts are like us and my presenting them is a gift which, already, is half yours. So, in hopes that what this trilogy may have in it may repay the travail we have gone through for this sake – I say I want them to remind you that I have known your love with my love even when I have seemed not to know; that I have seen it even when I have appeared most blind; that I have felt it warmly around me always (even in my study in the closing pages of my heart) sustaining and comforting, a warm, serene sanctuary for the man after the author’s despairing solitude and inevitable deceits – a victory of love over life. Oh, mother and wife and mistress and friend! – And collaborator! I love you” (Estrin, Mark W., 1990, p. 216)

¹² Por ejemplo en *Days Without End*, *Lazarus Laughed*, *The Straw* o *Ah! Wilderness*.

¹³ Todas las citas corresponden a O’Neill, Eugene, 1988, y la numeración entre paréntesis se refieren a esta edición. Las traducciones al castellano son mías.

. Larry (*The Iceman Cometh*): ‘... Lo mejor sería no haber nacido’ (‘... *The best of all were never to be born*’ –III, 582)¹⁴.

. Andrew (*Beyond the Horizon*): ‘... Hemos de intentar ayudarnos mutuamente y, con el paso del tiempo, llegaremos a saber qué es lo que debe hacerse... Y quizá nosotros’ (“*Pero Ruth, si realmente oye sus palabras, no lo demuestra. Permanece en silencio, mirándolo de un modo sombrío con la triste humildad del agotamiento, con la mente ya inmersa en aquella exhausta calma más allá de la molestia adicional que supondría mantener aún algún tipo de esperanza*”) (‘... *We must try to help each other and in time we’ll come to know what’s right to do... And perhaps we*’ (“*But RUTH, if she is aware of his words, gives no sign. She remains silent, gazing at him dully with the sad humility of exhaustion, her mind already sinking back into that spent calm beyond the further troubling of any hope*”) (I, 653).

Marcado, pues, por una visión profundamente trágica de la existencia humana¹⁵, O’Neill se une con *Mourning Becomes Electra* a la larga lista de dramaturgos occidentales, cuya obra no sólo deja entrever casi siempre una herencia helénica subyacente, sino que a menudo cuaja en una tragedia griega en sentido estricto –con independencia, claro está, de las inevitables adaptaciones a contextos históricos diferentes. En efecto, el destino de la Electra del escritor americano será la oscuridad de una mansión sepulcral, una casa-tumba, construida para albergar el odio y donde la perseguirán hasta la muerte múltiples demonios familiares. Por consiguiente, era lógico que las Erinias de las *Euménides* de Esquilo y su oscuridad consubstancial se convirtieran en una referencia tan ineludible como provechosa. Son, recordémoslo, ‘diosas subterráneas’ (‘κατὰ χθονὸς θεαί’, v. 115)¹⁶; ‘en las ropas blancas no tuve parte, ni me correspondieron’ (‘παλλεύκων δὲ πέπλων ἀπόμοιρος ἄκκληρος ἐτύχθην’, v. 352); ‘... augustas e inexorables a los mortales, persiguiendo despreciadas y deshonrosas tareas, permanecemos apartadas de los dioses por una luz ajena al sol’ (‘... σεμναί / καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς, / ἄτιμ’ ἀτίετα δίομεναι / λάχη θεῶν διχοστατοῦντ’ / ἀνηλίω / λάμπα’, vv. 383-87); ‘bajo tierra tienen su lugar y en una tiniebla a donde no llega el sol’ (‘... ὑπὸ χθόνα τάξιεν ἔχουσα / καὶ δυσήλιον κνέφας’, vv. 395-6), y son igualmente ‘hijas aciagas de la Noche’ (‘... Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα’, v. 416).

No obstante, para una heroína trágica a quien O’Neill ha reservado el privilegio terrible de experimentar la muerte en vida en una casa-tumba sellada por ella misma, estas Erinias presentan un inconveniente muy grave: su metamorfosis final en euménides. Orestes, hermano de Electra y protagonista principal de la última de las tragedias de la trilogía de Esquilo, partirá hacia el templo del ombligo del mundo bajo la protección de Apolo, el cual se responsabilizará del ajusticiamiento de su madre Clitemnestra. El dios, empero, no conseguirá persuadir a las aciagas hijas de la Noche de la justicia de los actos de Orestes, de manera que es Atenea quien

¹⁴ Todos los editores señalan que O’Neill se basa en ‘Morfina’ de Heinrich Heine (véase, p. e: *Sämtliche Schriften*, Klaus Breigeb (ed.), Munich, 1968-1976, XI, p. 333). Sin embargo, merece la pena recordar ahora a Sófocles, *Edipo en Colono* 1224-27: μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι / κᾶ λόγον· τὸ δ’, ἐπει φανῆ, / βῆναι κείσ’ ὀπόθεν περ ἦ / κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα (“No haber nacido vence cualquier argumento. Una vez nacidos, empero, muy en segundo lugar viene caminar lo más rápido posible hacia allí de donde precisamente venimos” -la traducción es mía siguiendo la edición de Pearson, A. C., 1950). Compárese con Teognis 425-28 (West, M. L., 1989): πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον, / μηδ’ εἰσιδεῖν αὐγας ὀξέος ἡελίου, / φύντα δ’ ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι / καὶ κείσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον. Y también con Epicuro, *Carta a Meneceo*, 126-7 (Usener, H., 1966): πολὺ δὲ χείρων καὶ ὁ λέγων καλὸν μὲν μὴ φῦναι, φύντα δ’ ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι.

¹⁵ Muy condicionada por su biografía personal; véase, por ejemplo: Dymkowski, Christine, a O’Neill, E., 1995, pp. V-XI; Black, Stephen A., 1999; Black, Stephen A.: “Celebrant of loss. Eugene O’Neill 1888-1953”, en Mannheim, Michael, 2000, pp. 4-17.

¹⁶ Seguiré en este caso la edición de West, M. L., 1990; la traducción es mía.

finalmente dirimirá el conflicto a favor suyo: ‘Este hombre se ha librado del delito de sangre’ (‘ἀνὴρ ὄδ’ ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην’ -752)¹⁷.

Tan sólo resta, pues, que el Coro de las Erinias decida no despreciar las numerosas ventajas que obtendrá de la ciudad de Atenas, así como invocar al sol, para que la oscuridad que les era consubstancial de paso a la luz de la vida: ‘!Que la luz radiante del sol haga brotar de la tierra, abundantes, aquellas venturas provechosas de la vida!’ (‘ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους / γαίας ἐξαμβρῶσαι / φαιδρὸν ἀλλίου σέλας’ -924-926).

O’Neill confesaba antes que la redacción de *Mourning Becomes Electra* fue para él una experiencia infernal, larga y ardua, en cuyo curso hubo conmoción espiritual y pasiones violentas y atormentadoras. Es evidente, por tanto, que su Electra, pese a partir del modelo griego, tenía forzosamente que superarlo, si el objetivo final era alcanzar cotas mayúsculas de tragicidad¹⁸:

. “... Personalmente... la obra que me complace más es la última. Siento que es la más personal por una razón. La figura de Electra en la leyenda griega de desvanece en un futuro vago y no-dramático. Se detiene, como si, después de la venganza en la persona de su madre, todo saliera bien y eso fuera todo. Las Erinias persiguen a Orestes, mientras que a ella la dejan en paz. No podría creerlo jamás. Me parecía que, si desaparecía en un futuro feliz y convencional (casada con Pílates, de acuerdo con una versión de la leyenda), los griegos eludían las implicaciones derivadas de su propia creencia en la cadena del destino. ¡En nuestra moderna cadena psicológica del destino, no podemos dejar que termine así! ¡Se merece tan inevitablemente un destino trágico mejor! ¡Y me congratulo de haber dado a mi Electra yankee un final trágicamente digno de ella misma!¹⁹ El final, a mi juicio, es el mejor y el más inevitable de la trilogía. ¡Es allí que alcanza verdadera altura y que mi fe en ella queda justificada! ¡Se rompe y no se rompe! Es rindiéndose al destino de los Mannon que lo vence. Es trágica”.

. “*Personally... I like the last play the best. I feel it is the most my own, for one thing. The Electra figure in the Greek legend and plays fades out into a vague and undramatic future. She stops, as if after the revenge on her mother all was well and that was all of that. The Furies take after Orestes but she is left alone. I never could swallow that. It seemed to me that by having her disappear in a nice conventionally content future (married to Pylades, according to one version of the legend!) the Greeks were dodging the implication of their own belief in the chain of fate. In our modern psychological chain of fate certainly we can't let her exit like that! She is so inevitably worthy of a better tragic fate! And I flatter myself I have given my Yankee Electra an end tragically worthy of herself! The end, to me, is the finest and most inevitable thing of the trilogy. She rises to a height there and justifies my faith in her! She is broken and not broken! By her way of yielding to her Mannon fate she overcomes it. She is tragic!*”²⁰.

¹⁷ “Aeschylus was writing for a society in which drama was intimately connected with the social, political, and religious life of the community... with the divine intervention of Apollo and Athene, Aeschylus reconciles the old and the new order of divine justice and represents the city-state as the protector of human dignity and of individual freedom and security” (O’Neill, Joseph P., 1963, pp. 487-88).

¹⁸ Entre otras razones porque Esquilo y O’Neill solucionan el “problema Némesis” de manera diferente: “Whereas Aeschylus had solved his much different problem of Nemesis with a nice point of social law and with the aid of divine wisdom... O’Neill set out to solve his problem in an essentially different manner... there is only one sphere of order left: the autonomous order of the individual human character... Man is totally responsible for justice. Each man provides his own Nemesis” (Long, Chester Clayton, 1968, p. 174).

¹⁹ Y, sin embargo: “*Mourning Becomes Electra*... is his first work –and indeed one of very few in his canon- to explore relationships between women in any depth” (Barlow, Judith E.: “O’Neill’s female characters”, en Manheim, Michael, 2000, p. 168).

²⁰ Letter to Brooks Atkinson, Friday eve./ June 19, 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., 1988, pp. 389-90 –la traducción es mía. De hecho, siempre que se le criticaba por acentuar el lado sórdido de la vida y su futilidad, respondía: “As for this type of play having a depressing effect, or accentuating the

Orgullosamente consciente, por tanto, de su capacidad, el dramaturgo superará el modelo griego. Me pregunto, sin embargo, si el vasto legado helénico de la cultura occidental no tiene todavía algo valioso que ofrecerle, tal vez la imagen platónica de la caverna, con cuya ayuda, presente en la mente del escritor y del espectador-lector culto, la tragedia de esta Electra clásica –y al mismo tiempo nueva Electra yankee- de O’Neill queda claramente magnificada. Así, pues, sí, como he señalado al principio, consideraba arriesgado examinar *Mourning Becomes Electra* insistiendo de nuevo en el referente esquileo, siempre admitido, tendré que reconocer ahora que la hipótesis que acabo de exponer supone por razones obvias correr un riesgo adicional. En efecto, la presencia subyacente de esta imagen en el texto del dramaturgo no la podré demostrar *stricto sensu*, ya que en el texto nunca es explicitada²¹, pero, pese a todo y por descontado después del repaso inevitable del conjunto de la obra dramática de O’Neill, me arriesgaré y apelaré al sentido crítico del lector para que valore su verosimilitud y, sobre todo, el rédito dramático de una lectura así. Comienzo, pues.

En lo tocante al curso dramático de los acontecimientos, la situación es la siguiente: Orin y Vinnie Mannon han inducido a su madre, Christine Mannon, al suicidio, después de que el primero ajusticiara a su amante, el capitán Brant. Los remordimientos, no obstante, han atormentado a Orin durante días, de manera que Vinnie, la Electra inflexible del drama, asume el deber de apuntalar a un Orestes demasiado débil y al borde del shock psíquico:

(Vinnie): ‘... No es bueno para ti permanecer en esta habitación de atmósfera sofocante. Deberías salir al aire libre’. (Orin): ‘¡Odio la luz del día. Parece un ojo acusador! No. Nosotros hemos renunciado al día, donde vive la gente normal – o más bien él ha renunciado a nosotros. ¡La noche perpetua – la oscuridad de la muerte en vida – éste es el hábitat que corresponde a la culpa! ¡Tú crees que podrás evitarla, pero yo no estoy tan loco!... ¡Y pienso que la luz artificial es más apropiada para mi tarea – la luz del hombre, no la de Dios²² – el débil esfuerzo del hombre por entenderse a sí mismo, para existir por sí mismo en la oscuridad! Es un símbolo de su vida – una lámpara encendida en una habitación de sombras expectantes’. (V): ‘¿Tu trabajo? ¿Qué trabajo?’.(O): ‘Estudiar la ley del crimen y del castigo²³...’. (V): ‘¡Esto está tan cerrado! ¡Es

futility of human endeavor. I do not agree with any such opinion. We should feel exalted to think that there is something – some vital, unquenchable flame in man which makes him triumph over his miseries – over life itself. Dying, he is still victorious. The realization of this should exalt, not depress” (Estrin, M. W., 1990, p. 53).

²¹ En realidad, cuando se trata de tomarla como referencia comparativa, se suele pensar siempre en *The Iceman Cometh*: “The four-act play is set in Harry Hope’s bar – its “two windows... so glazed with grime one cannot see through them” – on the West Side of New York in the Summer of 1912. The characters, who inhabit the rooms above the clingy saloon, recall the chained prisoners of Plato’s *Republic*, whose obstructed vision could perceive only shadows or reflections on a cave wall rather than objects of the world of daylight” (Voglino, Barbara, 1999, p. 77; véase también: pp. 86 y 88).

²² Dios y unas líneas antes, el “ojo acusador”. Además del ojo acusador del *Génesis* que todo lo ve y que, por tanto, descubre el pecado original de Adán y Eva, cumple decir también que entre los griegos hay la convicción de que las acciones humanas no pasan desapercibidas a un poder superior. En efecto, el Sol, p. e., es atalaya de dioses y hombres y mira con la ayuda de sus rayos (*Himno a Deméter*, 22-27 –Allen, 1920); lo ve y lo oye todo (p. e., *Il*, 3, 277 o *Od*, 11, 109 –Allen, 1920); es un círculo omnividente (Esquilo. *Prometeo encadenado*, 91 –West, 1990). Ni que decir tiene que pronto es el ojo de Zeus el que todo lo ve (p. e., Hesíodo, *Trabajos y días*, 265-270 -Merkelbach-West: 1990). Zeus es quien ve el fin de todas las cosas (Solón. *Elegía a las Musas*, 9-16 -West, 1992), etc.

²³ La referencia a *Crimen y castigo* de Dostoyevski es incuestionable y O’Neill admite su influencia mucho más que la de Freud o Jung: “I am no deep student of psychoanalysis. As far as I remember, of all the books written by Freud, Jung, etc., I have read only four, and Jung is the only one of the lot who interests me. Some of his suggestions I find extraordinarily illuminating in the light of my own experience with hidden human motives. But as far as influence on my work goes he has had none compared to what

asfixiante! ¡Te hace daño! (*Va hacia la ventana, abre los postigos y mira hacia el exterior*). Esta noche es negra como el alquitrán. No hay estrellas'. (O): '¡Oscuridad sin una estrella que nos guíe! ¿Hacia dónde vamos, Vinnie?'

. (Vinnie): '... *It isn't good for you staying in this stuffy room in this weather. You ought to get out in the fresh air*'. (Orin): 'I hate the daylight. It's like an accusing eye! No, we've renounced the day, in which normal people live – or rather it has renounced us. Perpetual night – darkness of death in life – that's the fitting habitat for guilt! You believe you can escape that, but I'm not so foolish... And I find artificial light more appropriate for my work – man's light, not God's – man's feeble striving to understand himself, to exist for himself in the darkness! It's a symbol of his life – a lamp burning out in a room of waiting shadows'. (V): 'Your work? What Work?' (O): 'Studying the law of crime and punishment, as you saw...'. (V): 'It's so close in here! It's suffocating! It's bad for you! (She goes to the window and throws the shutters open and looks out) It's black as pitch tonight. There isn't a star'. (O): 'Darkness without a star to guide us! Where are we going, Vinnie?' (II, 1027).

¿Hay base suficiente para entrever la presencia subyacente de la imagen platónica de la caverna en este diálogo entre los hermanos Orin y Vinnie Mannon? En primer lugar, sería intelectualmente deshonesto y, además, absurdo intentar obviar la naturaleza moral del diálogo, con la culpa, el castigo y Dios como grandes protagonistas. De hecho, bastaría con hacer mención ahora de algunos pasajes significativos del *Antiguo Testamento* para rendirse a la evidencia:

“... σὺ ὁ λύχνος μου, κύριε / καὶ κύριος ἐκλάμπει μοι τὸ σκότος μου” (“... tú, señor, eres mi lámpara / y el señor iluminará mi oscuridad” -2 S. 22:29); “... σὺ φωτιεῖς λύχνον μου, κύριε / ὁ θεός μου, φωτιεῖς τὸ σκότος μου” (“... tú, señor, iluminarás mi lámpara / dios mío, iluminarás mi oscuridad” -Ps. 17:29); “... ἀνακαλύπτων βαθέα ἐκ σκότους, / ἐξήγαγεν δὲ εἰς φῶς σκιὰν θανάτου” (“... revelando cosas profundas desde la oscuridad, / condujo a la luz la sombra de la muerte” -Job. 12:22); “... μὴ ἐπίχειρέ μοι, ἢ ἐχθρά μου, ὅτι πέπτωκα καὶ ἀναστήσομαι, διότι ἐὰν καθίσω ἐν τῷ σκότει, κύριος φωτιεῖ μοι” (“... no te vanaglories, enemiga mía, de mi caída. Me levantaré, porque, si tomo asiento en la oscuridad, el señor me iluminará” -Mic. 7:8-; las traducciones son mías”²⁴.

Y, sin embargo, si en este caso se opta por una interpretación literal en absoluto arriesgada, debemos concluir que la confianza en la iluminación de Dios, en el triunfo de la luz divina sobre la tragedia humana es absoluta, mientras que O'Neill diseña, por razones obvias, un final diferente. En estos textos, Dios es la lámpara, no el hombre, y, cuando se hace mención de la lámpara del hombre, no del hombre-lámpara, es para dejar claro que nada sería sin la luz divina que la nutre. En lo tocante a las sombras, Dios logra eliminar la más trágica, la de la muerte, porque Él es vida y luz, la luz que no permitirá que el hombre tome asiento en la oscuridad. Por

psychological writers of the past like Dostoevsky, etc. have had” (Letter to Clark, Barrett H., June 6th 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., p. 386.).

²⁴ Rahlfs, A., 1979. Me circunscribe al *Antiguo Testamento*, porque en II, 937 leemos: “... *the Mannon's way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbaths*”. Sin embargo, dada la formación católica de O'Neill –véase, p. e., Black, Stephen A. “Celebrant of loss”, en Mannheim, 200, p. 7-, en relación al odio a la luz, merece la pena recordar el *Evangelio según San Juan* (3, 20-21): “πᾶς γὰρ ὁ φαῦλα πράσσων μισεῖ τὸ φῶς καὶ οὐκ ἔρχεται πρὸς τὸ φῶς, ἵνα μὴ ἐλεγχθῆ τὰ ἔργα αὐτοῦ· ὁ δὲ ποιῶν τὴν ἀλήθειαν ἔρχεται πρὸς τὸ φῶς, ἵνα φανερωθῆ αὐτοῦ τὰ ἔργα ὅτι ἐν θεῷ ἐστὶν εἰργασμένα” (“En efecto, todos cuantos obran el mal odian la luz y no se acercan a la luz, para que sus obras no queden al descubierto. Por contra, cuantos obran de acuerdo con la verdad se acercan a la luz, para que sus obras se vean, puesto que son hechas de acuerdo con Dios” -Nestle, Eberhard & Aland, Kurt, 1993; la traducción es mía).

contra, en *Mourning Becomes Electra*, tiene lugar la entronización de la sombra de la muerte y la oscura desesperanza. A Ezra Mannon, Adam Brant, Christine Mannon y Orin Mannon no les ilumina ni les salva la luz divina, sino que viven y mueren en la trágica oscuridad que de hecho parece que les ha sido siempre consubstancial. Y, a Lavinia Mannon, O'Neill le ha reservado incluso el tormento de una larga muerte en vida en la querida oscuridad de una casa-tumba. Naturalmente, podemos pensar que el dramaturgo se ha limitado a presentar el reverso de los textos bíblicos –por cierto, tampoco explicitados-, confirmando así que son su única referencia. Mi hipótesis, en cambio, es que la presencia subyacente de la imagen platónica ayuda a captar mejor la dimensión trágica del texto de O'Neill que la simple constatación de la voluntad expresa de contradecir los textos bíblicos.

