

Mourning Becomes Electra d'Eugene O'Neill: Èsquil i Plató per a crear un drama fosc?

Pau Gilabert Barberà¹
Universitat de Barcelona

Per a Richard Jenkyns i 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 bell nou *Mourning Becomes Electra* d'E. O'Neill des de la perspectiva de la Tradició Clàssica certament no ha de ser impossible, però a hores d'ara sembla, si més no, força arriscat. La dependència bàsica d'Èsquil², i en un grau menor de Sòfocles³ i Eurípides⁴, fou

¹ Professor titular del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de Les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Telèfon: 934035996; fax: 934039092; correu electrònic: pgilabert@ub.edu; pàgina web personal: www.paugilabertbarbera.com Aquest article és resultat del projecte d'investigació finançat pel "Ministerio de Educación y Ciencia español": "Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico" -referència: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Professor Carles Miralles Solà, i fou publicat a *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 29, 2011, pp. 369-402.

² Vegeu, p. e.: Clark, Barrett H., 1932; Corbin, John, 1932; Knickerbocker, Frances W., 1932; Brie, Friedrich, 1933; però també, quant a semblances i dissemblances: Young, Stark, "Eugene O'Neill's New Play (*Mourning Becomes Electra*)", a Gassner, John, 1964; Travis, Bogard, 1988, 331-363; Dymkowsky, Christine, "Introduction to the play", XII-XXII, a O'Neill, 1995. Hi ha fins i tot qui apunta en altres direccions; és a dir, Shakespeare més que no pas Èsquil: Frenz, Horst and Mueller, Martin, 1966.

³ A banda de l'*Electra* de Sòfocles, sembla obvi que O'Neill té en compte la lectura freudiana de l'*Èdip Rei* com a referent que explica la relació, amb clares connotacions incestuoses, de Lavinia Mannon amb el seu pare, Ezra Mannon, i la d'Orin Mannon amb la seva mare, Christine Mannon.

⁴ Com molt encertadament assenyala 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 fet, a l'*Orestea*, Electra apareix breument a les *Coèfores* per encoratjar Orestes, mentre que, a Sòfocles, és el personatge principal i, a Eurípides, comparteix el protagonisme amb el seu germà. O'Neill, per contra, eleva Electra a la categoria d'heroïna absoluta (vegeu, p. e.: Dymkowsky, Christine, a O'Neill, E., 1995, p. XVI). Quant a les similituds amb Eurípides, vegeu també: Nagarajan, S., 1962, p. 154.

reconeguda i analitzada abastament des de l'estrena el 26 d'octubre del 1931⁵. És amb aquest llegat que el dramaturg americà escriu la seva trilogia (*Homecoming*, *The Hunted* i *The Haunted*), pensada en aquest cas per revelar les raons pregonas que generen una relació turmentada i hostil entre membres d'una mateixa família. En efecte, la saga dels Mannon, New England, l'arquitectura d'estil grec de les seves grans mansions i la Guerra Civil Americana configuren el marc contemporani per a la ubicació, en ple segle XIX, de la tragèdia dels Atrides⁶, presentada ara com un drama psicològic amb personatges marcats per una herència familiar tan indefugible com el destí⁷. El drama és, a més, tan colpidor que, en acabar, és raonable de preguntar-se si encara hi ha marge per a la catarsi o, ben al contrari, l'espectador restarà definitivament ancorat en el terror i la por⁸.

El títol d'aquest treball remet a l'evidència d'una tragèdia total, sense sortida o desllorigador possibles, òrfena de qualsevol esperança que no sigui el fet mateix d'haver tocat fons i recorregut tot el pendent de la caiguda -aquell abisme Nietzscheà que la raó no pot il·luminar⁹-, i el cert és

⁵ Al Guild Theater de New York sota la direcció de Philip Moeller. Alla Nazimova interpretà el paper de Christine i Alice Brady el de Lavinia. Robert Edmond Jones la posà en escena, i la representació s'allargà des de les 16'00 hores fins a les 22'30. Per a més detalls sobre l'estrena, vegeu, p. e.: Wainscott, Ronald. "Notable American stage productions", a Manheim, Michael, 2000, pp. 108-109.

⁶ Cal valorar la composició de *Mourning Becomes Electra* des d'una perspectiva històrica, inserint-la en l'ampli grup de drames moderns basats en temes grecs escrits per grans figures com Giradoux, Hugo von Hoffmannsthal –Arthur Symonds va traduir-ne l'*Electra*–, Eliot, Sartre, Shaw, etc. Tot forma part del "Greek revival" del segle XX, un exemple del qual el tenim, p. e., en la nova traducció de l'*Alceste* d'Eurípides de Dudley Fitts i Robert Fitzgerald (vegeu: 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). I, tanmateix: "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). Quant al "psychological fate", vegeu també: Alexander, Doris, M., 1953.

⁸ Em remeto, és clar, a Aristòtil, *Poètica*, 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 περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" ("És, doncs, la tragèdia imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió... que representa els personatges fent-los actuar i no fa ús de la narració, i per mitjà de la compassió i el temor opera la purificació de passions semblants" -la traducció és meva seguint l'edició de R. Kessel., 1965). O'Neill, tanmateix, ens adverteix sobre els paràmetres tràgics, forçosament diferents, de l'home contemporani: "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).