En efecto, después de contraponer el ámbito humano y el ámbito divino, la luz del hombre y la luz de Dios, el dramaturgo abandona el drama particular de los Mannon para centrarse en el de todos los seres humanos al descubrirse condenados a la oscuridad, iniciando así un proceso de autoconocimiento ajeno a los textos que acabamos de leer, pero comparable con el tránsito gnoseológico platónico desde la oscuridad de la caverna a la luz del exterior, a la luz de la Idea. Se trata de un descubrimiento tan anonadante que los humanos parecen poder pensar tan sólo en un “débil” esfuerzo personal por entenderse a sí mismos, conscientes, probablemente por causa de los fracasos de toda una vida, que la luz les ha sido negada. En este reino oscuro—o caverna no explicitada- pero símbolo de la vida de los humanos, no hay un fuego que proyecte sombras sobre un muro, sino que ellos mismos son una “lámpara encendida en una habitación de sombras expectantes”. ¿Cuáles? Sabemos –si pensamos de nuevo en la saga familiar- que los retratos de los Mannon muertos que cuelgan sobre las paredes de esta habitación cerrada son de hecho sombras o espectros que esperan el momento del triunfo, pero, si volvemos al débil esfuerzo de autoconocimiento antes mencionado y, en consecuencia, a los “hombres y mujeres lámpara” que no pueden arder con intensidad, las sombras deben de ser también todo lo que de sí mismos pueden ver y proyectar, a falta de una luz poderosa y clara a la que no tienen acceso y que no arde en su interior. Prisioneros, pues, en la habitación o caverna sombría en la que les ha tocado en suerte vivir, los hermanos Mannon soportarán y aceptarán al fin el peso de la ley del crimen y del castigo, mientras que el conjunto de los humanos, que O'Neill decide soberanamente mencionar, pese a no haber nacido en el seno de una familia tan aciaga, viven también en una trágica oscuridad que les es inherente.

Platón concibió aquella caverna dibujada en los primeros capítulos del libro VII de la *República* como una imagen “aplicable” a su filosofía idealista o ideocéntrica²⁵, visualizando así

²⁵ ‘Mito’, ‘símil’, ‘fábula’ y ‘alegoría’ son algunos de los terminos usados para interpretar el texto de Platón. M. Heidegger, por ejemplo, escribe (1988, p. 18): “*Wir sprechen von einem ‘Gleichnis’, sagen auch ‘Sinn-Bild’. Das heisst: ein sichtbarer Anblick, so freilich, dass das Erblickte allsogleich ein Winkendes ist. Der Anblick will nicht und nie für sich allein stehen; er gibt einem Wink: dahin, dass es etwas und was es bei diesem Anblick und durch diesen Anblick zu verstehen gibt. Der Anblick winkt, - er lenkt in ein zu Verstehendes, d. h. in den Bereich von Verstehbarkeit (die Dimension, innerhalb deren verstanden wird): in einen Sinn (daher Sinn-Bild)*”. La traducción del texto es evidentemente arriesgada. Yo no oso afirmar –aunque no lo niego- que ‘*Gleichnis*’ signifique aquí “alegoría” tal como Sadler afirma en su traducción al inglés (2000): “We speak of an ‘allegory’, also of ‘sensory image’ (Sinn-Bild), of a sort that provides a hint or clue. The image is never intended to stand for itself alone, but indicates that something is to be understood, providing a clue as to what this is. The image provides a hint—it leads into the intelligible, into a region of intelligibility (the dimension within which something is understood), into a sense (hence sensory image)”. Por el contrario, es incuestionable que ‘*Sinn-Bild*’ se refiere a una imagen dotada de significado, si tal como leemos, debemos ir desde la contemplación al reino de lo que es inteligible (“*Bild, äusserer gegenstand als ausdruck irgend eines sinnes*”, *Deutsches Wörterbuch*, - Grimm 1984. Y a su vez, “Bild” en el *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition* - Schäfer 2007, p. 29- nos dirige a *eikón*). Por tanto, osaría decir que “sensory image” no es la traducción adecuada para ambos ‘*Sinn-Bild*’ en el texto de Heidegger. Platón dice: “esta

el tránsito o elevación del alma desde el mundo sensible al inteligible, de la materia a la Idea²⁶. Su mensaje, por tanto, es positivo, aunque vea al hombre como un ser que camina a ciegas, al menos hasta que no tenga lugar el gran salto. Si no yerro, pues, O'Neill, dramaturgo pero no filósofo, adoptaría la imagen y descartaría el mensaje, ya que tanto en *Mourning Becomes Electra* como en gran parte de su obra, los humanos son seres trágicos por naturaleza y, en consecuencia, están condenados a convivir con la negra desgracia o, lo que sería lo mismo, con el frecuente vuelco o *katastrophé* de todos sus fugaces episodios de felicidad. Atrapados en un destino inexorable, son prisioneros a quienes cumple vivir en las profundidades oscuras de un

imagen, pues... debemos aplicarla". Es, en consecuencia, una *προσαπτεία εικόνων* que Platón no parece considerar *ὑπόνοια*, el término platónico real por *ἀλληγορία*.

²⁶ Pl. R. 514a-517d: 'A continuación, pues' dije, 'imaginate (*ἀπέικασον*) con una experiencia como ésta nuestra naturaleza, no sólo en lo que atañe a la educación, sino también a su carencia. Mira, pues, unos hombres como en un habitáculo subterráneo en forma de cueva, que en toda su extensión tiene una salida alzándose hacia la luz; están ahí desde niños, atados no sólo de piernas sino también por el cuello, de manera que permanecen quietos y miran sólo hacia adelante; míralos sin poder girar la cabeza por causa de las ataduras, y, por otro lado, una luz de fuego que arde detrás suyo, desde arriba y desde lejos, y, entre el fuego y los prisioneros, en la parte alta, un camino, y a su lado un pequeño muro construido como los biombos colocados delante de los creadores de espectáculos, y por encima de los cuales los muestran. Mira, pues, junto a este pequeño muro unos hombres portando objetos de todo tipo que sobresalen por encima de él, y estatuas en forma de hombre y de otros animales, trabajadas en piedra, madera y todo tipo de materiales, unos hablando y otros en silencio, como es natural' / 'Me hablas de una imagen extraña', decía, 'y de prisioneros extraños'. 'Iguales a nosotros', decía yo a mi vez. / 'En primer lugar, ¿crees, en efecto, que unos prisioneros como éstos pueden haber visto, no sólo de sí mismos sino también los unos de los otros, algo que no sea las sombras (*τὰς σκιάς*) que por causa del fuego se proyectan (*προσπιπτούσας*) sobre la parte de la cueva que tienen ante sí?' / 'Cómo pueden haberlo visto', decía, si de por vida se habrían visto forzados a tener, al menos las cabezas, inmóviles?' / ... / 'Siempre que alguien de los que pasaran hablase, ¿crees que tendrían su voz por algo que no fuera la sombra que pasa?' (*τὴν παροῦσαν σκίαν*). / ... / ... 'hombres así no tendrían por verdadero sino las sombras (*τὰς σκιάς*) de los objetos aprestados'. / ... / ... 'Cuando uno de ellos fuese liberado y, de repente, tuviera que levantarse, girar el cuello, caminar y alzar la vista hacia la luz, y, al hacerlo, sintiera dolor y, por causa del deslumbramiento, no pudiera ver aquello de lo que entonces veía las sombras (*τὰς σκιάς*), ...¿ No crees que dudaría y tendría por más verdadero lo visto entonces que lo indicado ahora?' / ... / 'Por último, pues, podría ver y contemplar, creo, el sol tal como es, no una ilusión del sol reflejada en el agua o en lugar alguno que le fuera ajeno, sino el sol mismo en sí mismo y en el ámbito que le es propio'. / ... / '¿Qué, pues, ? Al recordar el primer habitáculo, la sabiduría de allí y los compañeros de prisión de entonces, ¿no crees que se autoconsideraría feliz por razón del cambio, mientras que a ellos los compadecería?' / '¡Sin duda alguna!'. / ... / 'Pues esta imagen' (*εἰκόνα*), decía yo a mi vez, 'estimado Glaucón, hay que aplicarla toda a lo que se ha dicho antes, comparando, por un lado, este espacio que se nos muestra por medio de la visión con el habitáculo de la prisión y, por otro, la luz del fuego de su interior con la fuerza del sol. A su vez, la subida hacia arriba y la contemplación de lo que allí hay, una vez tenida por la ascensión del alma hacia la región inteligible, al menos no te separarás de lo que es mi esperanza, ya que tanto deseas saber cuál es. De algún modo la divinidad debe de saber, no obstante, si es una esperanza firme. Por otra parte, a mi lo que me parece me lo parece así: en el mundo inteligible, la idea del bien me parece que es la última que vemos y a duras penas; una vez vista, sin embargo, entonces hay que concluir que ella es en todo lugar causa de lo que es correcto y bello, puesto que, en el mundo visible, engendró a la luz y a su señor y, en el inteligible, ella como señora ofreció verdad y conocimiento; y hay que concluir también que, a quien quiera obrar sensatamente tanto en público como en privado, le conviene verla'. / 'Yo también lo creo', decía, 'al menos en la medida de mis posibilidades'. / '¡Ea, pues!', decía yo a mi vez; 'piénsalo tú también y no te extrañes de que quienes llegaron allí arriba no quieran hacer lo que es propio de los humanos, sino que sus almas se esfuercen por permanecer allí siempre. Pues probablemente es más o menos así, si lo consideras de acuerdo con la imagen (*εἰκόνα*) antes mencionada' —la traducción es mía siguiendo la edición de Burnet, J., 1968.

mundo, cuya Realidad luminosa no llegarán a percibir jamás hasta que no alcancen “la luz de Dios” (Orin) –correspondiente cristiana de la cima de las Ideas inmutables- o, simplemente, aquella deseada “luz” que nuestro dramaturgo, al fin y al cabo un ser humano más, parece ver siempre difuminada tras numerosos velos.

Naturalmente, el hecho mismo de osar hablar de una imagen que subyace en la mente de O’Neill implica mantener que la conoce, entre otras razones porque la importancia capital que tiene en la obra de algunos de sus mentores intelectuales como Friedrich Nietzsche o Oscar Wilde me dispensaría, aunque no lo haré, de cuestionármelo. Pero este capítulo lo dejo para más adelante. Ahora mismo, me corresponde señalar hasta qué punto algunos de los temas esenciales de la filosofía platónica –o, quizá mejor, de la “sensibilidad o talante platónicos- referentes a la oscuridad, la luz, la huida de la prisión de la materia, etc., no son en absoluto ajenos a la obra de O’Neill.

En primer lugar, cumple subrayar la naturalidad con que el dramaturgo americano habla del alma tapiada de los humanos; de la vida entendida como una celda solitaria; de mujeres y hombres prisioneros por el hecho mismo de haber nacido; de todos los muros o prisiones que asfixian sus sueños; de su cautiverio en las ciudades, huérfanos para siempre de bosques y colinas, de cielo y estrellas; en suma, de vida:

. Acotación, referida a la madre de Evans (*Strange Interlude*): “*Está muy pálida. Sus grandes ojos oscuros son tenebrosos, con el dolor cautivo de un alma tapiada...*” (“*She is very pale. Her big dark eyes are grim with the prisoner-pain of a walled-in-soul...*” -II, 680).

. Yank (*The Hairy Ape*): ‘¡He hecho lo suficiente para que me encarcelen de por vida! He nacido. ¿Lo entiende? Éste es el cargo... He nacido. ¿Me entiende?’ (*‘Enuf to gimme life for! I was born, see? Sure, dat’s de charge... I was born, get me!’* -II, 160).

. Robert (*Beyond The Horizon*): ‘¡... Oh, aquellas malditas colinas de allí fuera que solía pensar que me prometían tantas cosas! ¡Cómo he llegado a odiar su visión! Parecen los muros del patio estrecho de una prisión que me aíslan de toda la libertad y las maravillas de la vida!... A veces pienso que, si no hubiera sido por ti, Ruth, y... por la pequeña Mary... un solo deseo en el corazón... el de interponer todo el círculo del mundo entre yo y aquellas colinas, y poder respirar con libertad de nuevo!’ (*‘... Oh, those cursed hills out there that I used to think promised me so much! How I’ve grown to hate the sight of them! They’re like the walls of a narrow prison yard shutting me in from all the freedom and wonder of life!... Sometimes I think if it wasn’t for you, Ruth, and... little Mary... one desire in my heart... to put the whole rim of the world between me and those hills, and be able to breathe freely once more!’* -I, 614-15).

. Lazarus (*Lazarus Laughed*): ‘¡Trágico es el trance del actor trágico, cuya única audiencia es él mismo! La vida es para todo hombre una celda solitaria, cuyas paredes son espejos’ (*‘Tragic is the plight of the tragedian whose only audience is himself! Life is for each man a solitary cell whose walls are mirrors. Terrified is Caligula by the faces he makes!’* -II, 572-3).

. Lazarus (*Lazarus Laughed*): ‘¡... Id a los bosques! ¡Subid a las colinas! Las ciudades son prisiones donde el hombre se encierra huyendo de la vida. ¡Salid y vivid bajo el cielo! ¿Acaso las estrellas son demasiado puras para vuestras pasiones enfermizas?’ (*‘... Out into the woods! Upon the hills! Cities are prisons wherein man locks himself from life. Out with you under the sky! Are the stars too pure for your sick passions?’* -II, 573-4).

Queda claro, pues, que los humanos son prisioneros²⁷ y, por consiguiente, les corresponde la oscuridad:

²⁷ Más aún; es muy sintomático que algunos estudiosos de la obra de O’Neill, al abordar su biografía, decidan abrir un capítulo titulado “The Imprisoned Person”, como Dubost, Thierry., 1997, cap. 2.

. Dion (*The Great God Brown*): "... de repente tiende la mano y coge un ejemplar del Nuevo Testamento... y lee... 'venid a mi todos los que estéis apesadumbrados y os daré el descanso'... 'Vendré, pero dónde estás, Salvador?...'. ("Deja a un lado el Testamento..."). 'Bah! ¡Una fijación de la vieja Madre Cristianismo! Un niño lloriqueando en la oscuridad!' ("... suddenly reaches out and takes up a copy of the New Testament... and reads... 'come unto me all ye who are heavy laden and I will give you rest'... 'I will come but where are you, Savior?...'. ("He tosses the Testament aside..."). 'Blah! Fixation on old Mama Christianity! You infant blubbering in the dark, you!' -II, 484).

. Dion (*The Great God Brown*): '¿Y mi madre? Recuerdo una chica dulce, extraña, con unos ojos afectuosos y sorprendidos, como si Dios la hubiera encerrado en un armario oscuro sin explicación alguna...' ('And my mother? I remember a sweet, strange girl, with affectionate, bewildered eyes as if God had locked her in a dark closet without any explanation...' -II, 496).

Más aún, les gusta ocultarse en la niebla, donde todo deja de ser real y deviene mero simulacro; donde la vida se esconde de sí misma; donde, como si se tratase de una prisión dorada, es posible hallar refugio para liberarse de la opresión exterior²⁸. O, dicho de otro modo, les gusta buscar amparo en los sueños, donde la realidad deviene apariencia:

. Acotación referida a Mary (*Long Day's Journey into Night*): "... Se ha escondido en su introspección y ha hallado refugio y alivio en un sueño donde la realidad presente no es sino una apariencia que se acepta y se descarta sin que por ello le afecte—incluso con un gran cinismo—o se ignora totalmente" ("... She has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be accepted and dismissed unfeelingly—even with a hard cynicism— or entirely ignored" -III, 772).

. Edmund (*Long Day's Journey into Night*): '... Estamos todos locos. ¿Qué queremos obtener del sentido común?... La niebla era como yo quería que fuese... Todo parecía y sonaba a irreal. Nada era lo que es. Esto es lo que quería: estar solo conmigo mismo en otro mundo donde la verdad no es verdad y la vida se puede esconder de sí misma... más allá del puerto... Lo que digo tiene sentido. ¿Quién quiere ver la vida tal como es, si lo podemos evitar?' ('... We're all crazy. What do we want with sense?... The fog was where I wanted to be... Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted—to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself... beyond the harbor... I'm talking sense. Who wants see life as it is, if they can help it?' -III, 795-6).

. Hickey (*The Iceman Cometh*): '... Sé que os habéis vuelto tan cobardes que os agarraréis a cualquier excusa miserable para no tener que matar vuestros sueños. Y, sin embargo, como os he dicho una y otra vez, son precisamente estos malditos sueños sobre "el mañana" los que no os dejan hacer las paces con vosotros mismos, de modo que tendréis que matarlos como yo hice con los míos' ('... I know you become a coward you'll grab at any lousy excuse to get out of killing your pipe dreams. And yet, as I've told you over and over, it's exactly those damned tomorrow dreams which keep you from making peace with yourself. So you've got to kill them like I did mine' -III, 670-671).

Son prisioneros, sí, pero parecen conservar en algunas ocasiones la anámnesis del ideal, ya que son capaces de entregarse igualmente al "amor platónico" —y aquí O'Neill no rehuye el adjetivo—, o a "heroicidades platónicas", si bien, en este último caso, quedan neutralizadas al unírseles el deseo de la carne, siempre poco ideal y demasiado humano desde esta perspectiva:

²⁸ "Tragic vision is the Dionysian nightmare of night and fog, confusion and doubt. O'Neill's characters grope and flail and stumble in the dark, afraid to turn on the light, or having done so, they fear to confront what appears before them. The inability to see, or to gain visual proof of what one sees, creates a context for tragic events" (Brietzke, Zander, 2001, p. 169).

. Brown (*The Great God Brown*): ‘... Está casado (Dion) y tiene tres hijos’. Cybele: ‘Y Usted no tiene’. B: ‘No, no estoy casado’. C: ‘Él y yo éramos amigos’. B: ‘Sí, puedo imaginarme cómo el amor platónico debe de atraer a un tipo puro e inocente como Dión’ ((Brown): ‘... *He’s married (Dion) and got three big sons*’. Cybele: ‘*And you haven’t*’. Brown: ‘*No, I’m not married*’. Cybele: ‘*He and I were friends*’. Brown: ‘*Yes, I can imagine how the Platonic must appeal to Dion’s pure, innocent type!*’ –II, 501).

. Marsden (*Strange Interlude*): ‘¡Mi amor es más delicado que cualquier otro que ella haya conocido!... ¡Yo no la he deseado!... Me contentaría con que nuestro matrimonio consistiera simplemente en colocar nuestras cenizas en la misma tumba... nuestras urnas, una al lado de la otra... ¿podrían los otros decir algo así, podrían amarse con tanta intensidad?... ¿Qué? ... ¿una heroicidad platónica a mi edad?... ¿me creo una sola palabra de lo que estoy diciendo?... fíjate, ¡qué ojos tan bonitos!... ¿no daría lo que fuera por verlos desearme?’ (*My love is finer than any she has known!... I do not lust for her!... I would be content if our marriage should be purely the placing of our ashes in the same tomb... our urns side by side and touching one another... could the others say as much, could they love so deeply?... What!... platonic heroics at my age!... do I believe a word of that?... look at her beautiful eyes!... wouldn’t I give anything in life to see them desire me?... and the intimacy I’m boasting about, what more does it mean than that I’ve been playing the dear old Charlie of her girlhood again?*)’ -II, 768-9).