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

que, com confessa el mateix O'Neill, la redacció de *Mourning Becomes Electra* li suposà un esforç gairebé inhumà:

. “Ha estat un infern! Esperem que el resultat justifiqui en alguna mesura tot l'esforç. Aconseguir que n'hi hagués prou, de Clitemnestra, en el personatge de Christine, d'Electra en el de Lavinia, d'Orestes en el d'Orin, etc., i, tanmateix, mantenir-ne el caràcter bàsicament americà; allunyar dels Mannon un destí grec (sense reclamar l'ajut d'un Déu purità extret de l'*Antic Testament*) que convencés un públic modern sense religió o una ètica basada en la moral; impedir que el melodrama de la trama no superés el drama real; idear assassinats que defugissin els polícies i les escenes de les sales de justícia; i, finalment, mantenir-me al marge i evitar les moltes oportunitats de manifestar-me personalment sobre la vida i el destí, tot això ha fet que el camí hagi estat llarg i feixuc! I, fins i tot ara que la feina ja està feta, no sé ben bé què he aconseguit. Tot el que sé és que, després de llegir-la, a despit de la meua familiaritat amb cada pàgina, em deixa commogut, espiritualment pertorbat, i tinc la sensació que, a banda de l'extensió, té envergadura real, la sensació de haver tingut una experiència dramàtica amb passions intenses i turmentadores que van més enllà de l'ambició o l'abast d'altres drames moderns”.

. “*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 Mannon's 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 every 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 estat, doncs, una *poïesis* o procés creatiu certament singular, el resultat del qual és una tragèdia que traspua derrotisme¹¹. Si s'examina el conjunt de l'obra dramàtica d'O'Neill, es

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). Vegeu també: LaBelle, Maurice M., 1973.

¹⁰ Estrin, Mark W., 1932, chapter “Eugene O'Neill. George Jean Nathan / 1932”, p. 126 –la traducció és meua. L'estrès psicològic continuà fins i tot després de l'èxit assolit: “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 I, tanmateix, deixa veure alhora tota la força vital que la seva nova esposa Carlotta Monterey O'Neill fou capaç d'infondre-li, fent que l'amor triomfés sobre la vida. Ho llegim a la dedicatòria del manuscrit de *Mourning Becomes Electra*, impresa en les 50 còpies enviades al seus amics: “... 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

constata que la desesperança no sempre envaeix l'escena¹²; ara bé, negar que aquesta s'erigeix com un dels seus trets més remarcables fóra tan inútil com absurd. És per això que fer un recull de passatges il·lustratius -alguns dels més colpidors concentrats en la mateixa obra- no és precisament una tasca difícil.

De vegades, en efecte, posa l'accent en la manca de sentit de la vida humana i la naturalesa inevitable de la mort:

. Deborah (*More Stately Mansions*): 'Si la vida tingués sentit... com... una frase simple... Però no en té, de sentit... i la mort no és res més que un pou fangós, a dintre del qual hi llencen indistintament la meua persona i un gat mort!' ('*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... 'Necessito que em recordin que la Vida no és el llarg morir-se de la mort...' ('*I need to be reminded that Life is not the long dying of death...*' -III, 370).

. Simon (*More Stately Mansions*): '... les vides humanes... no tenen cap sentit... la vida humana és una decepció estúpida, la promesa d'un mentider, un estar en fallida permanent per deutes que mai no hem contret, una cita diària amb la pau i la felicitat en què dia rere dia esperem, contra tota esperança, escoltant cada passa, i, quan finalment arriben la núvia o el nuvi, descobrim que estem besant la Mort' ('... *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).

De vegades ens sorprèn amb el que sens dubte és un tribut al seu admirat Oscar Wilde o, dit altrament, amb una paradoxa concebuda per poder agermanar quelcom difícilment agermanable, com ara l'assassinat i la pietat:

. Simon (*More Stately Mansions*) '... Valorant-ho amb seny, tots hauríem de tenir unes clàusules en els nostres testaments expressant la nostra gratitud i recompensant adientment a qualsevol que ens matés. El criminal, a parer meu, posseeix l'autèntica virtut de la pietat' ('... *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 d'altres ocasions, presenta els humans com éssers folls irremeiablement condemnats a l'error: Anna Christie (*Anna Christie*): '... Som tots pobres bojós, i les coses passen, i ens empantaneguem en l'error; tot es redueix a això' ('... *We're all poor nuts, and things happen, and we just get mixed in wrong, that's all*' -I, 1015). O gosa proclamar en veu alta el privilegi de la no-existència, i aprofita fins i tot les acotacions, nombrosíssimes en les seves obres, per renegar *stricto sensu* de l'esperança:

. Larry (*The Iceman Cometh*): '... El millor de tot fóra no haver nascut mai' ('... *The best of all were never to be born*' -III, 582)¹⁴.

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 Per exemple a *Days Without End*, *Lazarus Laughed*, *The Straw* o *Ah! Wilderness*.

¹³ Totes les citacions corresponen a O'Neill, Eugene, 1988, i la numeració entre parèntesis s'hi refereix. Les traduccions al català són meves.

¹⁴ Tots els editors assenyalen que O'Neill recolza en 'Morfina' de Heinrich Heine (vegeu, p. e: *Sämtliche Schriften*, Klaus Breigleb (ed.), Munich, 1968-1976, XI, p. 333). Tanmateix, paga la pena de recordar ara Sòfocles, *Èdip a Colonos* 1224-27: μή φῦναι τὸν ἅπαντα νι / κᾶ λόγον· τὸ δ', ἐπει φανῆ, / βῆναι κείσ' ὀπόθεν περ ἧ / κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα ("No haver nascut venç qualsevol argument. Un cop

. Andrew (*Beyond the Horizon*): ‘... Hem d’intentar ajudar-nos l’un a l’altre i, amb el pas del temps, arribarem a saber què és el que cal fer ... I potser nosaltres’ (“Però la Ruth, si és que sent les seves paraules, no ho mostra pas. Roman en silenci, tot mirant-lo somortament amb la trista humilitat de l’esgotament, amb la ment ja immersa en aquella exhausta calma més enllà de la molèstia addicional que suposaria mantenir encara algun tipus d’esperança”) (‘... 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).