Y, a la inversa, en la línea de un cristianismo clásico de inspiración tan platónica como neoplatónica, a veces O’Neill sabe presentar incluso la desgraciada vida de hombres y mujeres como un “extraño interludio” hecho de irrealidad –de sombra, de simulacro, si se quiere– mientras sus almas no se han librado de la impureza de la carne, aquella que mancha tan material como abominablemente la blancura de la pureza espiritual:

. Marsden (*Strange Interlude*): ‘Lo mejor que puedes hacer es olvidar todo el asunto de tu relación con los Gordon... De manera que olvidemos, tú y yo, este episodio penoso, considerémoslo como un interludio, digámosle de prueba y preparación, en cuyo curso a nuestras almas se les ha extraído la carne impura, y, en paz, han llegado a ser dignas de la blancura de la pulcritud’. Nina: ‘¡Un interludio extraño! ¡Sí, nuestras vidas son extraños interludios oscuros en el despliegue eléctrico de Dios Padre!’²⁹... (*You had best forget the whole affair of your association with the Gordons... So let’s you and me forget the whole distressing episode, regard it as an interlude, of trial and preparation, say, in which our souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace*). Nina: ‘*Strange interlude! Yes, our lives are merely strange dark interludes in the electrical display of God the Father!*’ -II, 817).

Así, cuando alguno de los personajes adopta un verdadero talante platónico-idealista, la Belleza es siempre el objetivo final, ciertamente lejano y desconocido, pero al fin y al cabo promesa de libertad real, de acceso a un espacio abierto donde desaparecen las estrecheces y los ahogos de la prisión. Y, si hace unos momentos veíamos que la vida es de hecho un extraño interludio, no puede extrañar tampoco que el hombre sea un extranjero en casa ajena. Así será, en efecto, hasta que la muerte o momentos aislados de éxtasis y de unión mística con el Todo, Dios o la Vida en sí misma lo ubiquen, siguiendo un necesario proceso de abstracción, en algún espacio más allá de la realidad física inmediata y donde los velos que difuminan la Realidad y la convierten en sombra, simulacro, apariencia o reflejo, se alzan al fin:

. Robert (*Beyond The Horizon*): ‘... Sólo me atrae la Belleza, la belleza de lo que es lejano y desconocido... la necesidad de la libertad de los grandes espacios abiertos, el gozo de vagar constantemente... a la búsqueda de algo secreto que se esconde allí, más allá del horizonte...’ (*... It’s just Beauty that’s calling me, the beauty of the far off and unknown... the need of the freedom*

²⁹ Inútil sería precisar que esta visión “energética” de Dios no parece eximir a las criaturas de la necesidad de purificarse de la carne.

of great wide spaces, the joy of wandering on and on in quest of the secret which is hidden just over there, beyond the horizon...’ -I, 577).

. Edmund a su padre (*Long Day’s Journey into Night*): ‘... ¿Quieres escuchar mis (sueños)? Todos se relacionan con el mar... Me había enrolado en el Squarehead... Había luna llena y soplaban los vientos alisios... con el agua convertida en espuma abajo, los mástiles de la nave con sus velas blancas bajo la luz de la luna se elevaban por encima mío. Me había embriagado de su belleza y de su ritmo, y, por un momento, me sentí perdido; de hecho, había perdido la vida. ¡Era libre! ¡Me disolví en el mar, me convertí en las velas blancas y en la espuma que se alzaba, en la belleza y el ritmo, en la luz de la luna, en el barco y en la claridad apagada del cielo estrellado! ¡Sin pasado ni futuro formaba parte de una paz, de una unidad y de un gozo salvaje, de algo más grande que mi propia vida, de la vida del Hombre, de la Vida misma! O de Dios, si prefieres decirlo así. En otra ocasión, enrolado en el American Line... contemplaba el alba... y entonces llegó el momento de la libertad hecha éxtasis. La paz, el fin de la búsqueda, el último puerto, el gozo de pertenecer a la plenitud más allá de los miedos, esperanzas y sueños humanos... Y en otras ocasiones a lo largo de mi vida, cuando nadaba mar adentro, lejos, o yacía sobre la arena, he tenido la misma experiencia. Me he convertido en el sol, la arena caliente, las algas marinas ancladas en las rocas, balanceándose en la marea. Como la visión beatífica de un santo. Como el velo de las cosas cuando es retirado por una mano oculta. Durante un segundo, puedes ver y, al ver el secreto, eres el secreto. ¡Durante un segundo todo tiene sentido! Y entonces la mano deja que el velo caiga de nuevo y te quedas solo, perdido una vez más en medio de la niebla, y tropiezas y caminas hacia ninguna parte... Fue un gran error que naciera hombre, habría prosperado más como gaviota o como pez... Siempre seré un extranjero que jamás se siente en casa, que ha de estar siempre un poco enamorado de la muerte...’ (‘... *Want to hear mine? They’re all connected with the sea... When I was on the Squarehead square rigger... Full moon in the Trades... with the water foaming into spume under me, the masts with every sail white in the moonlight, towering high above me. I became drunk with the beauty and singing rhythm of it, and for a moment I lost myself; actually lost my life. I was set free! I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and the high dim-starred sky! I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, to Life itself! To God, if you want to put it that way. Then another time, on the American Line... watching the dawn... Then the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of the quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfilment beyond men’s... fears and hopes and dreams! And several other times in my life, when I was swimming far out, or lying alone on a beach, I have had the same experience. Became the sun, the hot sand, green seaweed anchored to a rock, swaying in the tide. Like a saint’s vision of beatitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see—and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning! Then the hand lets the veil fall and you are alone, lost in the fog again, and you stumble on toward nowhere... It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea gull or a fish... I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death!...*’ -III, 811-12).

Disponemos incluso de un breve tributo, a mi juicio incuestionable, al mito de los tres géneros del discurso de Aristófanes del *Simposio* de Platón, más conocido como el mito del andrógino³⁰, puesto que, aunque la Biología moderna nos ha familiarizado con el fenómeno de la escisión de las células, jamás nos ha dicho, naturalmente, que conserven el anhelo de volver a los orígenes hasta alcanzar la fusión de las formas respectivas en una forma única. La Biología científica no invade el terreno del mito, pero la Literatura puede apelar a su concurso sin inhibición alguna:

³⁰ Coincido, pues, con Dubost, Thierry, 1997, p. 104: “Everyone is seeking unity with the other person and through their lover’s quest we recognize the myth of the androgyne developed by Plato”.

. Eleanor (*Welded*): Eleanor: ‘¡... Y entonces nos peleamos!’. Cape: ‘¡Enorgullezcámonos, pues, de nuestra pelea! Empezó con la escisión de una célula en tú y yo, dejando un anhelo eterno de convertirse en una única vida de nuevo’. (E): ‘Lo somos en algunos momentos’. (C): ‘Sí!... Tú y yo –año tras año juntos- las formas de nuestros cuerpos fundiéndose en una forma única...’ ((Eleanor): ‘... *And then we fight!*’. (Cape): ‘*Then let’s be proud of our fight! It began with the splitting of a cell a hundred million years ago into you and me, leaving an eternal yearning to become one life again*’. (Eleanor): ‘*At moments-we do*’. (Cape): ‘*Yes!... You and I -year after year- together-forms of our bodies merging into one form...*’ -II, 239)³¹.

En lo que se refiere al uso de la imagen platónica de la caverna por parte de sus mentores intelectuales³², me limitaré, como apuntaba antes, a Oscar Wilde y Friedrich Nietzsche³³. Del primero, cabe destacar su pensamiento paradójico que, en este tema, se evidencia en el ingenio o capacidad de fundamentar la urgencia de “salir de” y al mismo tiempo “entrar en” la caverna³⁴. Comencemos primero por el diálogo que Cyril y Vivian mantienen en *The Decay of Lying*. Vivian ha intentado hacer entender a Cyril que, en contra de la opinión general, la vida imita el arte y no al revés. Cyril ha terminado admitiéndolo, pero a su vez espera que su interlocutor reconozca al menos que “el arte expresa el temperamento de su época” (“*Art expresses the temper of its age*”). Vivian, empero, se niega:

. ‘... El arte no expresa nada diferente a sí mismo. Éste es el principio de mi nueva estética... Claro está que las naciones y los individuos... tienen siempre la impresión de que es de ellos de quien hablan las Musas, y se esfuerzan en hallar en la dignidad serena del arte imaginativo algún espejo de sus pasiones turbias, olvidando siempre que el cantor de la vida no es Apolo sino Marsias. Lejos de la realidad y con los ojos apartándose de las sombras de la cueva, el Arte revela su propia perfección’.

. ‘*Art never expresses anything but itself. This is the principle of my new aesthetics... Of course, nations and individuals... are always under the impression that it is of them that the Muses are talking, always trying to find in the calm dignity of imaginative art some mirror of their own turbid*

³¹ Hay algunas menciones explícitas a la filosofía griega en obras como *Days without End*, donde Father Baird explica que John “he was running through Greek philosophy and found a brief shelter in Pythagoras and numerology” (III, 122). Implícita sería, a mi entender, la referencia a Heráclito en este pasaje de *The Fountain*: (Voice): ‘God is a flower / Forever blooming / God is a fountain / Forever flowing...’. (Juan): ‘O God, Fountain of Eternity, Thou art the All in One, the One in all – the Eternal Becoming which is Beauty!’ (II, 226). Vale la pena señalar, también, que uno de los personajes principales de *Strange Interlude* es profesor de Lenguas Clásicas, y su hijo también se licenció en Lenguas Clásicas en la Universidad de Yale (véase, p. e. Black, Stephen A., 199, p. 371).

³² Entre otras razones –y siempre pensando en el destino final de la Electra de O’Neill- porque ambos plantean en algún momento la necesidad de “bajar” a la caverna o, simplemente, de anteponer la tierra a las esperanzas supraterráneas. Por otra parte, sobre los referentes filosóficos y literarios de Eugene O’Neill, véase, p. e.: Törnqvist, Egil: “O’Neill’s philosophical and literary paragons”, en Manheim, Michael, 2000, pp. 18-32. En la biblioteca de los Tyron de *Long Day’s Journey into Night* hay, por ejemplo, obras de Shakespeare, Balzac, Zola, Stendhal, Shopenhauer, Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin, Max Stirner, Ibsen, Shaw, Strindberg, Swinburne, Rossetti, Wilde, Ernest Dowson, Kipling, Dumas, Victor Hugo... (III, 717).

³³ No obstante, y habida cuenta de la reconocida influencia del teatro de Ibsen y Strindberg en O’Neill, haré mención respecto de estos dos dramaturgos y la imagen platónica de la caverna los artículos siguientes: Østerud, Erik, “Ibsen i Platons hule”, 1993, y Lipman-Wulf, Barbara, “Thematic Structure of Strindberg’s *A Dream Play*”, 1974.

³⁴ Véase, p. e.: Gilabert, Pau, 2006, pp. 254-258.

*passions, always forgetting that the singer of life is not Apollo but Marsyas. Remote from reality, and with her eyes turned away from the shadows of the cave, Art reveals her own perfection*³⁵.

La fidelidad al modelo platónico es tal que nada nos induce a creer que podamos darle la vuelta, pero Wilde lo hace en *The Picture of Dorian Gray*, la obra del escritor irlandés que a O'Neill, obsesionado con las máscaras, le impresionó tanto³⁶. He aquí un breve pasaje que ilustra la crueldad de Dorian hacia Sibyl:

. (Sibyl): 'Dorian... antes de conocerte, la única realidad de mi vida era actuar. Vivía inmersa en el teatro. Creía que todo era verdad. Una noche era Rosalind y, a la siguiente, Portia... Mi mundo eran los decorados. No conocía nada más que sombras, y pensaba que eran reales. Apareciste tú... y liberaste mi alma de la prisión. Me enseñaste lo que es la realidad. Esta noche... me he dado cuenta de la falsedad, la impostura, la estupidez del espectáculo vacío... he sido consciente de que Romeo era odioso, viejo... que las palabras que había dicho eran irreales... Tú me habías dado algo superior, algo de lo que el Arte es tan sólo un reflejo. Me hiciste entender qué es realmente el amor... Me he cansado de las sombras... De repente mi alma ha captado el significado de todo... Llévame contigo... Odio el escenario. Podría imitar una pasión que no siento, pero no una pasión que me quema como el fuego'... (Dorian): 'Has matado mi amor... Antes excitabas mi imaginación... Te quería porque eras maravillosa, porque tenías genio e intelecto, porque dabas cumplimiento a los sueños de los grandes poetas y forma y sustancia a las sombras del arte. Lo has echado todo a perder. Eres superficial y estúpida'.

. (Sibyl): '*Dorian...before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. I was Rosalind one night and Portia... The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came... and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. To-night... I became conscious that the Romeo was hideous, and old... that the words I had to speak were unreal... You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is... I have grown sick of shadows... Suddenly it dawned on my soul what it all meant... Take me away... I hate the stage. I might mimic a passion that I do not feel, but I cannot mimic one that burns me like fire*'... (Dorian): '*You have killed my love... You used to stir my imagination... I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid*'³⁷.

Que el modelo subyacente es el mismo es de todo punto evidente. Pero las palabras de Dorian contradicen totalmente el espíritu de la imagen platónica, y contradicen también el pasaje mencionado de *The Decay of Lying*. En efecto, antes se nos decía que el arte pertenece a un ámbito superior lejos de las sombras de la caverna. Dorian también cree que es superior, y quiere que Sibyl continúe entregada al arte. Pero, si ella quiere dejar de ser artista, es justamente porque ha dejado atrás la prisión de la falsedad que caracteriza aquella profesión. Dorian le está pidiendo, pues, y paradójicamente, que permanezca casada con el arte en la oscura caverna sin salir a la luz de la realidad. Y, por si aún dudábamos y creíamos que al final habíamos terminado confundiéndonos, las últimas palabras del esteta confirman que no,

³⁵ 2003, p. 1087 –la traducción es mía.

³⁶ "A work which made an indelible impression on me was Wilde's *Dorian Gray*" (Estrin, Mark W., 1990, p. 10). "One book that left on him, in his words, an "indelible impression" was Oscar Wilde's study of fastidious evil, *The Picture of Dorian Gray*. At that disturbing age when man is hardest driven by his goat's hoof and hunger, Eugene came across the book at a particularly impressionable time; increasingly fascinated by the seamy side of life and working toward a jaundiced view of the human animal – all this on top of his early romanticism – he felt some identification with the decadent hero of Wilde's miasmatic tale" (Sheaffer, Louis, 1968, pp. 117-118).

³⁷ 2003, pp. 71-72 –la traducción es mía.

que lo hemos formulado bien, puesto que la oscura caverna es, según Dorian, el espacio natural de los “sueños y las sombras” (*dreams and shadows*) y Sibyl no debiera haber devenido jamás “superficial” (*shallow*). Y todavía una apostilla: el hombre que está pidiendo que el arte ajeno a la realidad permanezca en la cueva es, él mismo, una pura falsedad o máscara que vive al aire libre, mientras que su rostro verdadero permanece encerrado en casa. ¡Sin comentarios!

En cuanto a Nietzsche, bastaría recordar que entre él y Platón hubo un *agón* constante que oscilaba entre el respeto y la rivalidad³⁸, aunque a menudo se subraya su anticristianismo y antiplatonismo: “*The opening passages of Zarathustra are no less anti-Platonic than they are anti-Christian... Zarathustra repeats and revives a received group of images and metaphors so as to invest them with a new significance*”³⁹. Sin embargo, he aquí un pasaje del prólogo de *Ecce Homo* muy significativo en relación a lo que, para Nietzsche, fue la mentira platónica consistente en oponer la realidad-sombra a la Realidad-Idea:

“A la realidad se la ha despojado de su valor, de su sentido, de su veracidad en la medida en que se ha *fingido mentirosamente* un mundo ideal... El “mundo verdadero” y el “mundo aparente” – dicho con claridad: el mundo *fingido* y la realidad... Hasta ahora la *mentira* del ideal ha constituido la maldición contra la realidad, la humanidad misma ha sido engañada y falseada por tal mentira hasta en sus instintos más básicos – hasta llegar a adorar los valores *inversos* de aquellos solos que habrían garantizado el florecimiento, el futuro, el elevado *derecho* al futuro”⁴⁰.
“. *Man hat die Realität in dem Grade um ihren Wert, ihren Sinn, ihre Wahrhaftigkeit gebracht, als man eine ideale Welt erlog... Die “wahre Welt” un die “scheinbare Welt” — auf deutsch: die erlogne Welt und die Realität... Die Lüge des Ideals war bisher der Fluch über die Realität, die Menschheit selbst ist durch sie bis in ihre untersten Instinkte hinein verlogen und falsch geworden — bis zur Anbetung der umgekehrten Werte, als die sind, mit denen ihr erst das Gedeihen, die Zukunft, das hohe Recht auf Zukunft verbürgt wäre*”⁴¹.

Nada más lógico, pues, que, en el capítulo titulado “Cómo “el mundo verdadero devino finalmente una fábula” (“*Wie die “wahre Welt” endlich zur Fabel wurde*”) del *Crepúsculo de los ídolos (Götzen-Dämmerung)*, explique así la historia de un error con final feliz:

“. “Historia de un error”: 1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, -- él vive en ese mundo, *es ese mundo*. (La forma más antigua de la Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis “yo, Platón, soy la verdad”)... 6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, *¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!* (Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA)⁴².
“. *Geschichte eines Irrtums: 1. Die wahre Welt, erreichbar für den Weisen, den Frommen, den Tugendhaften, — er lebt in ihr, er ist sie. (Älteste Form der Idee, relativ klug, simpel, überzeugend. Umschreibung des Satzes “Ich, Plato, bin die Wahrheit”.)... 6. Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht?... Aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft! (Mittag; Augenblick des kürzesten Schattens; Ende des Längsten Irrtums; Höhepunkt der Menschheit; INCIPIT ZARATHUSTRA)*”⁴³.

³⁸ Véase, p. e.: Woodruff, Martha Kendal, 2007, p.3.

³⁹ Gooding-Williams, Robert, 2001, p. 51 i 53.

⁴⁰ Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial, 1971, p. 16

⁴¹ 1962, pp. 1065-66.

⁴² Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial, +++, p. 51-2):

⁴³ 1962, p. 963.

Aun así, respecto de lo que ahora nos ocupa, es decir, la adaptación nietzscheana de la imagen platónica de la caverna, sería todavía mejor reproducir los primeros párrafos del prólogo de *Así habló Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*), el libro que siempre acompañó a O'Neill y que leía una y otra vez y nunca lo decepcionaba⁴⁴. El “superhombre nietzscheano” llegará paradójicamente cuando la Luz renuncie a la trascendencia absoluta con que Platón la dotó. Luz platónica negligente, en último término, puesto que espera que haya alguien que, con el uso de la fuerza, arrastre a uno de los prisioneros por la subida difícil y empinada hasta sacarlo al exterior. Por contra, la Luz, el sol de Zaratustra, baja hasta su caverna, porque es precisamente el hecho de iluminarlo lo que garantiza su felicidad, del mismo modo que, para mostrar al superhombre, es necesario que Zaratustra baje antes⁴⁵ y permanezca fiel a la tierra⁴⁶:

. . . “¡Oh, gran astro! ¡¿Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas? Durante diez años has venido subiendo hasta mi caverna: sin mí, mi águila y mi serpiente tú te habrías hartado de tu luz y de este camino... ¡Mira! Yo estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha recogido demasiada miel... Para ello tengo que bajar a la profundidad: como haces tú por la tarde... Yo, lo mismo que tú, tengo que hundirme en mi ocaso... ¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El Superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!... ¡Yo os conjuro, hermanos míos, *permaneced fieles a la tierra* y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no”⁴⁷.

. . . “*Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange... Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zuviel gesammelt hat... Dazu muss ich in die Tiefe steigen... Seht, ich lehre euch den Übermenschen! Der Übermenschen ist der Sinn der*

⁴⁴ “What you say of Lazarus Laughed deeply pleases me, particularly that you found something of Zarathustra in it. *Zarathustra*, although my work may appear like a pitiable contradiction to this statement and my life add an exclamation point to this contradiction, has influenced me more than any book I’ve read. I ran into it, through the bookshop of Benjamin Tucker, the old philosophical anarchist, when I was eighteen and I’ve always possessed a copy since then and every year or so I reread it and am never disappointed, which is more than I can say of almost any other book (that is, never disappointed in it as a work of art, aspects of its teaching I no longer concede)” (Letter to Benjamin De Casseres, June 22, 1927. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., 1988, p. 246).

⁴⁵ Fijémonos en que en *Mourning Becomes Electra* la heroína ha de “bajar” también –en su caso, ha de entrar o encavernarse en la mansión familiar- para poder asumir su destino. La “imagen”, el patrón, es el mismo para Wilde, Nietzsche y O'Neill –si se acepta mi hipótesis-, y los tres, apelando de hecho al atributo con que Platón la dotó, su aplicabilidad, la adaptan a sus propósitos.

⁴⁶ “Linked to the motif of descent, the cave and the sun are central images shared by both texts, but with different meanings. In Plato’s famous Allegory of the Cave, the philosopher who has ascended is at first “blinded by the light” of the sun, then learns to see a higher level of reality, but finally must return to the cave to try to liberate those imprisoned inside. But recall how they receive their liberator: “If they were somehow able to get their hands on and kill the man who attempts to release and lead up, wouldn’t they kill him?” (*Rep.* 517a). By contrast, Zarathustra lives happily alone in his cave and descends only after ten years there to give humanity his offering. As Gooding-Williams writes, “Plato’s sun hovers above the cave and its dwellers whereas Zarathustra’s sun comes up to the cave in which he resides” (*ZDM* 51). He takes this difference to mean an “emphasis on the sun’s temporal trajectory” that implies a challenge to “the Platonist view that the source of all value (for Plato, the world of forms) transcends the world of time and appearances” (*ZDM* 51)” (Woodroof, Martha Kendal, 2007, p. 7).

⁴⁷ 1972, pp. 31-34. Y el final se corresponde con el prólogo: “Pero muy temprano, después de esta noche, Zaratustra se levantó de la cama donde yacía... y abansonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol matinal que viene de oscuras montañas” (p. 433) (“*Des Morgens aber nach dieser Nacht sprang Zarathustra von seinem Lager auf, gürtete sich die Lenden und kam heraus aus seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt*” -1962, p. 558).

*Erde... Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht*⁴⁸.

Hasta aquí la presentación, primero, de una propuesta, para cimentar, después, su verosimilitud. El rigor filológico exigía la lectura atenta del conjunto de la obra dramática de O'Neill en búsqueda de afinidades con el platonismo en general y con el planteamiento filosófico de la caverna platónica en particular. Cumple ahora comprobar si mantener que subyace en la *poiesis* de *Mourning Becomes Electra* puede aportar o no un valor añadido a la intelección del drama, o, dicho de otro modo, cumple dilucidar, como he dicho antes, si esta imagen –porque así lo perciben también el espectador y el lector cultos- ayuda eficazmente a calibrar la magnitud trágica de lo representado en el escenario. Si el teatro es contemplación (θεάομαι)⁴⁹, sobre lo que ya vemos se superpondría en este caso otra imagen, permaneciendo atentos al rédito dramático de esta operación.

Pues bien, lo primero que llama la atención y sobre lo que a mi juicio cabe interrogarse es el hecho de que, a lo largo de *Mourning Becomes Electra*, la luz clara e intensa ha sido prácticamente eliminada. A diferencia de Platón, por consiguiente, O'Neill no nos pediría imaginar, sino más bien constatar que este trágico mundo nuestro y, por tanto, nuestras trágicas vidas son irremediabilmente oscuras. Veámoslo:

. *“Al atardecer de un día del mes de abril de 1865... poco antes de la puesta del sol y la luz suave del sol poniente...”* (“*On a late afternoon in April, 1865... It is shortly before sunset and the soft light of the declining sun...*” -Acotación. Primera parte. Acto Primero, II, 893);

. *“El despacho de Ezra Mannon... Las paredes son superficies estucadas de un gris sombrío”* (“*Ezra Mannon’s study... The walls are plain plastered surfaces tinted a dull grey*” –Acotación. Primera parte, acto segundo, II, 914);

. *“En el exterior el sol empieza a caer y su resplandor... A medida que la acción avanza, este resplandor... se oscurece y desaparece al fin”* (26) (“*Outside the sun is beginning to set and its glow... As the action progresses this... darkens to sombreness at the end*” –Acotación. Primera parte, acto segundo, II, 914);

. *“Una semana después alrededor de las nueve en punto de la noche. La luz de una luna en cuarto menguante cae sobre la casa, dándole un aspecto irreal, lejano, misterioso”* (“*It is about nine o’clock at night a week later. The light of a half-moon falls on the house, giving it an unreal, detached, eerie quality*” –Acotación. Primera parte, acto tercero, II, 928);

. *“Una noche con luna dos días después del asesinato de Ezra Mannon”* (“*It is a moonlight night two days after the murder of Ezra Mannon*” –Acotación. Segunda parte, acto primero, II, 951);

. *“... Una noche dos días después del Acto Segundo – al día siguiente del funeral de Ezra Mannon. La luna se alza sobre el horizonte en la parte posterior izquierda, y su luz acentúa el*

⁴⁸ Nietzsche, Friedrich, 1962, pp. 279-80.

⁴⁹ En un sentido diferente, pero a la vez asociado a mi entender, quizá merece la pena recordar ahora: “Lavinia, like Oedipus, wills herself to remain alive, to contemplate who she is, what she has done, and what fate may require of her. She accepts the finality of death” (Black, Stephen, 1999, p. 371). “Another reason I like the last play best is that to me it contains the deepest inner drama... It drags its drama out of fresh depths, and in a manner less externalized than in the other plays. It works more inwardly. The “anatomizing of Orin’s soul” you object to is certainly not out of the “beaten path” of *my intent* in this drama. It is part and parcel of it! And his “intellectualization” in Act Three is the essential process by which he, being Orin, *must* arrive at his fate and view it so he can face it” (Letter to Brooks Atkinson, Friday eve, June 19, 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., p. 246).

contorno negro del barco” (“*It is a night two days after Act Two – the day following Ezra Mannon’s funeral. The moon is rising above the horizon off left rear, its light accentuating the black outlines of the ship*” –Acotación. Segunda parte, acto cuarto, II, 984);

. “... *el exterior de la casa de los Mannon. La noche siguiente. La luna acaba de aparecer en lo alto*” (“... *exterior of the Mannon house. It is the following night. The moon has just risen*” – Acotación. Segunda parte, acto quinto, II, 997);

. “*Poco después de la puesta del sol...*” (“*It is shortly after sunset...*” –Acotación. Tercera parte, acto primero, II, 1007);

. “... *Ningún resplandor en el cielo y oscurece*” (“... *All glow has faded from the sky and it is getting dark*” –Acotación. Tercera parte, acto primero, II, 1009);

. “... *Peter ha encendido dos velas sobre el hogar y ha puesto el quinqué sobre la mesa... Con esta luz tenue... la habitación está llena de sombras. Tiene el aspecto de muerte de una habitación que ha permanecido cerrada durante mucho tiempo... bajo la luz trémula de las velas, los ojos de los retratos de los Mannon miran fijamente con un aire de prohibición severa*” (“... *Peter has lighted two candles on the mantel and put the lantern on the table... In this dim, spotty light the room is full of shadows. It has the dead appearance of a room long shut up... In the flickering candlelight the eyes of the Mannon portraits stare with a grim forbiddingness*” – Acotación. Tercera parte, acto primero, II, 1016);

. “... *el despacho de Ezra Mannon – un atardecer de un mes después...*” (“... *Ezra Mannon’s study – on an evening a month later...*” –Acotación. Tercera parte, acto segundo, II, 1026);

. “... *la sala de estar... dos velas encendidas... proyectando su luz trémula sobre el retrato de Abe Mannon*” (“... *the sitting room... Two candles are burning... shedding their flickering light on the portrait of Abe Mannon above*” –Acotación. Tercera parte, acto tercero, II, 1034);

. “... *Atardecer de un día tres días después... La suave luz dorada del sol...*” (“... *It is in the late afternoon of a day three days later... Soft golden sunlight...*” –Acotación. Tercera parte, acto cuarto, II, 1045).

Aristóteles mantiene en la *Poética* que la tragedia es una representación donde los personajes actúan u “obran” (δρῶσιν), es decir, son drama o acción⁵⁰. Pero el drama, obviamente no es en modo alguno ajeno a la luz, de manera que puede percibirse aquí la voluntad clara –soberana, al fin y al cabo, como la de cualquier otro dramaturgo- de oscurecer el drama, de ubicarlo en el reino del sol poniente, poco antes del ocaso, en el de la débil luz lunar o en el de la noche. ¿Se trata de un recurso fácil para magnificar una tragedia familiar o, por el contrario, se trata de la traducción literaria de una convicción profunda? Y, si es así, ¿cuál? Pues quizá que vivimos y actuamos, somos δρᾶμα día tras día, mayoritariamente bajo la luz del sol; sin embargo, dado que la oscuridad alegórica –o no tan alegórica- de la tragedia nos amenaza siempre, sería aconsejable –parece sugerir O’Neill- evitar la falsedad de la luz para situarnos definitivamente en el ámbito de la oscuridad de una desdicha consubstancial al género humano. Si, como creían los griegos, hombres y mujeres son a lo sumo seres afortunados (εὐτυχεῖς)⁵¹ a los que les sonríe la fortuna en momentos aislados, pero no seres felices por causa de la amenaza constante de la fatalidad y la catástrofe o vuelco inesperado de la situación⁵², ¿por qué no reconocer la oscuridad como ámbito

⁵⁰ Véase nota 8.

⁵¹ Véase, por ejemplo: Heródoto. *Historias* I, 26-32 -Hude, 1988.

⁵² En este sentido, O’Neill no se aparta de los griegos, puesto que la gente del pueblo de su drama razona así ante la muerte inesperada de Ezra Mannon: (Mrs Hills): ‘¿Qué tragedia eso de morir la primera noche en casa después de toda una guerra sin ser herido!’. (Borden): ‘... Es como una fatalidad’. (Mrs Hills): ‘Quizá ha sido una fatalidad. ¿Recuerdas, Everett, que siempre habías dicho de los Mannon que el orgullo viene antes que la caída y que algún día Dios los humillaría en su pecaminoso orgullo?’ ((H): ‘*What a tragedy to be taken his first night home after passing unharmed through the whole war!*’. (B): ‘... *It’s like fate*’. (H): ‘*Maybe it is fate. You remember, Everett, you’ve always said about the Mannons that pride goeth before a fall and that some day God would humble them in their sinful pride*’ -II, 953).

genuinamente humano, como ya hiciera Platón con su caverna?⁵³. En principio, pues, el rédito dramático de contemplarlo y entenderlo también desde la célebre imagen platónica podría no ser menor.

Otro elemento con el que el dramaturgo subraya el ininterrumpido contacto humano con ficciones, simulacros o, si se me permite, sombras de realidad -situación ésta perfectamente equiparable a la vivida por los prisioneros platónicos- es la máscara. Con su ayuda, los griegos ilustraban visualmente el carácter trágico o cómico de los personajes de sus dramas, y parece evidente que jamás pusieron en duda su efecto dramático⁵⁴, en claro contraste con el teatro contemporáneo donde prima la expresión facial de los actores. Desde una perspectiva claramente psicológica, O'Neill le otorga, además, la función adicional de convertirse en imagen de un mundo ficción, el de las cosas y las personas, donde nada o nadie es lo que parece o no es tal como se nos muestra:

. “Mi idea sobre las máscaras es que pueden ser aceptadas por el espectador moderno –como lo fueron en tiempos antiguos- pero con un sentido nuevo. La gente reconoce, a raíz del conocimiento de la nueva psicología, que todo el mundo lleva una máscara –no quiero decir sólo una, sino miles. Creo que los espectadores llegarán a aceptarlas en el teatro” (“*My idea about masks is that they can be made acceptable to the modern audience –as they were in ancient times- but in a new sense. People recognize, from their knowledge of the new psychology, that everyone wears a mask –I don’t mean only one, but thousands of them. I believe people will come to accept them in the theater*”)⁵⁵.

. “... finalmente se descubrirá que el uso de las máscaras es la solución más libre al problema del dramaturgo moderno de cómo –con la mayor claridad dramática y economía de medios- puede expresar aquellos conflictos ocultos de la mente que las investigaciones psicológicas continúan revelándonos... Porque, en el fondo, ¿qué es la nueva indagación psicológica sobre las causas y efectos humanos sino un estudio sobre las máscaras, un ejercicio de desenmascaramiento?” (“... *the use of masks will be discovered eventually to be the freest solution of the modern dramatist’s problem as to how –with the greatest possible dramatic clarity and economy of means- he can express those profound hidden conflicts of the mind which the probings of psychology continue to disclose to us... For what, at bottom, is the new psychological insight into human cause and effect but a study in masks, an exercise in unmasking?*”)⁵⁶.

⁵³ Merece la pena subrayar ahora la paradoja que supone el hecho de que los griegos –y O'Neill lo sabe muy bien- asocian el momento álgido de la tragedia con la anagnórisis (ἀναγνώρισις), es decir, aquel instante en que la mente queda libre de todos los velos, ahora ya alzados (ἀνά), que le impedían ver, confirmando así que la tragedia es también luz diáfana o un captar sin sombras la esencia trágica de la vida humana.

⁵⁴ Al contrario de las objeciones contemporáneas: “Why not give all future classical revivals entirely in masks? *Hamlet* for example. Masks would liberate this play from its present confining status as exclusively a ‘star vehicle’... But I anticipate the actors’ objection to masks: that they would extinguish their personalities and deprive them of their greatest asset in conveying emotion by facial expression. I claim, however, that masks would give them the opportunity for a totally new kind of acting, that they would learn many undeveloped possibilities of their art if they appeared, even if only for a season or two, in masked roles... the mask *is* dramatic in itself, *is* a proven weapon of attack. At its best, it is more subtly, imaginatively, suggestively dramatic than any actor’s face can ever be” (citado por Sheaffer, L., 1968, p. 318).

⁵⁵ Estrin, Mark W., 1990, pp. 111-112 –la traducción es mía.

⁵⁶ Citado per Sheaffer, L., 1968, p. 317 – la traducción es mía.

Por tanto, si todo y todos llevan máscara, ¿cómo no habrían de reconocer los humanos que están condenados al simulacro o mentira –sombra, si se quiere- de un mundo falso, interpretando así una tragedia sin fin: la de vivir perdidos o confundidos ante espejismos que apenas les permiten entender el mundo o, según decía Orin, entenderse a sí mismos⁵⁷.

Podríamos comenzar por la máscara blanca que falsea el lóbrego y sombrío aspecto de la mansión de los Mannon, la cual, en contra de las apariencias, no es un templo griego construido para custodiar una nueva concepción de lo sagrado –de hecho antigua-, sino una máscara incongruente, ya que no desprende luminosidad pagana alguna, sino que oculta más bien la moral estrecha, también lóbrega y a menudo mezquina de sus ocupantes:

. (Acotación): “... *el pórtico blanco de templo griego con sus seis columnas altas... El pórtico del templo es como una máscara blanca incongruente fijada sobre la casa a fin de ocultar su sombría fealdad*” (“... *the white Grecian temple portico with its six tall columns... The temple portico is like an incongruous white mask fixed on the house to hide its sombre grey ugliness*” –II, 893).

. (Acotación): “*La parte frontal de templo griego de un blanco puro parece más que nunca una máscara incongruente fijada sobre la lóbrega casa de piedra*” (“*The pure white temple front seems more than ever like an incongruous mask fixed on the sombre, stone house*” –II, 928).

. (Acotación): “*La casa tiene el mismo aspecto misterioso: su pórtico blanco como una máscara bajo la luz de la luna*” (“*The house has the same strange eerie appearance, its white portico like a mask in the moonlight*” –II, 951).

Pero sin duda lo más negativo son las máscaras que ocultan la verdadera naturaleza de los intérpretes del drama, los cuales, por obra y gracia de O’Neill, no son en verdad seres vivos sino mimesis de vida, como si todo lo relacionado con la mansión de los Mannon fuera falso o, simplemente, un simulacro de lo que hubiera podido ser y no es⁵⁸. En efecto, la vitalidad de Seth, el jardinero, no lo es; la belleza de Christine no puede ser real, no es carne viva; lo mismo le ocurre a Vinnie, y Ezra no es un hombre, sino una estatua de gestos forzados, como si desfilara militarmente, reprimiendo siempre tanto la voz como las emociones:

. (Acotación) “... *Tiene (Seth) un rostro enjuto que, en reposo, da la extraña impresión de una máscara que imita la vida...*” (“... *He has a gaunt face that in repose gives one the strange impression of a life-like mask...*” –II, 894).

. (Acotación): “*Su rostro (el de Christine Mannon)... no es hermoso sino más bien agradable. Uno queda inmediatamente impactado por la extraña impresión que, en reposo, da de no ser carne viva sino una máscara que imita la vida maravillosamente... como si fuera una máscara cubriéndolo*” (“*Her face..., handsome rather than beautiful. One is struck at once by the strange impression it gives in repose of being not living flesh but a wonderfully life-like pale mask... as if it was a mask she’d put on*” –II, 896).

. (Acotación): “... *uno queda impactado por la misma extraña impresión de máscara que imita la vida que da su rostro (el de Vinnie) en reposo*” (“... *one is struck by the same strange, life-like mask impression her face gives in repose*” –II, 897).

⁵⁷ La reacción de Ezra en la habitación matrimonial es en este sentido emblemática: (Ezra a Christine): ‘... No es mi corazón. Es algo difícil de definir que atormenta mi mente – como si algo en mi interior estuviera escuchando, vigilando, esperando que ocurra algo... Esta casa no es mi casa. Éste no es mi dormitorio ni mi cama. ¡Están vacíos – esperando que alguien se instale! ¡Y tú no eres mi esposa! ¡Estás esperando algo!’ (54-55) (‘... *It isn’t my heart. It’s something uneasy troubling my mind – as if something in me was listening, watching, waiting for something to happen... This house is not my house. This is not my room nor my bed. They are empty – waiting for someone to move in! And you are not my wife! You are waiting for something!*’ –II, 943).

⁵⁸ “This mask functions as a kind of death mask, as if the Mannons were not quite alive... Portraits of the Mannon family, too, all possess the same mask-like quality that suggest death and lifelessness” (Brietzke, Zander., 2001, p. 64).

. (Acotación): “*Es un hombre (Ezra Mannon) alto, delgado y huesudo de cincuenta años, y uno queda impactado inmediatamente por el aspecto de máscara de su rostro en reposo, más pronunciado en él que en otros... Sus movimientos son exactos... sus gestos sugieren las estatuas de los héroes militares... su voz profunda tiene un tono cavernoso, como si estuviera reteniendo la emoción continuamente. Su aire es brusco y autoritario*” (“*He is tall, spare, big-boned man of fifty... One is immediately struck by the mask-like look of his face in repose, more pronounced in him than in the others... His movements are exact... attitudes suggest the statues of military heroes... his deep voice has a hollow repressed quality, as if he were continually withholding emotion from it. His air is brusque and authoritative*” –II, 931)⁵⁹.

Por consiguiente, si se me permite ahora volver a la imagen platónica, osaría decir que todos ellos son meras sombras de una personalidad que ocultan; son intérpretes profesionales de la apariencia; son prisioneros en el interior de una caverna-máscara que los envuelve-cubre y que dificulta su identificación⁶⁰.