Marcat, doncs, per una visió pregonament tràgica de l’existència humana¹⁵, O’Neill s’afegeix amb *Mourning Becomes Electra* a la llarga llista de dramaturgs occidentals, l’obra dels quals no només deixa entreveure gairebé sempre una herència hel·lènica subjacent, sinó que sovint qualla en una tragèdia grega en sentit estricte -amb independència, és clar, de les inevitables adaptacions a contextos històrics diferents. En efecte, el destí de l’Electra de l’escriptor americà serà la foscor d’una mansió sepulcral, una casa-tomba, construïda per hostatjar l’odi i on la perseguiran fins a la mort múltiples dimonis familiars. Conseqüentment, era lògic que les Erínies de les *Eumènides* d’Èsquil i la seva foscor consubstancial esdevinguessin una referència tan ineludible com profitosa. Són, recordem-ho, ‘deesses subterrànies’ (‘κατὰ χθονὸς θεαί’, v. 115)¹⁶; ‘en les robes del tot blanques, en canvi, no hi vaig tenir part, no em correspongueren’ (‘παλλεύκων δὲ πέπλων ἀπόμοιρος ἄκληρος ἐτύχθη’, v. 352); ‘... augustes i inexorables als mortals, perseguint menyspreades i deshonroses tasques, restem apartades dels déus per una llum aliena al sol’ (‘... σεμναί / καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς, / ἄτιμ’ ἀτίετα διόμεναι / λάχη θεῶν διχοστατοῦντ’ / ἀνηλίω / λάμπα’, vv. 383-87); ‘sota terra tenen el seu lloc i en una tenebra on no hi arriba el sol’ (‘... ὑπὸ χθόνα τάξιν ἔχουσα / καὶ δυσήλιον κνέφας’, vv. 395-6), i són igualment ‘filles atziagues de la Nit’ (‘... Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα’, v. 416).

Això no obstant, per a una heroïna tràgica a qui O’Neill ha reservat el privilegi terrible d’experimentar la mort en vida en un casa-tomba segellada per ella mateixa, aquestes Erínies presenten un inconvenient molt greu: la seva metamorfosi final en Eumènides. Orestes, germà d’Electra i protagonista principal de la darrera de les tragèdies de la trilogia d’Èsquil, partirà vers el temple del llombrícol del món sota la protecció d’Apol·lo, el qual es responsabilitzarà de l’ajusticiament de la seva mare Clitemnestra. El déu, però, no reeixirà a persuadir les atziagues filles de la Nit de la justícia dels actes d’Orestes, de manera que és Atena qui finalment dirimirà el conflicte a favor seu: ‘Aquest home s’ha lliurat del delictes de sang’ (‘ἀνήρ ὄδ’ ἐκπέφευγεν αἵματος δίκη’, -752)¹⁷.

nascuts, però, molt en segon lloc ve caminar com més de pressa millor cap allí d’on precisament venim” - la traducció és meua segons l’edició de Pearson, A. C., 1950). Compareu-ho amb Teògnis 425-28 (segons l’edició de West, M. L., 1989): πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον, / μηδ’ εἰδεῖν αὐγὰς ὀξέος ἡελίου, / φύντα δ’ ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι / καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον. I també amb Epicur, *Carta a Meneceu*, 126-7 (segons l’edició d’Usener, H., 1966): πολὺ δὲ χείρων καὶ ὁ λέγων καλὸν μὲν μὴ φῦναι, φύντα δ’ ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι.

¹⁵ Molt condicionada per la seva biografia personal; vegeu, per exemple: 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”, a Mannheim, Michael, 2000, pp. 4-17.

¹⁶ Seguiré en aquest cas l’edició de West, M. L., 1990; la traducció és meua.

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).

Només resta, doncs, que el Cor de les Erínies decideixi no menysprear els nombrosos avantatges que obtindrà de la ciutat d'Atenes, així com invocar l'esclat del sol, perquè la foscor que els era consubstancial doni pas a la llum de la vida: 'Que la llum radiant del sol faci brotar de la terra, abundants, aquelles ventures profitoses de la vida!' ('ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους / γαίας ἐξαμβρῦσαι / φαιδρὸν ἀλίου σέλας' -924-926).

O'Neill confessava abans que la redacció de *Mourning Becomes Electra* havia estat una experiència infernal, llarga i feixuga, en el curs de la qual hi hagué commoció espiritual i passions violentes i turmentadores. És evident, per tant, que la seva Electra, tot i partir del model grec, l'havia forçosament de superar, si l'objectiu final era assolir cotes majúscules de tragicitat¹⁸:

. "... Personalment... l'obra que més m'agrada és la darrera. Sento que és la més personal per una raó. La figura d'Electra en la llegenda grega s'esvaeix en un futur vague i no-dramàtic. S'atura, com si, després de la venjança en la persona de la seva mare, tot anés bé i allò fos tot. Les Erínies persegueixen Orestes, mentre que a ella la deixen estar. Mai no podria empassar-m'ho. Em semblava que, si desapareixia en un futur feliç i convencional (casada amb Pílates, d'acord amb una versió de la llegenda), els grecs eludien les implicacions derivades de la seva pròpia creença en la cadena del destí. En la nostra moderna cadena psicològica del destí, certament no podem deixar que se'n surti d'aquesta manera! Ella es mereix tan inevitablement un destí tràgic millor! I em congratulo d'haver donat a la meua Electra yankee un final tràgicament digne d'ella mateixa!¹⁹ El final, a parer meu, és el millor i el més inevitable de la trilogia. És allí que assoleix una alçada veritable i que la meua fe en ella resta justificada! Es trenca i no es trenca! És rendint-se al destí dels Mannon que el venç. És tràgica".

. "*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.

¹⁸ Entre d'altres raons perquè Èsquil i O'Neill solucionen el "problema Nèmesi" de manera diferent: "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 I, tanmateix: "*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", a 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 traducció és meua. De fet, sempre que se'l criticava per accentuar el vessant sòrdid de la vida i la seva futilitat, responia: "As for this type of play having a depressing effect, or accentuating the 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).

Molt conscient, per tant –i amb orgull-, de la seva capacitat, el dramaturg ultrapassarà el model grec. Em demano, però, si el vast llegat hel·lènic de la cultura occidental no té encara quelcom de valuós per oferir-li, tal vegada la imatge platònica de la caverna, amb l’ajut de la qual, present en la ment de l’escriptor i de l’espectador-lector culte, la tragèdia d’aquesta Electra clàssica -i ahora nova Electra yankee- d’O’Neill resta magnificada. Així, doncs, si, com he assenyalat al principi, considerava arriscat examinar *Mourning Becomes Electra* insistint de bell nou en el referent esquili, sempre admès, hauré de reconèixer ara que la hipòtesi que tot just acabo d’exposar suposa per raons òbvies córrer un risc addicional. En efecte, la presència subjacent d’aquesta imatge en la ment del dramaturg no la podré demostrar *stricto sensu*, puix que en el text no s’explicita mai²¹, però, malgrat tot i per descomptat després del repàs inevitable del conjunt de l’obra dramàtica d’O’Neill, m’arriscaré i apel·laré al sentit crític del lector perquè en valori la versemblança i, sobretot, mesuri el rèdit dramàtic derivat d’una lectura així. Començo, doncs.

Quant al curs dramàtic dels esdeveniments, la situació és la següent: Orin i Vinnie Mannon han induït la seva mare, Christine Mannon, al suïcidi, després que el primer ajusticiés el seu amant, el capità Brant. Els remordiments, però, turmenten Orin des de fa dies, de manera que Vinnie, l’Electra inflexible del drama, acara el deure d’apuntalar un Orestes massa feble i al caire de l’ensorrament psicològic:

. (Vinnie): ‘... No és bo per a tu romandre en aquesta habitació d’atmosfera sufocant. Hauries de sortir a l’aire lliure’. (Orin): ‘Odio la llum del dia. Sembla un ull acusador! No. Nosaltres hem renunciat al dia, on viu la gent normal – o més aviat ell ha renunciat a nosaltres. La nit perpètua – la foscor de la mort en vida – aquest és l’hàbitat que s’adiu amb la culpa! Tu creus que te n’escaparàs, però jo no sóc tan boig!... I trobo que la llum artificial és més apropiada per a la meva feina – la llum de l’home, no pas la de Déu²² – el feble esforç de l’home per entendre’s a si mateix, per a existir per si mateix en la foscor! És un símbol de la seva vida – una làmpada que crema en una habitació d’ombres expectants’. (V): ‘La teva feina? Quina feina?’. (O): ‘Estudiar la llei del crim i del càstig²³...’. (V): ‘Això està tan tancat! És asfíxiant! Et fa mal! (*Va cap a la finestra, obre els finestrons i mira enfora*). Aquesta nit és negra com el quitrà. No hi ha cap estrella’. (O): ‘Foscor sense una estrella que ens guiï! Cap on anem, Vinnie?’.

²¹ En realitat, quan es tracta de prendre-la com a referència comparativa, se sol pensar 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; vegeu també: pp. 86 i 88).

²² Déu i, unes línies abans, “l’ull acusador”. A més de l’ull del Déu del *Gènesi* que tot ho veu i que, per tant, descobreix el pecat original d’Adam i Eva, val a dir que també entre els grecs hi ha la convicció que les accions dels humans no passen desapercebudes a un poder superior. En efecte, el Sol, p. e., és talaia de déus i homes i mira amb l’ajut dels seus raigs (*Himne a Demèter*, 22-27 –Allen, 1920); tot ho veu i tot ho escolta (p. e., *Il*, 3, 277 o *Od*, 11, 109 –Allen, 1920); és un cercle omnivident (Èsquil. *Prometeu encadenat*, 91 –West, 1990). No cal dir que aviat és l’ull de Zeus el que ho veu tot (p. e., Hesíode, *Treballs i dies*, 265-270 -Merkelbach-West: 1990). Zeus és qui veu la fi de totes les coses (Soló. *Elegia a las Muses*, 9-16 -West, 1992), etc.

²³ La referència a *Crim i càstig* de Dostoievski és inqüestionable i O’Neill n’admet la influència molt més 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 psychological writers of the past like Dostoievsky, etc. have had” (Letter to Clark, Barrett H., Clark, June 6th 1931. Travis, Bogard & Bryer, Jackson R., p. 386.).

. (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).