El ámbito natural del conocimiento es la vida, el reino de los vivos, el mundo superior, mientras que la muerte le sienta bien a los Mannon. De todos ellos, Ezra –hasta que no llegue el cautiverio final de Lavinia en su casa sepulcro- es el ejemplo emblemático. Ha sido la guerra -y su legado de muerte- la que, paradójicamente, le ha permitido pensar en la vida, pero el *modus cogitandi* familiar se contradecía incluso con el resplandor blanco de un templo griego que, como se ha visto, jamás pudo satisfacer sus expectativas paganas. Una vez muerto, pues, y falto de la luz de la vida, Orin reconoce en su padre la muerte que siempre le había detectado, puesto que, como uno de los ocupantes de la caverna platónica, siempre había sido prisionero, cautivo como era de una frialdad estatuaria:

. (Ezra a Christine): ‘... En la guerra, el hecho de contemplar la muerte continuamente me llevó a pensar en estas cosas. La muerte era algo tan común que no significaba nada. Me dejaba libre para pensar en la vida... Ésta ha sido siempre la manera de pensar de los Mannon. Iban a la casa blanca, punto de reunión para la celebración del Sabbath, y meditaban sobre la muerte. La vida era un morir. Nacer era comenzar a morir. La muerte era nacer... Aquella casa blanca... un templo de la muerte!’ (‘... *It was seeing death all the time in this war got me to thinking these things. Death was so common, it didn't mean anything. That freed me to think of life... That's always been the Mannon's way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbaths and meditated on death. Life was a dying. Being born was starting to die. Death was being born... That white meeting-house... a temple of death!*’ –II, 937).

. (Orin a su padre de cuerpo presente): ‘... ¿Quién eres? ¡Otro cuerpo! Tú y yo hemos visto campos y laderas de colinas llenos de cuerpos -y no significaban nada! –nada que no fuera una broma repugnante que la vida le hace a la vida!... ¡La muerte te sienta bien con tanta naturalidad! ¡La muerte le sienta bien a los Mannon! Siempre fuiste como la estatua de un difunto eminente...

⁵⁹ O también: (Acotación. Cuando Orin comunica a Christine que han ajusticiado a Brant) “*Lavinia en pie a la izquierda de la escalera, rígida y erecta, su rostro imitando a una máscara*” (“*Lavinia stands at the left of the steps, rigid and erect, her face mask-like*” –II, 1000). (Acotación. Después de la muerte de Brant) “... *Christine continúa mirando al vacío ante ella. Su rostro se ha convertido en una máscara trágica de la muerte*” “... *Christine continues to stare blankly in front of her. Her face has become a tragic death-mask*” –II, 1001).

⁶⁰ Convicción que tiene claras connotaciones familiares: “... he had grown up in a family that showed certain faces among themselves and different ones to the outside world... His father, so far back as he could remember, had always masked personal sorrow and professional worry under a hearty exterior... Eugene O'Neill did not have to look to Aeschylus and Sophocles for tragic models, masked or unmasked; he found them, both naked to the soul and masked, in his own family” (Sheaffer, L., 1968, p. 317).

examinando la cabeza de la vida sin dar señal alguna de reconocerla...’ (‘... *Who are you? Another corpse! You and I have seen fields and hillsides sown with them – and they meant nothing! – nothing but a dirty joke life plays on life!... Death sits so naturally on you! Death becomes the Mannons! You were always like the statue of an eminent dead man... looking over the head of life without a sign of recognition...*’ –II, 975).

La muerte le ha permitido pensar en la vida, pero, al hacerlo, se ha descubierto rodeado de muros, cuya naturaleza es incapaz de explicar. No obstante, lo peor es que él mismo ha encerrado en su interior algo que querría salir a la luz y no puede. Querría ganarse el amor de su esposa, pero sólo conseguirá su cuerpo⁶¹; querría ser un amante, pero la luz de la gentileza y de la ternura no puede entrar en su oscura prisión personal, y continuará siendo un marido con una dignidad glacial que genera asco:

. (Ezra a Christine): ‘Vinieron a mi mente todos los años en que fuimos marido y mujer... Pero nada era claro excepto que siempre había habido una barrera entre nosotros – un muro que nos impedía vernos! Pensé que intentaría averiguar cuál era exactamente este muro, pero jamás lo descubrí... Te amo... Jamás podría reprocharte nada. Supongo que no lo he dicho nunca o no lo he dejado ver. Algo en mi interior mantiene en silencio lo que más querría decir... Algo me mantiene insensible en mi propio corazón... ¡Vine para averiguar cuál era el muro que el matrimonio interpuso entre nosotros!’ (‘*Then all the years we’ve been man and wife would rise up in my mind... But nothing was clear except that there’d always been some barrier between us – a wall hiding us from each other! I would try to make up my mind exactly what that wall was but I never could discover... I love you... I wouldn’t blame you. I guess I haven’t said it or showed it much – ever. Something queer in me keeps me mum about the things I’d like most to say... Something keeps me sitting numb in my own heart... I want to find what that wall is that marriage put between us!*’ –II, 938-39).

. (Acotación): “... *la besa con una dignidad glacial*” (“... *he kisses her with a chilly dignity*” –II, 931).

. (Christine a Ezra): ‘... Yo te amaba cuando me casé contigo! ¡Quería entregarme! ¡Pero te comportabas de un modo que me impedía hacerlo! ¡Me llenaste de asco!... ¡Te he mentido respecto del Capitán Brant! ¡Es el hijo de Marie Brantôme! ¡Y era a mí a quien venía a ver, y no a Vinnie! ¡Yo le hice venir!... Adam... Es gentil y tierno, es todo lo que tú no fuiste jamás. ¡Es lo que deseé todos estos años contigo – un amante! ¡Le amo!...’ (‘... *I loved you when I married you! I wanted to give myself! But you made me so I couldn’t give! You filled me with disgust!... I lied about Captain Brant! He is Marie Brantôme’s son! And it was I he came to see, not Vinnie! I made him come!... He’s gentle and tender, he’s everything you’ve never been. He’s what I’ve longed for all these years with you – a lover! I love him!...*’ –II, 944-45).

⁶¹ (Ezra a Christine): ‘¿Tu cuerpo? ¿Qué son los cuerpos para mí? Son tantos los que he visto pudrirse al sol y ayudando a que la hierba reverdeciera! Cenizas que retornan a las cenizas, polvo que retorna al polvo! ¿Es ésta tu noción del amor? ¿Acaso crees que me he casado con un cuerpo? Esta noche me has mentido como lo hacías siempre antes! ¡Has fingido amarme! ¡Has dejado que te poseyera como quien posee una esclava negra comprada en subasta pública! ¡Has hecho que, a mis propios ojos, yo pareciera una bestia lujuriosa – como lo has hecho siempre desde nuestra primera noche matrimonial! ¡Me sentiría más limpio si hubiera ido a un burdel! ¡Sentiría que entre mí mismo y la vida ha habido una relación más honorable!’ (‘*Your body? What are bodies to me? I’ve seen too many rotting in the sun to make grass greener! Ashes to ashes, dirt to dirt! Is that your notion of love? Do you think I married a body?... You were lying to me tonight as you’ve always lied! You were only pretending love! You let me take you as if you were a nigger slave I’d bought at auction! You made me appear a lustful beast in my own eyes! – as you’ve always done since our first marriage night! I would feel cleaner now if I had gone to a brothel! I would feel more honour between myself and life!*’ –II, 944). Sobre la dependencia en este aspecto de *Mourning Becomes Electra* de *What is Wrong with Marriage* de G. V. Hamilton and Kenneth Macgowan (1929), véase: Alexander, Doris M., 1953.

Puesto que nos movemos en el ámbito de la tragedia contemporánea de inspiración griega, intuimos que Ezra Mannon lleva sobre sus espaldas alguna culpa trágica que le acompañará siempre y reclamara su debida expiación. Es el momento de recordar, pues, que Adam Brant, capitán del clíper *Flying Trades* y amante de Christine, es hijo de David Mannon, hermano de Abe Mannon, padre de Ezra, y de Marie Brantôme, una enfermera canadiense que Abe contrató para que cuidara de una hija suya enferma. David se enamoró de Marie, esta quedó embarazada y Abe, que después se nos dirá que también la deseaba, los echó de casa por haber deshonrado a la familia, hizo derribar la antigua casa de los Mannon y ordenó construir la actual mansión familiar. El final de David y de Marie fue trágico, ya que el primero se suicidó y ella murió en la indigencia después de haber implorado, sin recibirla, la ayuda de Ezra. En Adam Brant se gestó, por consiguiente, una animadversión insuperable hacia quienes de hecho son su familia, puesto que, después del suicidio de su padre, marchó de casa a los diecisiete años para trabajar en el comercio marítimo y, cuando volvió a Nueva York años después, su madre ya agonizaba. Ésta es sin duda la mácula o culpa trágica que mancha a los Mannon, lo que les incapacita para amar. Y es así porque no quisieron rendir los honores debidos al amor inocente o no supieron reconocer su pureza absoluta, condicionados como estaban por un código ético imperante que lo consideraba inmoral y vergonzoso. Sagrado es incluso el amor en principio adúltero pero luminoso de Christine Mannon y Adam Brant, pues en él no hay la frialdad impura del “amurallado y oscuro” Ezra.

O’ Neill escribe una tragedia de personajes encerrados en sí mismos con sus culpas, y encerrados también en la prisión de códigos morales estrictos, puritanos y poco adictos al perdón que predicán. Se comprende, por tanto, que diseñe literariamente un mundo enemistado con la luz y unos personajes espiritualmente tan oscuros como la prisión en que en realidad viven. La luz está en el exterior de la “caverna”, y la liberación ética y psicológica de sus prisioneros sólo será posible con el concurso de los luminosos. Adam Brant, romántico y byroniano⁶², moldeado por la libertad del mar indomable, lo intentará con Christine Mannon, aunque fracasará y lo pagará con su vida, ajusticiado a manos de unos hijos celosos del honor de su padre: Orin y Vinnie. A su vez, los hermanos Peter y Hazel, no contaminados por culpa familiar alguna, podrían haber salvado a estos últimos, si no fuera porque su inocencia y su bondad⁶³, casi

⁶² (Peter refiriéndose a Brant): ‘... Es un tipo malditamente romántico. Se parece más a un jugador o a un poeta que a un capitán de barco mercante’ (‘... *He’s such a darned romantic-looking cuss. Looks more like a gambler or a poet than a ship’s captain*’ -II, 902); (Vinnie): ‘... me contó (Brant) la historia de su vida para presentarse con un aura romántica... ha navegado por todo el mundo – Una vez vivió en una isla del Mar del Sur, eso es lo que dice... Éste es su oficio – ser romántico...’ (‘... *he did tell me the story of his life to make himself out romantic... He’s sailed all over the world – he lived on a South Sea Island once, so he says... That’s his trade – being romantic!...*’ -II, 902); (Acotación): ‘... *da siempre la impresión de estar a la ofensiva o a la defensiva, siempre luchando con la vida. Viste con una extravagancia casi presumida, con un aire de estudiada negligencia como si un aire de romanticismo byroniano fuera su ideal*’ (‘... *he gives the impression of being always on the offensive or defensive, always fighting life. He is dressed with an almost foppish extravagance, with touches of studied carelessness, as if a romantic Byronic appearance were the ideal in mind*’ -II, 907); (Christine a Brant): ‘... ¿Has pensado... que vuelve a mi lecho?... ¡Prométemelo: basta de cobardes escrúpulos románticos! ¡Prométemelo!’ (‘... *Have you thought... that he’s coming back to my bed... Promise me, no more cowardly romantic scruples! Promise me!*’ -II, 926).

⁶³ (Acotación): ‘... *Hazel es una muchacha bonita y sana de diecinueve años... Puedes percibir claramente su carácter a simple vista – franca, inocente, afable y buena... Su hermano, Peter, tiene un carácter muy parecido: íntegro, sincero, jovial...*’ (‘... *Hazel is a pretty, healthy girl of nineteen... One gets a sure impression of her character at a glance – frank, innocent, amiable and good... Her brother, Peter, is very like her in character – straightforward, guileless and good-natured*’ -II, 899).

insultantes, resulta demasiado inmaculada como para no avergonzar a quienes para los códigos éticos imperantes son substantivamente impuros⁶⁴. El nudo trágico no se deshará; habrá fracasos, muertes y, en el caso de Vinnie-Electra, un cautiverio en vida, un permanecer en la oscura casa-tumba-caverna que la acogerá hasta la muerte. La tragedia es total; no triunfará la “luz de Dios”, sino la oscuridad del hombre, pero habrá dos heroínas trágicas, madre e hija, dos prisioneras en medio de sombras expectantes, que intentarán reivindicar los derechos de la diosa Felicidad. En efecto, querrán salir al exterior –Christine- o saldrán al fin –Vinnie- “por la subida difícil y empinada” de la liberación personal hasta llegar al paraíso; un paraíso geográficamente demasiado lejano, sin embargo, para que no preveamos el fracaso final.

Christine Mannon se abrirá al amor de su amante y el dramaturgo la quiere joven, elegante, voluptuosa, sensual y afecta a los colores claros⁶⁵. Se dejará seducir por los relatos de Brant, deseará la muerte de su glacial esposo y cederá a la fascinación ejercida por las Islas Bienaventuradas del Mar del Sur, tierra de la desnudez inocente, del amor no pecaminoso, de la paz; en suma, de la felicidad del primitivismo proclamado por Rousseau⁶⁶. ¿Quién sabe incluso si no toma como referencia a Marie Brantôme -víctima del “sacrilegio” de los Mannon-, libre, salvaje e inocente como aquellas mujeres paradisíacas de quien ha oído hablar?⁶⁷. Y, por supuesto, New England y las Islas Bienaventuradas representan respectiva y contrastadamente la oscuridad y la luz espirituales, o, si aceptábamos la imagen platónica como referente, el interior y el exterior de una cueva oscura que algunos querrían abandonar definitivamente:

(Christine): ‘¡... Y seremos felices – tan pronto como estemos seguros en tus Islas Bienaventuradas!...’. (Brant): ‘... Sí – las Islas Bienaventuradas – Quizá podremos descubrir

⁶⁴ (Orin a Vinnie): ‘¡... Hazel es otra isla perdida! Sería más sensato que la mantuvieras lejos de mí, te lo advierto. Porque, cuando en sus ojos veo amor por un asesino, mi culpa me llena la garganta como un vómito venenoso y lo quiero escupir...’ (‘... *She’s another lost island! It’s wiser for you to keep Hazel away from me, I warn you. Because when I see love for a murderer in her eyes my guilt crowds up in my throat like poisonous vomit and I long to spit it out...*’ –II, 1028). “Peter and Hazel are representatives of the “normal world”, a world where moral values still hold and which affirms its moral order... It is not that they resist the destructive influence of the Mannons, they simply remain untouched by it... in their goodness, they will never give way to the kind of hatred and murderous revenge we are made to witness in the Mannons” (Michel, P., 1981, pp. 53-54).

⁶⁵ (Acotación): “... *es una mujer de una gran presencia y de cuarenta años, aunque parece más joven. Tiene una figura elegante y voluptuosa y se mueve con una ondulante gracia animal. Lleva un vestido de satén verde... que realza el color peculiar de su cabello espeso y rizado... su boca es grande y sensual...*” (“... *is a tall striking-looking woman of forty but she appears younger. She has a fine, voluptuous figure and she moves with a flowing animal grace. She wears a green satin dress... which brings out the peculiar colour of her thick curly hair... her mouth large and sensual...*” –II 896).

⁶⁶ “The play is a modern version not only of the Oedipal tragedy in Aeschylus’ *Oresteia* trilogy but also of the failure of the doctrine of chronological primitivism in a culture dominated by Puritanism. Rousseauistic primitivism underlies the various concepts of the Blessed Isles in *Mourning Becomes Electra*, but O’Neill’s primary emphasis is upon the chronological aspect of Rousseau’s mode of primitivism – that earlier stages in human existence were better or wholly good” (Curran, Donald, T., 1975, p. 373). Téngase presente que Orin dice a su madre que ha leído *Typee* de Melville (1846) (II, 972). Con todo, “... the islands fail for three important reasons: first of all, guilt is best relieved through some form of public confession in one’s own community rather than privately and in isolation from it; second, Brant’s epithet, “Blessed Isles”, borrows an adjective the Christians connotations of which belie the islands efficacy... Finally, the islands must fail because they represent a happiness that can be gained only through the sacrifice of one’s identity” (p. 376).

⁶⁷ . (Seth refiriéndose a Marie Brantôme): ‘... ¡Siempre reía y cantaba – traviesa y llena de vida – tenía algo de libre y salvaje... Y era bonita también!’ (‘... *She was always laughin’ and singin’ – frisky and full of life – with something free and wild... Purty she was, too!...*’ –II, 929).

todavía la felicidad y olvidar... Allí hallaremos la paz y el olvido...' ((Christine): '*... And we will happy – once we're safe on your Blessed Islands!...*'. (Brant): '*... Aye –the Blessed Isles – Maybe we can still find happiness and forget... There's peace and forgetfulness for us there...*' –II, 992). (Vinnie): '*... Recuerdo su admiración (la de Brant) por las mujeres desnudas. Decía que habían descubierto el secreto de la felicidad, porque no habían oído decir que el amor podía ser un pecado...*' (Brant): '*... ¡Sí! ¡Y viven cerca del Jardín del Paraíso antes del descubrimiento del pecado sobre la tierra!... ¡Yo las llamaría las Islas Bienaventuradas! ¡Allí puedes olvidar todos los sucios sueños de codicia y poder de los hombres!*' ((Vinnie): '*... I remember your admiration for the naked women. You said they had found the secret of happiness because they had never heard that love can be a sin'...*' (Brant): '*... Aye! And they live in as near the Garden of Paradise before sin was discovered as you'll find on this earth!... The Blessed Isles, I'd call them! You can there forget all men's dirty dreams of greed and power!*' –II, 909).

Christine-Clitemnestra, empero, no verá jamás las Islas Bienaventuradas y pagará muy cara su salida a la luz desde la prisión institucional del matrimonio, donde su espíritu y su vitalidad se asfixian. Asesinará a su Agamenón particular, pero Vinnie-Electra vengará a su vez la muerte de su padre y hará que Orestes-Orin ajusticie a Egisto-Brant, que la había cortejado para estar más cerca de su madre. Las Erinias o remordimientos atormentarán a Orin, y será Vinnie, mucho más parecida a Christine de lo que pensaba, quien optará por buscar la paz de las Islas Bienaventuradas. Y el milagro tiene lugar: Vinnie conoce al fin la luz de la inocencia pagana. Orin, por contra, amurallado y oscuro como todos los Mannon, lo explica escandalizado a Peter, y a Vinnie se lo reprocha personalmente, pero ella da también su versión y habla entonces de honestidad, pulcritud, libertad, misterio, belleza, amor natural⁶⁸, amor-belleza, este mundo y no el de más allá, amar la vida y odiar la muerte. Las “sombras expectantes” ya no la rodean y, desmintiendo a Orin, cree entenderlo todo y entenderse a sí misma⁶⁹. En medio de la luz del

⁶⁸ Contrastando, claro está, con su rechazo anterior al amor: '*... ¡Nada sé del amor! ¡Nada quiero saber! ¡Oodio el amor!*' ('... *I don't know anything about love! I don't want to know anything!... I hate love!*' –II, 901).