¿Hi ha prou base per entreveure la presència subjacent de la imatge platònica de la caverna en aquest diàleg mantingut pels germans Orin i Vinnie Mannon? En primer lloc, fóra intel·lectualment deshonest i, a més, absurd intentar obviar la naturalesa moral del diàleg, amb la culpa, el càstig i Déu com a grans protagonistes. De fet, n’hi hauria prou de fer menció ara d’alguns passatges adients de l’*Antic Testament* per rendir-se a l’evidència:

“... σὺ ὁ λύχνος μου, κύριε / καὶ κύριος ἐκλάμψει μοι τὸ σκότος μου” (“... tu, senyor, ets la meua llàntia / i el senyor m’il·luminarà la meua foscor” -2 S. 22:29); “... σὺ φωτιεῖς λύχνον μου, κύριε / ὁ θεός μου, φωτιεῖς τὸ σκότος μου” (“... tu, senyor, il·luminaràs la meua llàntia / déu meu, il·luminaràs la meua foscor” -Ps. 17:29); “... ἀνακαλύπτων βαθέα ἐκ σκότους, / ἐξήγαγεν δὲ εἰς φῶς σκιὰν θανάτου” (“... revelant coses pregones des de la foscor, / dugué a la llum l’ombra de la mort” -Job. 12:22); “... μὴ ἐπίχειρέ μοι, ἢ ἐχθρά μου, ὅτι πέπτωκα· καὶ ἀναστήσομαι, διότι ἐὰν καθίσω ἐν τῷ σκότει, κύριος φωτιεῖ μοι” (“... no et vanis, enemiga meua, de la meua caiguda. M’aixecaré, perquè, si sec en la foscor, el senyor m’il·luminarà” -Mic. 7:8-; les traduccions són meves)²⁴.

I, tanmateix, si en aquest cas s’opta per una interpretació literal gens arriscada, cal concloure que la confiança en la il·luminació de Déu, en el triomf de la llum divina sobre la tragèdia humana és absoluta, mentre que O’Neill dissenya, per raons òbvies, un final diferent. En aquests textos, Déu és la llàntia -la làmpada-, no pas l’home, i, quan es fa menció de la llàntia de l’home, no pas de l’home-llàntia, és per deixar clar que no fóra res sense la llum divina que la nodreix. Quant a les ombres, Déu anorrea la més tràgica, la de la mort, perquè Ell és vida i llum, la llum que no permetrà que l’home romanguí assegut en la foscor. Per contra, a *Mourning Becomes Electra*, l’ombra de la mort i la fosca desesperança resten entronitzades. A Ezra Mannon, Adam Brant, Christine Mannon i Orin Mannon no els il·lumina ni els salva la llum divina, sinó que viuen i moren en la tràgica foscor que de fet sembla que els ha estat sempre consubstancial. I, a Lavinia Mannon, O’Neill fins i tot li ha reservat el turment d’una llarga mort en vida en la volguda foscor d’una casa-tomba. Naturalment, podem pensar que el dramaturg s’ha limitat a presentar la bescara dels textos bíblics –per cert, tampoc no explicitats com a tals-, tot confirmant

²⁴ Rahlfs, A., 1979. Em ceneixo a l’*Antic Testament*, perquè a II, 937 llegim: “... the Mannon’s way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbaths”. Tanmateix, atesa la formació catòlica d’O’Neill –vegeu, p. e., Black, Stephen A. “Celebrant of loss”, a Mannheim, 200, p. 7-, pel que fa a l’odi a la llum, paga la pena de recordar l’*Evangelii segons Sant Joan* (3, 20-21): “πᾶς γὰρ ὁ φαῦλα πράσων μισεῖ τὸ φῶς καὶ οὐκ ἔρχεται πρὸς τὸ φῶς, ἵνα μὴ ἐλεγχθῇ τὰ ἔργα αὐτοῦ· ὁ δὲ ποιῶν τὴν ἀλήθειαν ἔρχεται πρὸς τὸ φῶς, ἵνα φανερωθῇ αὐτοῦ τὰ ἔργα ὅτι ἐν θεῷ ἐστὶν εἰργασμένα” (“En efecte, tots els qui obren el mal odien la llum i no s’hi apropen, a fi que les seves obres no quedin al descobert. Per contra, els qui obren d’acord amb la veritat s’apropen a la llum, a fi que les seves obres es vegin, car són fetes d’acord amb Déu” -Nestle, Eberhard & Aland, Kurt, 1993; la traducció és meua).

que són la seva única referència. La meua hipòtesi, en canvi, és que la presència subjacent de la icona platònica pot ajudar a copsar millor la dimensió tràgica del text d'O'Neill que no pas la simple constatació de la voluntat expressa de contradir els textos bíblics.

En efecte, després de contraposar l'àmbit humà i l'àmbit diví, la llum de l'home i la llum de Déu, el dramaturg abandona el drama particular dels Mannon per centrar-se en el de tots els éssers humans en descobrir-se condemnats a la foscor, tot iniciant així un feixuc procés d'autoconeixement aliè al textos que acabem de llegir, però comparable amb el trànsit gnoseològic platònic des de la foscor de la caverna a la llum de l'exterior, a la llum de la Idea. Es tracta d'una descoberta tan aclaparadora que els humans semblen poder pensar només en un "feble" esforç personal per entendre's a si mateixos, conscients, probablement a força dels fracassos de tota una vida, que la llum els ha estat negada. En aquest regne fosc —o caverna no explicitada— però símbol de la vida dels humans, no hi ha un foc que projecti ombres sobre un mur, sinó que ells mateixos són una "làmpada que crema en una habitació d'ombres expectants". Quines? Sabem —si pensem de bell nou en la saga familiar— que els retrats dels Mannon morts que pengen sobre les parets d'aquesta habitació tancada són de fet ombres o espectres que esperen el moment del triomf, però, si tornem al feble esforç d'autoconeixement abans esmentat i, en conseqüència, als "homes i dones làmpada" que no poden cremar amb intensitat, les ombres deuen ser també tot el que de si mateixos poden veure i projectar, a manca d'una llum poderosa i clara a la qual no tenen accés i que tampoc no s'encén en el seu interior. Presoners, doncs, en l'habitació o caverna ombrívola on els ha tocat de viure, els germans Mannon suportaran i acceptaran a la fi tot el pes de la llei del crim i del càstig, mentre que el conjunt dels humans, que O'Neill decideix sobiranament d'esmentar, malgrat no haver nascut en el si d'una família tan atziaga, viuen també en una tràgica foscor que els és inherent.