⁶⁹ Se ha liberado, pues, del vínculo excesivo que la unía a su padre, otra prisión en la que ha permanecido recluida casi toda la vida: '*... No puedo casarme con nadie, Peter. He de permanecer en casa. Mi padre me necesita... él me necesita más*' ('... *I can't marry anyone, Peter. I've got to stay at home. Father needs me... he needs me more*' –II, 901); (Vinnie a Brant): '*... Amo a mi padre más que a nadie en el mundo. ¡No hay nada que yo no hiciera para protegerle!*' ('... *I love father better than anyone in the world. There is nothing I wouldn't do – to protect him from hurt!*' –II, 908); (Christine a Vinnie): '*... ¡Intentaste ser la esposa de tu padre y la madre de Orin! ¡Siempre has intrigado para robarme mi lugar!*' ('... *You've tried to become the wife of your father and the mother of Orin! You've always schemed to steal my place!*' –II, 919); (Vinnie a Christine): '*... No me casaré. He de cumplir un deber para con mi padre*' ('... *I'm not marrying anyone. I've got my duty to Father*' –II, 930); (Vinnie a Ezra): '*¡... Eres el único hombre al que amaré! ¡Me quedaré contigo!*' ('... *You're the only man I'll ever love! I'm going to stay with you!*' –II, 935); (Vinnie a Christine): '*¡... Te odio! ¡Vuelves a robarme incluso el amor de mi padre! ¡Me has robado todo el amor desde que nací!...*' ('... *I hate you! You steal even father's love from me again! You stole all love from me when I was born!*' –II, 940). Orin, en cambio, no sale de la prisión, ya que, a pesar de ajusticiar a Brant y provocar el suicidio de su madre, permanecerá unido edípicamente a ella para siempre: (Ezra a Christine): '*... Desvarió durante mucho tiempo. Actuaba como si de nuevo fuera un niño... llamaba una y otra vez a su 'Madre'*' ('... *He was out of his head for a long time. Acted as if he were a little boy again... That is, he kept talking to 'Mother'*' –II, 933); (Christine a Hazel): '*...Solía ser mi niño...*' ('... *He used to be my baby...*' –II, 955); (Vinnie a Orin): '*... No dejes que te trate como a un niño, como solía hacerlo, y te domine otra vez...*' ('... *Don't let her baby you the way she used to and get you under her thumb again...*' –II, 959); (Christine a Orin): '*¡... Siento que tú eres realmente – carne de mi carne y sangre de mi sangre! ¡Ella no lo es! ¡Ella es hija de tu padre! ¡Tú eres parte de mí misma!... Habíamos tenido nuestro pequeño mundo... estaba celoso de ti. Te odiaba porque sabía que te amaba más que a nada en el mundo!*' ('... *I feel you are really – my flesh and blood! She isn't She is your father's! You're a part of me!... We had a secret little world of our own in the old days... he was jealous of you. He*

mundo y no de la de Dios⁷⁰, se ha autoarrastrado hasta el exterior de la caverna, pero no para iniciar un viaje metafísico, sino para entablar amistad con la materia y la carne. Sabemos –claro está– que, a pesar de este feliz paréntesis, le espera la oscuridad perpetua, pero merece la pena verla iluminada bajo la luz de una luna ciertamente especial:

. (Peter): ‘... ¿Hicieron escala en las Islas?...’. (Orin): ‘... Pasamos un mes en ellas... Pero resultaron ser las Islas de Vinnie, no las mías. Me hicieron enfermar – y aquellas mujeres desnudas me dieron asco. Sospecho que soy demasiado Mannon, después de todo, para convertirme en un pagano. ¡Pero debería haber visto a Vinnie con aquellos hombres – hermosos y de aspecto romántico, ¿no es cierto, Vinnie?... primero, sus danzas supusieron un shock para ella, pero después se enamoró de los isleños. ¡Si nos hubiéramos quedado un mes más, sé que la habría encontrado una noche de luna llena bailando bajo las palmeras – tan desnuda como el resto!... ¡Imagínate, si puedes, los sentimientos de los Mannon muertos y temerosos de Dios ante un espectáculo así!... ¿Te acuerdas de Avahanni?’ (P): ‘... You stopped at the Islands?...’ ((O): ‘... We stopped a month... But they turned out to be Vinnie’s islands, not mine. They only made me sick – and the naked women disgusted me. I guess I’m too much of a Mannon, after all, to turn into a pagan. But you should have seen Vinnie with the men - ... Handsome and romantic-looking, weren’t they, Vinnie?... she was a bit shocked at first by their dances, but afterwards she fell in love with the islanders. If we’d stayed another month. I know I’d have found her some moonlight night dancing under the palm trees – as naked as the rest!... Picture, if you can, the feelings of the God-fearing Mannon dead at that spectacle!... Do you remember Avahanni?’ II, 1021-22).

. (Vinnie a Peter): ‘... he pensado tanto en ti! ¡Las cosas hacían que te recordara siempre... todo lo que era honesto y limpio! Y también los nativos de las Islas. Eran sencillos y hermosos... Amé aquellas Islas... Acabaron dándome la libertad. Había algo de misterioso y bello – un buen espíritu – de amor –que brotaba de la tierra y del mar. Me hizo olvidar la muerte. No había un más allá. ¡Sólo había este mundo – la tierra cálida bajo la luz de la luna –los vientos alisios bajo los cocoteros... las hogueras nocturnas y el tambor vibrante en mi corazón – los nativos bailando desnudos e inocentes – sin tener noción del pecado!... ¡Quiero sentir el amor! ¡El amor es sólo belleza! ¿Nos casaremos pronto... y nos instalaremos en el campo lejos de la gente del pueblo y de sus comentarios malévolos? ¡Crearemos una isla para nosotros en la tierra, tendremos hijos y

hated you because he knew I loved you better than anything in the world!’ –II, 968). ‘¡... Oh Orin! Eres mi hijo, mi niño! ¡Te quiero!’ (‘... Oh, Orin, you are my boy, my baby! I love you!’ –II, 971); (Christine a Orin): ‘¡... Ah! Si no te hubieras ido! ¡Si no hubieras dejado que te apartaran de mí!...’. (Orin): ‘¡Ahora ya no te dejaré jamás. No quiero ni a Hazel ni a ninguna otra... Tú eres mi única chica!... Casaremos a Vinnie con Peter y seremos sólo tú y yo!’ (‘... Oh, if only you had never gone away! If you only hadn’t let them take you from me!’... (O): ‘And I’ll never leave you again now. I don’t want Hazel or anyone... You’re my only girl!... We’ll get Vinnie to marry Peter and there will be just you and I!’ –II, 972-73); (Vinnie a Orin): ‘¡... Pobre padre! ¡Crefa que la guerra te había hecho un hombre! ¡Sigues siendo el niño mimado al que puede embaucar siempre que quiere!...’. (Orin): ‘¡... Pero mi madre significa para mí mil veces más que él!’ (‘... Poor Father! He thought the war had made a man of you! You’re still the spoiled cry-baby that she can make a fool of whenever she pleases!...’. (O): ‘But Mother means a thousand times more to me than he ever did!’ –II, 979); (Orin a Christine después de la muerte Brant): ‘¡... Madre! ¡No gimas así! ¡Continuas bajo su influencia! ¡Pero le olvidarás! ¡Yo haré que le olvides! ¡Te haré feliz! ¡Dejaremos a Vinnie aquí y haremos un largo viaje – a los Mares del Sur!...’ (‘Mother! Don’t moan like that! You’re still under his influence! But you’ll forget him! I’ll make you forget him! I’ll make you happy! We’ll leave Vinnie here and go away on a long voyage – to the South Seas’ –II, 1001).

⁷⁰ Christine osa acusar incluso a Dios de la pérdida de la inocencia: (Christine a Hazel): ‘¡Yo fui como Usted tiempo atrás... Ojalá hubiera podido permanecer como era antes! ¿Por qué no podemos mantenernos inocentes, afectuosos y confiados? Pero Dios no nos deja solos. ¡Oprime, tuerce y tortura nuestras vidas con las vidas de otros hasta que – nos envenenamos mutua y mortalmente!...’ (‘I was like you once... If I could only have stayed as I was then! Why can’t all of us remain innocent and loving and trusting? But God won’t leave us alone. He twists and wrings and tortures our lives with other’s lives until – we poison each other to death!...’ –II, 956).

les enseñaremos a amar la vida de modo que jamás les dominen ni el odio ni la muerte!’ (‘... *I’ve thought of you so much! Things were always reminding me of you... everything that was honest and clean! And the natives on the Islands reminded me of you too. They were simple and fine... I loved those Islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and sea. It made me forget death. There was no hereafter. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the cocoa palms... the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent – without knowledge of sin!... I want to feel love! Love is all beautiful!... We’ll be married soon... and settle out in the country away from folks and their evil talk? We’ll make an island for ourselves on land, and we’ll have children and love them and teach them to love life so that they can never be possessed by hate and death!*’ –II, 1023-24).

Con un cuerpo ahora desarrollado, perdida la rigidez anterior y con un vestuario que ha recuperado el cromatismo⁷¹, qué lejos estamos ahora del cuidadísimo diseño de una Vinnie, digna hija de su padre o, lo que sería lo mismo, rígida, gélida, inexpresiva, inflexible, de hombros rectos, negra, lúgubre y con un aire de soldado que invade prácticamente todo el drama e ilustra a la perfección su vida cautiva⁷²:

Cumple valorar ara si este viaje o tránsito de Vinnie a una paz y a una conducta inocentes en el marco lejano, demasiado lejano de las Islas Bienaventuradas, invalida, al menos de momento, la Electra verdaderamente trágica que O’Neill quiere crear. Fuera ya de los muros, *lato sensu*, que la asediaban, hemos de creer que sí, pero fijémonos en que el tránsito llega después de permanecer en la prisión de otro código ético, aquella que los griegos no podrían reconocer, la que Némesis construye, la que supone la aplicación insoslayable de la primitiva, atávica,

⁷¹ (Acotación): “... *Entra Lavinia... Se advierte en ella un cambio extraordinario. Su cuerpo, antes tan delgado y no desarrollado, se ha redondeado. Sus movimientos han perdido aquella rigidez de los hombros. Sorprende ver ahora cómo se parece a su madre en todos los aspectos, incluso en el hecho de lucir un vestido verde como le gustaba hacerlo a su madre...*” (“... *Then Lavinia enters.... One is at once aware of an extraordinary change in her. Her body, formerly so thin and undeveloped, has filled out. Her movements have lost their square-shouldered stiffness. She now bears a striking resemblance to her mother in every respect, even to being dressed in the green her mother had affected...*” –II, 1014); (Acotación): “... *Parece una mujer madura, segura de su atractivo femenino. El cabello, de un tono castaño lo lleva peinado como solía hacerlo su madre... Ahora los movimientos de su cuerpo tienen la gracia femenina que tenían los de su madre...*” (“... *She seems a mature woman, sure of her feminine attractiveness. Her brown-gold hair is arranged as her mother’s had been. Her green dress is like a copy of her mother’s... The movements of her body now have the feminine grace her mother’s had possessed*” –II, 1016); (Peter a Vinnie): ‘... Aún no me he recuperado de la impresión de verla luciendo vestidos de color. Siempre llevaba vestidos negros’. (V): ‘Yo estaba muerta entonces’ (‘... *I can’t get over seeing you dressed in colour. You always used to wear black*’. (V): ‘... *I was dead then*’ –II, 1020).

⁷² (Acotación): “... *Tiene veintitrés años, pero parece considerablemente mayor. Alta como su madre, su cuerpo es delgado, tiene el pecho liso y angular, y su falta de atractivo queda acentuada por su sencillo vestido negro. Sus movimientos son rígidos y su aspecto es inexpresivo, cuadrando los hombros a la manera militar. Tiene una voz seca y monótona y el hábito de pronunciar las palabras como si fuese un oficial dando órdenes...*” (“... *She is twenty-three but looks considerably older. Tall like her mother, her body is thin, flat-breasted and angular, and its unattractiveness is accentuated by her plain black dress. Her movements are stiff and she carries herself with a wooden, square-shouldered, military bearing. She has a flat dry voice and a habit of snapping out her words like an officer giving orders...*” –II, 897).

inmisericorde y cruel Justicia –pagana, pues⁷³. Vinnie Mannon, Electra por voluntad del dramaturgo, tenía que vengar la sangre vertida de su padre y hacer derramar la del bastardo con quien su madre lo había ultrajado. Día tras día –en este caso, a diferencia de la heroína griega– tuvo que ganarse la complicidad de su Orestes particular, tan edípicamente unido a su madre que se resistía a verla como una adúltera y una asesina. Contó, eso sí, con la acusación que supusieron las postreras palabras de su amado padre: ‘¡... Ella es la responsable... no la medicina!’ (‘... *She’s guilty – not medicine!*’ -II, 946), y el vínculo que la mantenía unida a él, tan enfermizo como el de su hermano con su madre, le despertó la astucia. Prometió odiar a Christine por siempre jamás y exigirle el pago de su crimen. Le aplicó la justicia debida al padre, pero no entregándola a los tribunales para que la ahorcaran, sino dejándola sin amante a la espera de que ella misma se autoinmolara. El tránsito a las Islas Bienaventuradas fue, pues, griego y cruel:

. (Vinnie a Christine): ‘¡Tu adulterio... oí como le decías “Te quiero, Adam” – y también te vi besarle!... ¡Eres indigna! ¡Desvergonzada y pérfida! ¡Lo digo aunque seas mi madre!’ (‘*Your adultery... I heard you telling him – ‘I love you, Adam’ – and kissing him!... You vile -¡ You’re shameless and evil! Even if you are my mother, I say it!*’ -II, 916).

. (Vinnie a Christine): ‘¡... Supongo que piensas que ahora eres libre para casarte con Adam! ¡Pero no te casarás con él! ¡No mientras yo viva! ¡Haré que pagues tu crimen!’ (‘... *I suppose you think you’ll be free to marry Adam now! But you won’t! Not while I’m alive! I’ll make you pay for your crime! I’ll find a way to punish you!*’ -II, 947).

. (Vinnie a Orin): ‘¡... Si no me ayudas a castigarla, confío que no seas tan cobarde que quieras dejar escapar a su amante!’... ¡Mataré a ese bastardo!’ ((Vinnie): ‘... *If you won’t help me punish her, I hope you’re not such a coward that you’re willing to let her lover escape!...*’. (Orin): ‘*I’ll kill that bastard!*’ -II, 979-980).

. (Vinnie a Orin): ‘¡... Pagó la pena justa por su crimen. Sabes que fue un acto de justicia. Era la única forma de hacer realmente justicia... Es la justicia!... ¡Es tu justicia, padre!’ (‘... *He paid the just penalty for his crime. You know it was justice. It was the only way true justice could be done... It is justice! It is your justice, Father!*’ -II, 1001-02).

. (Vinnie a Orin): ‘¿Quién asesinó a nuestro padre?’ (Orin): ‘Nuestra madre bajo la influencia de Brant’. (V): ‘¡... Era una adúltera y una asesina... Si hubiéramos cumplido nuestro deber con la ley, la habrían ahorcado, pero la protegimos. Podría haber vivido... Pero eligió matarse como castigo por su crimen... Fue un acto de justicia!’ (‘... *Who murdered Father?...*’ (O): ‘*Mother was under his influence... She was an adulteress and a murderess... If we’d done our duty under the law, she would have been hanged... But we protected her. She could have lived... But she chose to kill herself as a punishment for her crime... It was an act of justice!...*’ -II, 1018-19).

Todo fue consecuencia de una autoliberación que el puritanismo imperante no podía permitir. Christine Mannon había tenido la osadía de reconocerse. Se había descubierto cautiva en una puritana casa-sepulcro disfrazada de templo pagano y, una vez desenmascarada y tras advertir su tono gris oscuro bajo una blanca apariencia, y no pudiendo abandonarla aún, solía coger flores para introducir en ella algo brillante:

. (Christine a Vinnie): ‘... He ido al invernadero para cogerlas. He tenido la sensación de que nuestra tumba necesitaba un poco de brillo (Con la cabeza señala la casa). ¡Cada vez que vuelvo de viaje se parece más a un sepulcro! ¡El sepulcro blanco de la Biblia (Mt. 23-27) –una parte

⁷³ “Her justice is cruel and unyielding. Her justices requires no sacrifice from the judge, no sympathy for the human beings who transgress her iron dictates. She does not comprehend, as yet, mercy. Her law is the law of the claw, the unbending dictates of the blood strengthened by cruelty” (Long, Chester Clayton., 1968, p. 140. “Sin and punishment make up a part of the blueprint, but the characters are apparently denied the graces of redemption. I am saying that redemption does not take place in *Mourning Becomes Electra*” (Shaughnessy, E. L., 1996, p. 103).

frontal de templo pagano adherida como una máscara sobre una puritana fealdad gris! Fue muy propio del viejo Abe Mannon construir una monstruosidad así... como un templo para su odio... Perdóname, Vinnie, He olvidado que a ti te gusta. Y debe ser así. Cuadra con tu temperamento' ('... *I've been to the greenhouse to pick these. I felt our tomb needed a little brightening. (She nods... towards the house). Each time I come back after being away it appears more like a sepulchre! The 'whited' one of the Bible –pagan temple front stuck like a mask on Puritan grey ugliness! It was like old Abe Mannon to build such a monstrosity – as a temple for his hatred... Forgive me, Vinnie, I forgot you like it. And you ought to. It suits your temperament*' –II, 903-4).

La Vinnie posterior a la experiencia liberadora de las Islas Bienaventuradas, es más osada si cabe. Si al fin ha podido salir a la luz, cumple “cerrar” la casa-tumba-caverna para que muera y, sobre todo, cumple “cerrar con” la casa-tumba-caverna todas las sombras o fantasmas, enemigos del amor luminoso, que siempre la han habitado, para que se asfixien:

. (Vinnie): ‘La cerraré y la dejaré bajo el sol y la lluvia para que muera. Los retratos de los Mannon se pudrirán en las paredes y los fantasmas se desvanecerán de nuevo en la muerte. Y los Mannon serán olvidados. Yo soy la última Mannon y no lo seré mucho tiempo más. Seré la Señora de Peter Niles. ¡Y, entonces, se habrán acabado!’ (*I'll close it up and leave it in the sun and rain to die. The portraits of the Mannon will rot on the walls and the ghosts will fade back into death. And the Mannons will be forgotten. I'm the last and I won't be one long. I'll be Mrs Peter Niles. Then they're finished!*' –II, 1046)⁷⁴.

Pero el dramaturgo no baja la guardia. O'Neill la quiera trágica, la quiere prisionera y rodeada de sombras que sueñan con el triunfo, las que, pese a la brillante Vinnie de ahora, no conseguirá hacer desaparecer, porque son un numeroso, diverso y pertinaz ejército de erinias que, con una estudiadísima estrategia, la irán rodeando hasta no dejar ningún flanco abierto por donde pueda escaparse⁷⁵. Sin embargo, la primera en asediarla será el mismo Orin⁷⁶, ya que, una vez la ha desenmascarado, la ha visto como lo que realmente es: “la criminal más interesante”. Se ha

⁷⁴ O también: (Peter a Vinnie): ‘¡... lo primero que haré es sacarla de esta casa maldita!’ (V): ‘... El amor no puede vivir en esta casa. Marcharemos y la dejaremos sola para que muera – y olvidaremos a los muertos’ ('... *And the first thing is to get you away from this darned house*'. (V): ‘... *Love can't live in it. We'll go away and leave it alone to die – and we'll forget the dead*' –II, 1050).

⁷⁵ Además de las Erinias, el drama abunda en premoniciones trágicas que aumentan sin duda la sensación de asedio a que son sometidos los personajes: (Ezra Mannon): ‘... Toda victoria acaba con la derrota de la muerte... Pero, ¿acaba la derrota con la victoria de la muerte?’ ('... *All victory ends in the defeat of death... But does defeat end in the victory of death?*' –II, 932); (Vinnie): ‘Tuve un sueño horrible – Creí oír a mi padre llamándome – y esto me despertó’ (*I had a horrible dream – I thought I heard Father calling me – it woke me up*' –II, 946); (Acotación. Antes del ajusticiamiento de Brant): ('... *De repente, el cantor comienza a cantar* ‘Juan el que cuelga hombres en la horca’ con un tono lastimero y sentimental): ‘Oh, me llaman Juan, el que cuelga hombres en la horca / Allá, lejos / Dicen que yo cuelgo hombres en la horca por dinero / ¡Oh! Colgad, chicos, colgad!... ¡Maldito cantor! / ¡Es triste como la muerte! / Tengo el presentimiento de que jamás llevaré este barco a alta mar. Ahora no me quiere –un cobarde ocultándose bajo las faldas de una mujer’” (“... *The Chantyman suddenly begins to sing the chanty 'Hanging Johnny' with sentimental mournfulness*). Oh, they call me Hanging Johnny / Away-ay-i-oh! / They says I hangs for money / (Brant): Oh, hang, boys, hang!... Damn that chanty! It's sad as death! I've a foreboding I'll never take this ship to sea. She doesn't want me now – a coward hiding behind a woman's skirts’ ” –II, 988); (Christine antes de la muerte de Brant): ‘...¡Adiós, amante mío! ¡He de irme! ... ¡Oh! ¡Me siento tan extraña – tan triste – como si ya no fuera a verte más!’ ('... *Goodbye, my lover! I must go!... Oh! I feel so strange – so sad – as if I'd never see you again!*' –II, 993).

⁷⁶ Tal como ella había asediado a su madre: (Christine a Hazel): ‘... Cuando le hablo, no me responde. Y, sin embargo, me sigue a todas partes – apenas me deja sola un minuto’ ('... *When I talk to her she won't answer me. And yet she follows me around everywhere – she hardly leaves me alone a minute...*' –II, 956).

autoimpuesto la misión de abrirle los ojos a la culpa, para que vea así que, en lo más hondo del infierno donde ahora le corresponde ubicarse, puede encontrar la paz. Cumple, pues, renunciar a la felicidad y recibir el castigo, cumple entrar en la tumba -o encavernar-se- y ante los adúlteros muertos, Christine y Adam, reconocer de rodillas la naturaleza sagrada del amor ajeno a cualquier vínculo institucional⁷⁷:

. (Orin a Vinnie, después de la muerte de Christine): ‘... ¡El amor! ¿Qué derecho tenemos yo – tú- a amar?’ (‘... *Love! What right have I – or you – to love?*’ -II, 1017).

. (Orin a Vinnie): ‘¿Esperabas poder eludir el castigo? ¡No podrás! ¡Confiesa y expía hasta el máximo que impone la ley! ¡Sólo hay una manera de borrar de nuestra alma la culpa por la sangre de nuestra madre!... ¡Pregunta a nuestro padre, el juez, si es así! ¡Él lo sabe! ¡No cesa de decírmelo!’ (‘... *Were you hoping you could escape retribution? You can’t! Confess and atone to the full extent of the law! That’s the only way to wash the guilt of our mother’s blood from our souls!... Ask our father, the Judge, if it isn’t! He knows! He keeps telling me!*’ -II, 1028).

. (Orin a Vinnie): ‘... he estado escribiendo la historia de nuestra familia... una historia verídica de todos los crímenes familiares, comenzando por los del abuelo Abe – todos los crímenes, incluyendo los tuyos, ¿lo entiendes?... ¡He intentado seguir en el pasado oculto de los Mannon el rastro del destino fatal de nuestras vidas!... ¡La mayor parte de lo que he escrito tiene que ver contigo! ¡He descubierto que, de todos nosotros, tú eres la criminal más interesante!’ (‘... *I’ve been writing the history of our family!... A true history of all family crimes, beginning with Grandfathers Abe’s – all of the crimes, including ours, do you understand?... I’ve tried to trace to its secret hiding-place in the Mannon past the evil destiny behind our lives!... Most of what I’ve written is about you! I found you the most interesting criminal of us all!*’ -II, 1029).

. (Orin a Hazel): ‘¡No! ¡Ella no puede ser feliz! ¡Ha de recibir su castigo!... ¡Y, escúcheme, Hazel! ¡Usted debe dejar de quererme. Ahora el único amor que puedo conocer es el amor de la culpa que genera más culpa – hasta situarte tan en el fondo del infierno que ya no puedes hundirte más y allí descansas en paz!’ (‘*No! She can’t have happiness! She’s got to be punished!... And listen, Hazel! You mustn’t love me any more. The only love I can know now is the love for guilt which breeds more guilt – until you get so deep at the bottom of hell there is no lower you can sink and you rest there in peace!*’ -II, 1037).

. (Orin a Vinnie): ‘¡Ahora te quiero con toda la culpa que hay en mí – la culpa que compartimos! ¡Quizá te quiero demasiado, Vinnie!... ¡Por el amor de Dios, vayamos, confesemos y paguemos la pena por el asesinato de nuestra madre y hallemos la paz juntos!’ (V): ‘¡No! Cobarde! ¡No hay nada que confesar! ¡Aquello sólo fue un acto de justicia!... ¡Te odio! ¡Querría verte muerto! ¡Eres demasiado despreciable para vivir! ¡Te mataría si no fueras un cobarde!...’ (O): ‘¡Otro acto de justicia! ¿Verdad? Quieres empujarme hacia el suicidio como yo hice con mi madre! ¡Ojo por ojo! ¿No es eso?... ¡Sí! ¡Eso sería justicia –ahora tú eres nuestra madre! ¡Habla a través de ti!... ¡Sí! Es el camino hacia la paz... para hallar de nuevo – mi isla perdida – la muerte también es una isla de paz... nuestra madre nos esperará... ¿sabes qué haré entonces? Me arrodillaré y le pediré perdón... Le diré... ‘¡Me alegro de que descubrieras el amor, madre! ¡Quiero que seáis felices – tú y Adam!’ (‘*I love you now with all the guilt in me – the guilt we share! Perhaps I love you too much, Vinnie!... For the love of God, let’s go now and confess and pay the penalty for Mother’s murder, and find peace together!*’. (V): ‘*No! You coward! There is nothing to confess! There was only Justice!... I hate you! I wish you were dead! You’re too vile to live! You’d kill yourself if you weren’t a coward!...*’. (O): ‘*Another act of justice eh? You want to drive me to suicide as I drove Mother! An eye for eye, is that it?... Yes! That would be justice – now you are Mother! She is speaking now through you!... Yes! It’s the way to peace – to find her again – my lost island – Death is an Island of Peace, too – Mother will be waiting for me there... Do you know what I’ll do*

⁷⁷ Incluso aquél que nace de un primer deseo de venganza: (Brant): ‘¡... Pensé... que le robaría la mujer y eso sería parte de mi venganza! ¡Y del odio brotó el amor! ¡Es malditamente extraño, ¿verdad?!’ (34) (‘... *I thought... I’ll take her from him and that’ll be part of my revenge! And out of that hatred my love came! It’s damned queer, isn’t it?*’ -II, 922).

then? I'll get on my knees and ask for your forgiveness... I'll say, I'm glad you found love, Mother! I'll wish you happiness – you and Adam!' -II, 1042).

Pero, como decía, hay todo un ejército de erinias: los Mannon muertos que en lugar de pasar la noche en el cementerio la pasan en la mansión⁷⁸; el fantasma de Ezra o su mal espíritu, vestido de juez y atravesando las paredes⁷⁹; el conjunto de los Mannon y sus almas⁸⁰, o el mismo Orin convertido en conciencia culpable de Vinnie⁸¹. Ahora bien, esta Electra no es en absoluto inferior al modelo clásico. La casa-tumba-caverna no la engullirá tan pronto, antes se enfrentará a los muertos olvidándolos, aguantando su mirada y proclamando orgullosa que ha cumplido su deber. Recriminará a Orin-Orestes que se autocastigue como un niño, cuando, como adulto, debería expulsar los fantasmas de su vida y descartar cualquier sentimiento de culpa o, en todo caso, inclinarse por el suicidio. Y, sobre todo, cuando ve que la pura Hazel interpreta también el papel de erinia acusadora, le replicará blasfemando, es decir, erigiéndose en Dios inapelable que se perdona a sí mismo, mientras que a ella la envía al infierno de los buenos. ¡No! ¡La casa-tumba-caverna no la engullirá tan pronto!:

. (Vinnie): '¡... Los muertos nos han olvidado! ¡Nosotros los hemos olvidado!...' ('... *The dead have forgotten us! We've forgotten them!...*' -II, 1015).

. (Vinnie): 'Por qué me miráis así? ¡He cumplido mi deber con vosotros! ¡Esto está acabado y olvidado!' ('*Why do you look at me like that? I've done my duty by you! That's finished and forgotten!*' -II, 1016).

. (Vinnie a Peter): '... Orin se siente culpable del suicidio de su madre... aquella noche discutió con ella. Estaba celoso y enloquecido, y dijo cosas que después lamentó y... se culpa por su muerte... Por regla general, es como siempre, sólo que ahora está silencioso y triste – tan triste que me rompe el corazón verlo – como un niño castigado por algo que no hizo...' ('... *He feels guilty about Mother killing herself... he'd had a quarrel with her that last night. He was jealous and mad and said things he was sorry for after and... he blames himself for her death... Usually*

⁷⁸ (Seth): '... El cementerio está lleno de Mannons y todos pasan la noche aquí, en casa...' ('... *The graveyard's full of Mannons and they all spend their nights at home here...*' -II, 1008).

⁷⁹ (Silva): '¡Por Dios que hay fantasmas!'... (Mackel): '... sería natural que esta casa estuviese poseída. Ella se mató de un disparo. ¿Crees que lo hizo por la pena por la muerte de Ezra, como dijo la hija?'... (Small): '¡... Dios Todopoderoso! Sentí que me perseguían... y vi el fantasma de Ezra vestido de juez y atravesando la pared... corrí'... (Seth): '... Lo que viste fue el retrato Ezra colgado sobre la pared, no un fantasma!'... (Small): 'Sé reconocer los cuadros cuando los veo... ¡Era él!'... (Seth): '...Pero hay un mal espíritu'... ((Silva): '*There is ghosts, by God!*'... (Mackel): '... *it'd be only natural if it was haunted. She shot herself there. Do you think she done it fur grief over Ezra's death, like the daughter let on to folks?*'... (Small): '... *God A'mighty! I heard' em comin' after me... an' I seed Ezra's ghost dressed like a judge comin' through the wall... I run'...*' (Seth): '... *That was Ezra's picture hangin' on the wall, not a ghost!*'... (Small): '*I know pictures when I see'em... This was him!*'... (Seth): '... *this house bein' haunted... But there is sech a thing as evil spirit*'... -II, 1010-13).

⁸⁰ (Orin): 'Acabo de estar en el despacho. ¡Estaba seguro de que ella me esperaba allí... pero no!... ¡Tan sólo ellos... Están en todas partes!... ¡Pues que se vaya! ¿Qué significa ella para mí? ¡Ya no soy su hijo! ¡Soy el hijo de mi padre! ¡Soy un Mannon! ¡Y ellos me darán la bienvenida a casa!' ('*I've just been in the study. I was sure she'd be waiting for me in there... But she wasn't!... It's only they... They're everywhere!... Well, let her go! What is she to me? I'm not her son any more! I'm Father's! I'm a Mannon! And they'll welcome me home!*' -II, 1016)... (Orin a Vinnie): '¿Ya no crees en las almas? ¡Pienso que crearás en ellas cuando hayas vivido en esta casa!'... ('*Don't you believe in souls any more? I think you will after we've lived in this house !*'... -II, 1018).

⁸¹ (Vinnie a Orin): '¡Oh, Dios mío! ¡Una y otra vez! ¿Es que no vas a liberarte jamás de esta conciencia culpable tuya? ¿No ves cómo me torturas? ¡Te estás convirtiendo en mi conciencia culpable también!...' ('*Oh God! Over and over and over! Will you never lose your stupid guilty conscience! Don't you see how you torture me? You're becoming my guilty conscience, too!...*' -II, 1029).

he's like himself, only quiet and sad –so sad it breaks my heart to see him- like a little boy who's been punished for something he didn't do... -II, 1024).

. (Vinnie): '¡... No puedo soportarlo! ¿Por qué no deja de hablarme de su muerte? Sería mejor que Orin – ¿Por qué no tiene el coraje de -?' (*I can't bear it! Why does he keep putting his death in my head? He would be better off if – Why hasn't he the courage - ?* -II, 1034).

. (Vinnie a los retratos de los Mannon cuando ya ha oído el disparo que indica el suicidio de su hermano): '¿Por qué me miráis así? ¿Acaso no era la única manera de guardar también vuestro secreto? ¡Pero ahora he terminado con vosotros para siempre, ¿me oís?! ¡Soy hija de mi madre – no de alguno de vosotros! ¡Viviré a pesar vuestro!' (*Why do you look at me like that? Wasn't it the only way to keep your secret too? But I've finished with you for ever now, do you hear? I'm Mother's daughter –not one of you! I'll live in spite of you!* -II, 1043-44).

. (Hazel a Vinnie): '¡... Le acuso a Usted! ¡Usted le empujó a hacerlo!... Sé que deben de haber ocurrido cosas terribles... Mire en el fondo de su corazón y pregunte a su conciencia ante Dios si debería casarse con Peter!... Sé que su conciencia le hará obrar del modo correcto– y Dios la perdonará...'. (V): '¡Yo no pido perdón a Dios ni a nadie! ¡Me perdono a mí misma!... Espero que en algún lugar haya un infierno para los buenos!' (*'... I'm accusing you! You drove him to it!... I know terrible things must have happened -155- ... Look in your heart and ask your conscience before God if you ought to marry Peter! -156- ... I know in your heart you can't be dead to all honour and justice... I know your conscience will make you do what's right – and God will forgive you...*'. (V): *'I'm not asking God or anybody for forgiveness. I forgive myself!... I hope there is a hell for the good somewhere!'* -II, 1047-49)⁸².

El combate ha sido terrible e incluso Dios ha recibido los embates. Vinnie puede enfrentarse, al menos aparentemente, a todas las “sombras expectantes” de su casa-tumba-caverna, pero los personajes secundarios que la rodean, y de quienes paradójicamente depende también su salvación, cuentan tan sólo con sus escasas fuerzas humanas y no con la energía y resolución de las que un instinto de venganza y justicia implacables la han dotado. Ezra, Christine y Orin Mannon están ahora muertos. Son, sin embargo, demasiados muertos para que los puros como Peter no respeten las leyes del luto. Vinnie querría casarse inmediatamente porque sabe que, si aquellos se interponen, tiene perdida la batalla final. Si a los Mannon, tan presentes como cuando eran vivos, se les concede una pequeña tregua, sabrán aprovecharla para apagar la luz del amor y, a ella, encerrarla en la oscuridad absoluta de la tumba en que viven.

Como si se tratase de Platón defendiendo su geometría ética vertical, Vinnie ya ha habido advertido a Peter sobre la tragedia que representa dejar que la verticalidad se tuerza cuando las tinieblas a punto están de cubrirnos:

. '¡... ¿No será maravilloso, Peter – una vez nos hayamos casado y tengamos una casa con jardín y árboles?! ¡Seremos tan felices! ¡Yo amo todo lo que, simplemente, crece –hacia arriba, hacia el sol – todo lo que es recto y fuerte! Odio lo que es deforme, se tuerce, se consume y muere a la sombra durante toda su vida'. '*... Oh, won't it be wonderful, Peter –once we're married and have a home with a garden and trees! We'll be so happy! I love everything that grows simply – up towards the sun –everything that's straight and strong! I hate what's warped and twists and eats into itself and dies for a lifetime in shadow*' -II, 1043.

La sombra es para débiles y caídos, para prisioneros sin instinto de fuga. Vinnie sospecha ya que el relato de Orin sobre su salida a la luz de las Islas Bienaventuradas desde las tinieblas de New England ha herido la pureza de Peter, y le pedirá, infructuosamente, que abraza otra pureza, la que desconoce la oscuridad del pecado y proclama la belleza de cualquier amor. Le implorará un corto período de felicidad para compensar lo que ha de venir. La casa-tumba-caverna le

⁸² Para un repaso conciso de las actitudes de los personajes de los dramas de O'Neill hacia Dios, véase, por ejemplo: Dubost, Thierry, 1997, pp. 186-195.

espera, y sus muertos reclamarán sin escrúpulos el sacrificio humano al que creen tener derecho, el de Lavinia Mannon⁸³:

. (Vinnie a Peter, que mantiene que no se pueden casar inmediatamente por respeto a la muerte reciente de Orin): ‘¡... Los muertos se interponen entre nosotros! ¡Y lo harían siempre, Peter! ¡Me confías tu felicidad! ¡Pero eso significa confiar en los Mannon muertos – y a ellos no se les puede confiar el amor! ¡Los conozco demasiado bien! ¡Y no podría soportar contemplar tus ojos... heridos en su confianza en la vida! ¡Te quiero demasiado, Peter!... Quiero un corto período de felicidad – a pesar de todos los muertos! ¡Me lo he ganado!... ¡Quiero un momento de alegría – de amor- para compensar lo que ha de venir! ¡Lo quiero ahora! ¿No puedes ser fuerte, Peter? ¿No puedes ser sencillo y puro? ¿No puedes olvidar el pecado y ver que todo amor es bello? ¿Nuestro amor expulsará a los muertos! ¡Los devolverá avergonzados a la muerte!...’ (‘... *The dead coming between! They always would, Peter! You trust me with your happiness! But that means trusting the Mannon dead – they’re not to be trusted with love! I know them too well! And I couldn’t bear to watch your eyes...wounded in their trust of life! I love you too much!... I want a little while of happiness – in spite of all the dead! I’ve earned it!... I want a moment of joy – of love- to make up for what’s coming! I want it now! Can’t you be strong, Peter? Can’t you be simple and pure? Can’t you forget sin and see that all love is beautiful?... Our love will drive the dead away! It will shame them back into death!...*’ -II, 1051-52).

Protegido por los muros infranqueables de un código ético que jamás ha sentido la necesidad de abandonar –o prisionero en él-, la conversión de Peter al amor no-pecaminoso es imposible. En realidad, quiere condenarlo. Platón diseñó una geometría ética vertical exhortándonos a salir de la caverna, a alzarnos hacia la luminosa Idea. Creo sinceramente que la imagen platónica subyace a lo largo de todo *Mourning Becomes Electra*, pero tan sólo la imagen, porque el destino insoslayable de la heroína trágica de O’Neill, coherente con su visión trágica de la vida humana, es bajar y permanecer de nuevo en la débil “luz del hombre” que Orin le había anunciado, en la sombra u oscuridad que le es consubstancial. Y, por consiguiente, convencida de que ya no habrá ni jardín ni árboles, de que el sol se esconderá y de que ella no podrá crecer recta y fuerte hacia el sol, Vinnie decide allanar el camino a Peter, no rehuir el castigo y torcerse voluntariamente hacia el oscuro abismo:

. (Vinnie a Peter): ‘... Orin sospechó que me había entregado (a Avahanni). Y lo hice... (P): ‘¡Tú – tú no puedes haberlo hecho!...’ (V): ‘¿Por qué no? ¡Lo deseaba! ¡Quería aprender el amor de él –el amor que no era un pecado! ¡Y lo hice, te lo estoy diciendo! ¡Me poseyó! ...’ (P): ‘¡... Mi madre y Hazel tenían razón – no eres buena... espero que recibas tu castigo!’ (‘... *Orin suspected I’d lusted with him! And I had*’. (P): ‘... *You – you couldn’t!*’. (V): ‘*Why shouldn’t I? I wanted him! I wanted to learn love from him – love that wasn’t a sin! And I did, I tell you! He had me!...*’. (P): ‘... *Mother and Hazel were right about you – you are bad at heart... I hope you’ll be punished...*’ -II, 1052-53)⁸⁴.

⁸³ En la cual se ha operado un cambio o regresión harto manifiesto: (Acotación): “... *Los tres días transcurridos han operado en ella un cambio remarcable. Su cuerpo, vestido de luto riguroso, deja ver de nuevo un pecho liso y se ha adelgazado. Ahora se ha intensificado el parecido con una máscara del rostro de los Mannon... una expresión falta de emoción...*” (153-4) (“... *The three days that have intervened have effected a remarkable change in her. Her body, dressed in deep mourning, again appears flat-chested and thin. The Mannon mask-semblance of her face appears intensified now... emotionless expression...*” -II, 1046).

⁸⁴ “O’Neill... emphasizes one facet of Rousseanistic primitivism – the sexual freedom of primitive peoples. The New-England Puritan preoccupation with the evil of sexual pleasure explains the majority of the emotional difficulties in *Mourning Becomes Electra*” (Curran, D. I., 1975, p. 374).