Plató va concebre aquella caverna dibuixada en els primers capítols del llibre VII de la *República* com una imatge "aplicable" a la seva filosofia idealista o ideocèntrica²⁵, tot visualitzant així el trànsit o enlairament de l'ànima des del món sensible a l'intel·ligible, de la matèria a la Idea²⁶. El seu missatge, per tant, és positiu, encara que vegi l'home com un ésser que

²⁵ 'Mite', 'símil', 'faula' i 'al·legoria' són alguns dels termes emprats per a interpretar el text de Plató. M. Heidegger, per exemple, escriu (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 traducció del text és evidentment arriscada. Jo no goso afirmar —per bé que que no ho nego— que '*Gleichnis*' signifiqui aquí "al·legoria" tal com Sadler afirma en la seva traducció a l'anglès (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)". Per contra, és inqüestionable que '*Sinn-Bild*' es refereix a una imatge dotada de significat, si tal com legim, hem d'anar des de la contemplació al regne del que és intel·ligible ("*Bild, äusserer gegenstand als ausdrück irgend eines sinnes*", *Deutsches Wörterbuch*, -Grimm 1984. I al seu torn, "Bild" en el *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition* - Schäfer 2007, p. 29- ens duu a *eikón*). Per tant, gosaria dir que "sensory image" no és la traducció adient per ambdós '*Sinn-Bild*' en el text de Heidegger. Plató diu: "aquesta imatge, doncs... cal aplicar-la". És, en conseqüència, una *προσαπτέα εικόν* que Plató no sembla considerar *ὑπόνοια*, el terme platònic real per ἀλληγορία.

²⁶ Pl. R. 514a-517d: "Tot seguit, doncs", vaig dir, 'imagina't (*ἀπεικασον*) amb una experiència com aquesta la nostra naturalesa no només pel que fa a l'educació, sinó també a la manca d'educació. Mira (iδὲ), doncs, uns homes com en un habitacle soterrani en forma de cova, que tot al seu llarg té una sortida enfilant-se vers la llum. Hi són des de petits, lligats no només de cames sinó també pels colls, de manera

camina a les palpent, si més no mentre no arribi el gran traspàs. Si jo no vaig errat, doncs, O'Neill, no pas filòsof sinó dramaturg, adoptaria la imatge i descartaria el missatge, ja que tant a *Mourning Becomes Electra* com a bona part de la seva obra, els humans són éssers tràgics per naturalesa i, en conseqüència, resten condemnats a conviure amb la negra dissort o, el que fóra el mateix, amb el sovintejat capgirament o *katastrophé* de tots els seus fugaços episodis de felicitat. Atrapats en un destí inexorable, són presoners a qui escau de viure en les pregoneses fosques d'un món, la Realitat lluminosa del qual mai no arribaran a percebre fins que no atenyin "la llum de Déu" (Orin) -corresponent cristiana del cim de les Idees immutables- o, simplement, aquella desitjada "llum" que el nostre dramaturg, al capdavall un ésser humà més, sembla veure esvair-se sempre rere nombrosos vel·ls.

Naturalment, el fet mateix de gosar parlar d'imatge subjacent en la ment d'O'Neill implica mantenir que la coneix, entre d'altres raons perquè la importància cabdal que té en l'obra d'alguns dels seus mentors intel·lectuals com ara Friedrich Nietzsche o Oscar Wilde em dispensaria, bé que no ho faré, de qüestionar-m'ho. Però aquest capítol el deixo per a més endavant. Ara mateix, em pertoca d'assenyalar fins a quin punt alguns dels temes essencials de la filosofia platònica –o, potser millor, de la "sensibilitat o tarannà platònics- referents a la foscor, la llum, la fugida de la presó de la matèria, etc., no són en absolut aliens a l'obra d'O'Neill.

En primer lloc, cal subratllar la naturalitat amb què el dramaturg americà parla de l'ànima tapiada dels humans; de la vida entesa com una cel·la solitària; de dones i homes presoners pel fet mateix d'haver nascut; de tots els murs o presons que n'ofeguen els somnis; del seu empresonament en les ciutats, orfes per sempre més de boscos i turons, de cel i d'estrelles, en suma, de vida:

que romanen quietes i miren només cap endavant. Mira'ls (ὄρα) sense poder girar el cap per causa dels lligams, i, d'altra banda, una llum de foc cremant darrera seu des de dalt i des de lluny, i, entre el foc i els presoners, en la part alta, un camí, i vora seu un petit mur construït talment com els paravents que es col·loquen davant dels creadors d'espectacles, i per sobre dels quals, davant al seu torn dels espectadors, els mostren. Mira (ἰδέ), doncs, junt a aquest petit mur uns homes portant objectes de tota mena que hi sobresurten, i estàtues en forma d'home i d'altres animals, treballades en pedra, fusta i tot tipus de materials, uns parlant i altres en silenci, com és natural'. / 'Parles d'una imatge estranya', deia, 'i de presoners estranys'. 'Iguals a nosaltres', deia jo al meu torn./ 'Primer de tot, ¿creus, en efecte, que uns presoners com aquests poden haver vist, no només de si mateixos sinó també els uns dels altres, res que no sigui les ombres (τὰς σκιάς) que per causa del foc es projecten (προσπιπτούσας) sobre la part de la cova de davant seu (εἰς τὸ καταντικρὺ)?'. / 'Com poden haver-ho vist,' deia, 'si de per vida haurien estat forçats a tenir, si més no els caps, immòbils?'. / ... / 'Doncs aquesta imatge' (εἰκόνα), deia jo al meu torn, 'estimat Glaucó, cal aplicar-la, tota ella, al que s'ha dit abans, tot comparant, d'una banda, aquest espai que se'ns mostra per mitjà de la visió amb l'habitable de la presó i, d'altra, la llum del foc del seu interior amb la força del sol. Al seu torn, la pujada cap amunt i la contemplació del que s'hi troba, si suposes que és l'ascensió de l'ànima vers la regió intel·ligible, almenys no t'equivocaràs respecte del que jo espero, ja que tant desitges saber què és. D'alguna manera, la divinitat deu saber, però, si és una esperança ferma. D'altra banda, a mi el que em sembla m'ho sembla així: en el món intel·ligible, la idea del bé em sembla la darrera que veiem i amb prou feines; un cop vista, però, aleshores cal concloure que ella és arreu causa del que és correcte i bell, puix que, en el món visible, engendrà la llum i el seu senyor i, en l'intel·ligible, ella com a senyora oferí veritat i coneixement; i cal concloure també que, a qui vulgui obrar assenyadament tant en públic com en privat, li cal veure-la'. / 'Jo també ho crec', deia, 'si més no en la mesura de les meves possibilitats'. / 'Au, doncs!', deia jo al meu torn; 'pensa-ho tu també i no t'estranyis que els qui van arribar allí dalt no vulguin fer el que és propi dels humans, sinó que les seves ànimes maldin per romandre-hi sempre. Car versemblantment és més o menys així, si s'hi pensa segons la imatge (εἰκόνα) que s'ha mencionat abans' (la traducció és meua seguint l'edició de J. Burnet, 1968).

. Acotació, referint-se a la mare d'Evans (*Strange Interlude*): “Està molt pàl·lida. Els seus grans ulls foscos són tenebrosos, amb el dolor captiu d’una ànima 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 fet prou perquè m’empresonin de per vida! He nascut. Ho entén? Aquest és el càrrec... He nascut. M’entén?’ (‘*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, aquells maleïts turons d’allí fora que solia pensar que em prometien tantes coses! Com he arribat a odiar-ne la visió! Semblen els murs del pati estret d’una presó que m’aïllen de tota la llibertat i les meravelles de la vida!... De vegades penso que, si no hagués estat per tu, Ruth, i... per la petita Mary... un sol desig al cor... el d’interposar tota el cercle del món entre jo i aquells turons, i poder respirar amb llibertat de bell nou!’ (‘... *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*): ‘Tràgic és el tràngol de l’actor tràgic, l’única audiència del qual és ell mateix! La vida és per a tot home una cel·la solitària, les parets de la qual són miralls’ (‘*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*): ‘... Aneu als boscos! Pugeu als turons! Les ciutats són presons on l’home es tanca fugint de la vida. Sortiu i viviu sota el cel! Que potser les estrelles són massa pures per les vostres passions malaltisses?’ (‘... *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).

Resta clar, doncs, que els humans són presoners²⁷ i, consegüentment, els escau la foscor:

. Dion (*The Great God Brown*): “... de sobte estira la mà i agafa un exemplar del Nou Testament... i llegeix... ‘veniu a mi tots els qui esteu afeixugats i jo us donaré descans’... ‘Vindré, però on ets, Salvador?...’ (‘*Deixa de banda el Testament...*’). ‘Bah! Una fixació de la vella Mare Cristianisme! Un infant somicant en la foscor!’ (‘... *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*): ‘I la meua mare? Recordo una noia dolça, estranya, amb uns ulls afectuosos i astorats, com si Déu l’hagués tancada en un armari fosc sense cap mena d’explicació...’ (‘*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).

Encara més, els agrada d’amagar-se enmig de la boira, on tot deixa de ser real i esdevé mer simulacre; on la vida s’amaga de si mateixa; on, com si es tractés d’una presó daurada, és possible refugiar-s’hi per alliberar-se de l’opressió exterior²⁸. O, dit altrament, els agrada d’emparar-se en els somnis, on la realitat esdevé aparença:

²⁷ Més encara, és molt simptomàtic que alguns estudiosos de l’obra d’O’Neill, en acarar la seva biografia, decideixin obrir un capítol intítulat “The Imprisoned Person”, com ara Dubost, Thierry., 1997, cap. 2.

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).

. Acotació referida a Mary (*Long Day's Journey into Night*): "... S'ha amagat en la seva introspecció i ha trobat refugi i alleujament en un somni on la realitat present no és res més que una aparença que s'accepta i es descarta sense que això t'afecti –fins i tot amb un gran cinisme- o s'ignora totalment" ("... 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*): '... Estem tots bojós. Què en volem treure, del sentit comú?... La boira era tal com jo volia que fos... Tot semblava i sonava com irreal. Res era el que és. Això és el que volia: estar sol amb mi mateix en un altre món on la veritat no ho és i la vida es pot amagar de si mateixa... més enllà del port ... El que dic té sentit. Qui vol veure la vida tal com és, si ho podem 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 heu esdevingut tan covards que us agafareu a qualsevol excusa miserable per no haver de matar els vostres somnis. I, tanmateix, com us he dit un cop i un altre, són precisament aquests maleïts somnis sobre el "demà" els que no us deixen fer les paus amb vosaltres mateixos, de manera que els haureu de matar com jo vaig matar els meus' ('... 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).