“El suicidio de Christine Mannon fue en realidad una apuesta por la luz, la única arma eficaz a su disposición contra la sombría naturaleza del código moral que la condenaba y contra el castigo insoportable que los justos pretendían imponerle. Sabemos que O’Neill era lector constante de *Así habló Zarathustra* de Nietzsche, y sabemos igualmente que: “*For Nietzsche the tragic spirit equalled a religious faith... Out of the need to justify existence after the death of the old God was born the concept of the superman, the man who welcomes pain as a necessity for inner growth and who, like the protagonists in Greek tragedy, achieves spiritual attainment through suffering*”⁸⁵. Pues bien, esta Vinnie de factura claramente nietzscheana, cautiva en algo peor que una prisión, en una casa-tumba, sin querer salir de ella ni ver a nadie, fuera del alcance de la luz del sol hasta que le llegue la muerte, y sin la compañía del cromatismo amable de una flor, se somete a la trágica oscuridad del hombre, aunque su esfuerzo no es débil y habría que pensar que de algún modo se entiende a sí misma por el simple hecho de asumir su destino trágico⁸⁶. Contemplará las sombras de los Mannon y las suyas, y asumirá que una vida feliz donde el amor puro triunfa es una Idea demasiado elevada o lejana geográficamente –tanto como las Islas Bienaventuradas- para no quedar reducida a un puro simulacro. Para O’Neill ella se convierte en un símbolo de de los seres humanos a los que ha llegado la hora de expiar el hecho mismo de haber nacido y de creerse ocupantes legítimos de espacios abiertos, cuando, asediados por grandes culpas, a la mayor parte de los hombres y de las mujeres de este mundo les corresponde el deber trágico de ocupar la oscura casa-tumba-caverna:

. (Vinnie a Seth): ‘¡... Me siento atada - a los Mannons muertos!... No tengas miedo. No seguiré el camino de mi madre y Orin. Eso sería rehuir el castigo. Y no queda nadie para castigarme. Yo soy la última Mannon. ¡Me he de castigar a mí misma! Vivir sola aquí con los muertos es un acto de justicia peor que la muerte en la prisión! ¡Nunca saldré o veré a alguien! ¡Haré cerrar los postigos con clavos, de manera que la luz del sol no pueda entrar! ¡Viviré sola con los muertos, guardaré sus secretos y dejaré que me persigan, hasta que la maldición quede saldada y a la última de los Mannon se le deje morir!... ¡Sé que intentarán conseguir que viva mucho tiempo! Corresponde a los Mannon castigarse por haber nacido!... Y tú ven ahora, cierra los postigos y clávalos... y dile a Hanna que tire las flores a fuera’. (S): ‘Sí’ (‘... *I’m bound here – to the Mannon dead!... Don’t be afraid. I’m not going the way Mother and Orin went. That’s escaping punishment. And there’s no one left to punish me. I’m the last Mannon. I’ve got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I’ll never go out or see anyone! I’ll have the shutters nailed close so no sunlight can ever get in. I’ll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die!...I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born!... You go now and close the shutters and nail them tight... And tell Hannah to throw out all the flowers*’). (S): ‘Ay’ -II, 1053).

El corolario de esta tragedia griega contemporánea es en verdad terrible. Todo nos induce a pensar que el luto que le sienta bien a Electra es el que le sienta bien al conjunto del género humano o, al menos, a todas las sociedades que no han sabido convertirse en “islas bienaventuradas”. Y, si es así, si la tragedia nos es inherente y O’Neill quiere ilustrarla con los

⁸⁵ Törnqvist, E., 2000 a Mannheim, M., 2000, p. 20. O También Brietzke, Zander, 2001, p. 165: “Suffering as the context from which tragedy emerges leads to the individuals ultimate failure or death. Nietzsche views this struggle as spirituality uplifting”.

⁸⁶ “The only person Lavinia means to help by sending Peter away and entombing herself in the house is, paradoxically, herself... Raised in a puritanical, military household to believe duty, justice, and honor... Lavinia’s self-incarceration as a result of her self-recognition is totally consistent with her headstrong character” (Vogliano, Barbara, 1999, 72, 74).

avatares de una saga familiar, el paradigma formal *Oresteia* de Esquilo le es muy útil, pero ni las *Coéforas* ni por supuesto las Erinias, hijas aciagas de la noche convertidas en Euménides, le permiten otorgar a la Electra yankee el final trágico que cuadra con su carácter⁸⁷. Y es aquí donde he querido poner en juego la referencia verosímil a la imagen platónica de la caverna del libro VII de la *República* de Platón, aunque sea imposible de demostrar *stricto sensu*. Es cierto que con su ayuda el gran filósofo de Atenas emite un mensaje de esperanza, pero también lo es que quienes no lo comparten pueden, sin embargo, tomar prestada la valiosa imagen para adaptarla a su credo existencial. Desde un pesimismo radical basado en la anagnórisis reiterada de la desgracia y el sufrimiento de hombres y mujeres, el dramaturgo puede muy bien identificarlos con los prisioneros de aquella caverna singular, condenados a la oscuridad y a contemplar sólo las sombras de una Luz-Felicidad que, si acaso, sólo atisban en algunos momentos.

Y, si no yerro, se trataría, como ya he sugerido, de una verdad de aplicación universal. Lo confirmaría, en efecto, el juego diverso de parecidos familiares⁸⁸ –y no familiares- evidente en *Mourning Becomes Electra*. Fijémonos: Vinnie es igual a su padre⁸⁹, pero todo el mundo coincide que se parece a su madre⁹⁰ –Brant cree incluso que se parece a su madre, a Marie

⁸⁷ Sin embargo, la Electra de O'Neill ha sido valorada de manera muy diversa, bien como un personaje con clara conciencia moral: "Her justice is cruel... But she does have a clearly moral conscience. Any mourning she may do will truly become her, for she is never completely the victim of her selfish instincts" (Long, Chester, Clayton, 1968, p. 140); como un ejemplo de renacimiento o redefinición de la propia identidad: "I consider that optimism predominates... Beyond the failures, we must see the greatness of a difficult task, which takes the form of an aspiration towards rebirth or a reunion with or redefinition of one's own identity" (Dubost, Thierry, 1997, p. 225); como un personaje trágico fallido: "There is neither the purification of Orestes, as in the *Oresteia*, nor the spiritual redemption of the tragic hero as in such eminent tragedies as *Oedipus at Colonus* or *King Lear*... In so far as O'Neill fails to achieve this redemption, he fails to express a complete concept of tragedy" (O'Neill, Joseph P., 1963, p. 498), o incluso falta de heroísmo, un personaje perverso y degradado: "In a tragedy, the outward failure should be compensated for by the dignity and greatness of the protagonist. But where is the halo of spiritual triumph which should envelop Lavinia's self-internment? Is she accepting her fate and giving up the struggle; or is she broken but not bent – a Mannon to the end, even after realizing her responsibility for the murders and suicides: the former is unheroic, the latter makes her appear almost a hardened villain" (Ahuja, Chaman, 1984, p. 132); "Unhappily, the picture of human life honestly and powerfully drawn by the twentieth-century dramatist exemplifies the ideas which dominate current literature and thought... One of the greatest qualities of our field (Classical Studies) is the power like that of Aeschylus to perpetuate the fact that there are other meaningful, equally "realistic" analyses which in this same world find order instead of chaos, purpose instead of instability, and elevation instead of degradation" (Pratt, Jr., Norman T., 1956, p. 167).

⁸⁸ "The psychological resemblance of the characters in *Mourning Becomes Electra* is in itself an expression of the family fate. Just as the characters are fated to love a counterpart of their parent of the opposite sex, so they are fated to resemble psychologically their parent of the same sex. The Model for this concept can be found in *What is Wrong with Marriage*. Hamilton and Macgowan see a great cause of marital malaise in the absorption of parental personality traits, parental attitudes, by children" (Alexander, Doris, M., 1953, p. 932).

⁸⁹ (Brant a Vinnie): 'Usted es como su madre en tantos sentidos. El rostro es la viva imagen del de ella. Y fíjese en el cabello. No encontraría otro igual al suyo y al de ella...'. (Vinnie): '¡... yo no me parezco en absoluto a mi madre! ¡Todo el mundo sabe que soy como mi padre!' ('*You're so like your mother in some ways. Your face is the very image of hers. And look at your hair. You won't meet hair like yours and hers...*'). (V): '... *I'm not a bit like her! Everybody knows I take after Father!*' –II, 908).

⁹⁰ (Acotación) "... *uno queda inmediatamente impactado por el parecido de su rostro con el de su madre. Tiene el mismo tono peculiar de cobre-oro en el cabello, la misma palidez... la misma boca sensual...*" ("... *one is immediately struck by her facial resemblance to her mother. She has the same peculiar shade of copper-gold hair, the same pallor... the same sensual mouth...*" II, 897). (Minnie): 'Su rostro se parece

Brantôme. Por su parte, Brant se parece a Ezra, Orin y David Mannon, a todos los Mannon⁹¹. Ezra se parece a su padre⁹², y Orin se parece a Ezra⁹³. Con todo, lo más revelador son probablemente dos confesiones de Orin:

. ‘¡... Tuve la extraña sensación de que la guerra significaba matar al mismo hombre una y otra vez, y que, finalmente, descubriría que aquel hombre era yo mismo!’ (‘... *I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself!*’ -II, 977).

. (Después de asesinar a Brant): ‘¡Dios mío! ¡Parece mi padre!... Esto es como en mi sueño. Le he matado antes... una y otra vez... ¿Recuerdas que te explicaba que los rostros de los hombres que maté volvían y se convertían en el rostro de mi padre y finalmente en el mío?... ¡Quizá me he suicidado!... ¡Si yo hubiera sido él, habría hecho lo que él hizo! ¡La habría querido como él la quiso – y habría matado a mi padre – por ella!... ¡Es extraño! ¡Es una broma que le gastan a alguien!’ (‘*By God, he does look like Father!... This is like my dream. I’ve killed him before – over and over... Do you remember me telling you how the faces of the men I killed came back and changed to father’s face and finally became my own?... Maybe I’ve committed suicide!... If I had been he I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and killed father, too – for her sake!... It’s queer! It’s rotten a dirty joke on someone!*’ –II, 995-96).

Queda claro, pues, que los humanos, por más celosos que sean de su identidad, se confunden entre ellos hasta identificarse. Comparten ilusiones y, sobre todo, comparten la tragedia, que les es consubstancial, de no poder acceder a la Luz definitiva. Quizá hay todavía rincones en el mundo que son como un breve recordatorio de un paraíso perdido, pero en New England o en

al de su madre –una apariencia extraña – pero no es hermosa como ella’ (‘*She looks like her mother in face – queer lookin’ – but she ain’t purty like her*’ –II, 898); (Orin a Vinnie): ‘¡... No sabes hasta qué punto has llegado a parecerte a tu madre, Vinnie. No me refiero tan sólo a lo hermosa que te has vuelto... sino al cambio operado en tu alma... como si su muerte te hubiera dejado libre – para convertirte en ella misma!’ (‘... *You don’t know how like Mother you’ve become, Vinnie. I don’t mean only how pretty you’ve grown... I mean the change in your soul... as if her death had set you free – to become her!*’ –II, 1017).

⁹¹ (Peter): ‘... Me recordó a alguien. Pero no pude dilucidar quién era’ (‘... *He reminded me of someone. But I couldn’t place who it was*’ –II, 902); (Seth a Vinnie): ‘... ‘El aspecto exterior de este Brant no le he hecho recordar a alguien?... A su padre’... (Vinnie): ‘¡Sí! Es verdad’... (Seth): ‘... También se parece a Orin – y a todos los Mannon que he conocido... me recuerda el hermano de su abuelo... David’ (‘... *Ain’t you noticed this Brant reminds you of someone in looks?... Your Paw, ain’t it, Vinnie?...*’ (V): ‘*Yes, he does...*’. (S): ‘... *He’s like Orin, too – and all the Mannons I’ve known... he calls to my mind your Grandpaw’s brother, David*’ –II, 905); (Acotación): ‘... *Uno queda inmediatamente impactado por el parecido sorprendente entre su rostro (Brant) y el del retrato de Ezra Mannon... Inconscientemente adopta la misma postura que la de Mannon, sentado bien erguido, con las manos sobre los brazos del sillón*’ (‘... *One is immediately struck by the resemblance between his face and that of the portrait of Ezra Mannon... Unconsciously he takes the same attitude as Mannon, sitting erect, his hands on the arms of the chair*’ –II, 914).

⁹² (Acotación): ‘... *el retrato del padre de Ezra, Abe Mannon... Excepto la diferencia de edad, su rostro se parece exactamente al del Ezra del retrato del despacho*’ (‘... *the portrait of Ezra’s father, Abe Mannon... Except for the difference in ages, his face looks exactly like Ezra’s in the painting in the study*’ –II, 951).

⁹³ (Christine a Orin): ‘¡... Orin! ¡No mires así! ¡Te pareces tanto a tu padre!...’ (‘... *Orin! Don’t look like that! You’re so like your father!...*’ –II, 970); (Acotación): ‘... *el despacho de Ezra Mannon – un atardecer un mes después... Orin se sienta en la silla de su padre... Se ha envejecido en un mes. Ahora parece casi tan viejo como su padre en el retrato. Lleva un vestido negro y el parecido entre ambos es misterioso*’ (‘... *Ezra’s Mannon’s study – on an evening a month later... Orin is sitting in his Father’s chair... He has aged in the intervening month. He looks almost as old now his father in the portrait. He is dressed in black and the resemblance between the two is uncanny*’ –II, 1026).

cualquier comunidad parecida –muchas a buen seguro-, lejos de las Islas Bienaventuradas del Mar del Sur, y más lejos todavía de una inocencia perdida definitivamente, la felicidad y el perdón son imposibles, y el único derecho inalienable que todavía conservamos, parece decirnos el dramaturgo, es el de la expiación para así poder caminar hacia el reino de las sombras, hacia la tumba y la muerte, “hasta situarte tan en el fondo del infierno que no puedes hundirte más y allí descansas en paz!”.

Referències bibliogràfiques completes:

- . Ahuja, Chaman. *Tragedy, Modern Temper and O'Neill*. Delhi: Macmillan India Limited, 1984.
- . Alexander, Doris M. “Psychological Fate in *Mourning Becomes Electra*”. *PMLA (Publications of The-Modern-Language-Association-of-America)* 68, 5 (Dec., 1953), 923-934.
- . Allen, T. W. *Homeri Iliadis*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . Allen, T. W. *Homeri Odysseas*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . Allen, T. W. *Homeri Opera (Hymni, etc.)*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1920.
- . Black, Stephen A. *Eugene O'Neill. Beyond Mourning and Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- . Brie, Friedrich. “Eugene O'Neill als Nachfolger der Griechen (*Mourning Becomes Electra*)”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift XXI* (1933), 46-59.
- . Brietzke, Zander. *The Aesthetics of Failure. Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001.
- . Burnet, J. *Platonis Opera*, vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1968.
- . Clark, Barrett H. “Aeschylus and O'Neill”. *English Journal (College Edition)* XXI (Nov., 1932), 699-710.
- . Corbin, John. “O'Neill and Aeschylus”. *Saturday Review of Literature* VIII (April 30, 1932), 693-695.
- . Curran, Donald T. “Insular Typees: Puritanism and Primitivism in *Mourning Becomes Electra*”. *Revue des Langues Vivantes* 41 (1975), 371-77.
- . Dubost, Thierry. *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O'Neill's Vision of Humanity*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1997.
- . Estrin, Mark W. (ed.). *Conversations with Eugene O'Neill*. Mississippi: University Press of Mississippi, Jackson and London, 1990.
- . Floyd, Virginia (ed.). *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*. New York: Frederick Ungar, 1981.
- . Frenz, Horst & Mueller, Martin. “More Shakespeare and Less Aeschylus in Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*”. *American Literature* 38, 1 (Mar., 1966), 85-100.
- . Gassner, John. *O'Neill. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1964.
- . Gilabert, Pau. “Anti-Hellenism and Anti-Classicism in Oscar Wilde's Works. The Second Pole of a Paradoxical Mind”. *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21 (2006), 229-270.
- . Gooding-Williams, Robert. *Zarathustra's Dionysian Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- . Hamilton, G.V. and Kenneth MacGowan. *What is Wrong With Marriage*. New York: Albert & Charles Boni, 1929.
- . Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt am Main 1988.
- . Heidegger, M. *The Essence of Truth. On Plato's Cave Allegory and Theaetetus*. London & New York: Continuum, 2002, translated by Ted Sadler.
- . Hude, C. *Herodoti Historiae*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1988.

- . Kessel, R. *Aristoteles de arte poetica liber. Poetica*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1968.
- . Knickerbocker, Frances W. "A New England House of Atreus". *Sewanee Review* XL (1932), 249-254.
- . LaBelle, Maurice M. "The Influence of Nietzsche upon O'Neill's Drama". *Educational Theatre Journal* 25, 4 (Dec., 1973), 436-442.
- . Lipman-Wulf, Barbara. "Thematic Structure of Strindberg's *A Dream Play*". *Leonardo* 7, 4 (Autumn, 1974), 319-323.
- . Long, Chester Clayton. *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill*. The Hague. Paris: Mouton, 1968.
- . Manheim, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: C. U. P., 2000.
- . Merkelbach, R. et M. L. West. *Hesiodi Opera et Dies*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1990.
- . Michel, Pierre. *Eugene O'Neill Mourning Becomes Electra. York Notes*. Harlow, Essex: Longman, York Press, 1981.
- . Miorelli, A. *Ancora nella caverna: riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*. Trento: Dipartimento de filosofia, storia e beni culturali (*Labirinti* 93), 2006.
- . Nagarajan, S. "Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*: The Classical Aspect". *Literary Criterion* 5, III (1962), 148-154.
- . Nestle, Eberhard & Alland, Kurt. *Novum Testamentum Graece, 27ed*. Stuttgart: United Bible Societies, 1993.
- . Nietzsche, Friedrich. *Així parlà Zaratustra* (traducció de Manuel Carbonell). Barcelona: Quaderns Crema, 2007.
- . Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo* (traducció de J. M. Terricabras). Girona: Accent Editorial, 2007.
- . Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- . Nietzsche, Friedrich. *Werke in Drei Bänden (Zweiter Band)*. Stuttgart, Zurich, Salzburg: Europäischer Buchklub, 1962.
- . O'Neill, Eugene. *Complete Plays, I: 1913-1920, II: 1920-1931, III: 1932-1942*. New York: The Library of America, 1988.
- . O'Neill, Eugene. *Mourning Becomes Electra*. Introduction By Christine Dymkowski. NT (Royal National Theatre). London: Nick Hern Books, 1995.
- . O'Neill, Joseph P. "The Tragic Theory of Eugene O'Neill". *Texas Studies in Literature and Language* 4 (1963), 481-98.
- . Østerud, Erik. "Ibsen i Platons hule". *Samtiden*, 1993, 20-27.
- . Pearson, A. C. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxford Classical Texts, Clarendon Press, 1924, rpr. 1950.
- . Pratt, Jr. Norman T. "Aeschylus and O'Neill: Two Worlds". *The Classical Journal* 51, 4 (Jan., 1956), 163-167.
- . Rahlfs, A. (ed.). *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes. Duo volumina in uno*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1979.
- . Sheaffer, Louis. *O'Neill: Son & Playwright*. London: J. M. Dent & Sons Limited, 1968.
- . Sheaffer, Louis. *O'Neill: Son & Artist*. London: Paul Eleek, 1973.
- . Shaughnessy, Edward L. *Down the Nights and Down the Days. Eugene O'Neill's Catholic Sensibility*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1996.
- . Smith, A. D. *The Problem of Perception*. London: Harvard University Press, 2002.
- . Smythies, J. R. *The walls of Plato's cave: the science and philosophy of brain, consciousness and perception*. Aldershot: Avebury, 1994.

- . Törnqvist, Egil. *A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-Naturalistic Technique*. New Haven: Yale University Press, 1969.
- . Travis, Bogard. *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill* (revised edition). New York: Oxford University Press, 1988.
- . Travis, Bogard & Bryer, Jackson R. (eds.). *Selected letters of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- . Usener, H. *Epicurea*. Leipzig, 1887, rpr. Stuttgart, 1966
- . Voglino, Barbara. "Perverse Mind". *Eugene O'Neill's Struggle with Closure*. Madison. Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1999.
- . West, M. L. *Aeschylus Tragoediae*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1990.
- . West, M. L. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. Vol. II. Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1992.
- . Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde* (Introduced by Merlin Holland). Glasgow: Harper Collins Publishers (fifth edition), 2003.
- . Woodruff, Martha Kendal. "Untergang und Übergang: The Tragic Descent of Socrates and Zarathustra". *The Journal of Nietzsche Studies* 34 (2007) 61-78.