Són presoners, sí, però semblen conservar en algunes ocasions l'anàlisi de l'ideal, ja que són capaços de lliurar-se igualment a "l'amor platònic" –i aquí O'Neill no estalvia l'adjectiu-, o a "heroïcitats platòniques", per bé que, en aquest darrer cas, resten neutralitzades en barrejar-s'hi el desig de la carn, sempre poc ideal i massa humana des d'aquesta perspectiva:

. Brown (*The Great God Brown*): '... És casat (Dion) i té tres fills'. Cybele: 'I vostè no en té'. B: 'No, no sóc casat'. C: 'Ell i jo érem amics'. B: 'Sí, em puc imaginar com l'amor platònic deu atreure a un tipus pur i innocent com Dion' ((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*): 'El meu amor és més delicat que cap altre que ella hagi conegut!... Jo no l'he desitjada!... M'accontentaria si el nostre matrimoni consistís simplement a col·locar les nostres cendres a la mateixa tomba... les nostres urnes, una al costat de l'altra... ¿podrien els altres dir quelcom així, podrien estimar-se amb tanta intensitat?... Què?... ¿una heroïcitat platònica a la meua edat?... ¿em crec una sola paraula del que estic dient?... fixa't, quin ulls més bonics!... ¿no donaria el que fos per veure'ls desitjar-me?' ('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).

I, a l'inrevés, en la línia del que podria ser un cristianisme clàssic d'inspiració tan platònica com neoplatònica, de vegades O'Neill sap fins i tot presentar la dissortada vida d'homes i dones com un "estrany interludi" fet d'irrealitat –d'ombra, de simulacre, si es vol- abans les seves ànimes no es desempalleguen de la impuresa de la carn, aquella que taca tan materialment com abominable la blancor de la netedat espiritual:

. Marsden (*Strange Interlude*): ‘El millor que pots fer és oblidar tot l’afer de la teva relació amb els Gordon... De manera que oblidem, tu i jo, tot aquest episodi penós, considerem-lo com un interludi, diguem-ne de prova i preparació, en el curs del qual a les nostres ànimes se’ls ha extret la carn impura, i, en pau, han esdevingut dignes de la blancor de la netedat’. Nina: ‘Un interludi estrany! Sí, les nostres vides són estranys interludis foscos en el desplegament elèctric de Déu Pare!’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).

Així, quan algun dels seus personatges adopta un veritable tarannà platónicoidealista, la Bellesa és sempre l’objectiu final, certament llunyà i desconegut, però al capdavant promesa de llibertat real, d’accés a un espai obert on desapareixen les estretors i els ofecs de la presó. I, si tot just fa un moment veïem que la vida és de fet un estrany interludi, no pot estranyar tampoc que l’home sigui un estranger que mai no se sent a casa. No s’hi pot sentir, en efecte, fins que la mort o moments esparsos d’èxtasi i d’unió mística amb el Tot, Déu o la Vida en si mateixa l’ubiquen, tot seguint un necessari procés d’abstracció, en algun espai més enllà de la realitat física immediata i on els vels que desdibuixen la Realitat i la converteixen en ombra, simulacre, aparença o reflex, s’aixequen a la fi:

. Robert (*Beyond The Horizon*): ‘... Només m’atrau la Bellesa, la bellesa del que és llunyà i desconegut... la necessitat de la llibertat dels grans espais oberts, la joia de vagarejar constantment... en cerca d’allò secret que s’amaga allí, més enllà de l’horitzó...’ (*‘... It's just Beauty that's calling me, the beauty of the far off and unknown... the need of the freedom 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 adreçant-se al seu pare (*Long Day's Journey into Night*): ‘... Vols escoltar els meus (sommis)? Tots tenen a veure amb el mar... M’havia enrolat en el Squarehead... Hi havia lluna plena i bufaven els vents alisis... amb l’aigua convertida en escuma sota meu, els pals de la nau amb les seves veles blanques sota la llum de la lluna s’elevaven per damunt meu. M’havia embriagat de la seva bellesa i del seu ritme, i, per un moment, em vaig sentir perdut; de fet, havia perdut la vida. Era lliure! Em vaig dissoldre en el mar, vaig convertir-me en les veles blanques i en l’escuma que s’enlairava, en la bellesa i el ritme, en la llum de la lluna, en el vaixell i en la claror somorta del cel estelat! Sense passat ni futur formava part d’una pau, d’una unitat i d’una joia salvatge, d’alguna cosa més gran que la meva pròpia vida, de la vida de l’Home, de la Vida mateixa! O de Déu, si ho prefereixes dir així. En una altra ocasió, enrolat en la American Line... contemplava l’albada... i aleshores arribà el moment de la llibertat feta èxtasi. La pau, la fi de la recerca, el darrer port, la joia de pertànyer a la plenitud més enllà de les pors, esperances i somnis humans...! I en d’altres ocasions al llarg de la meua vida, quan nedava mar endins, lluny, o jeia sobre la sorra, he tingut la mateixa experiència. He esdevingut el sol, la sorra calenta, les algues marines ancorades en les roques, balancejant-se en la marea. Com la visió beatífica d’un sant. Com el vel de les coses quan és retirat per una mà oculta. Durant un segon, pots veure-hi i, en veure el secret, ets el secret. Durant un segon tot té sentit! I aleshores la mà deixa que el vel caigui de bell nou i et quedes sol, perdut un cop més enmig de la boira, i ensopagues i camines cap enlloc... Fou un gran error que nasqués home, hauria reeixit molt més com a gavina o com a peix... Sempre seré un estranger que mai no se sent a casa, que ha d’estar sempre un xic enamorat de la mort...’ (*‘... 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*

²⁹ Fóra inútil precisar que aquesta visió “energètica” de Déu no sembla eximir les criatures de la necessitat de purificar-se de la carn.

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).

Disposem fins i tot d'un breu tribut, a parer meu inqüestionable, al mite dels tres gèneres del discurs d'Aristòfanes del *Simposi* de Plató, més conegut com el mite de l'androgín³⁰, car, bé que la Biologia moderna ens ha familiaritzat amb el fenomen de l'escissió de les cèl·lules, mai no ens ha dit, naturalment, que conservin l'anhel de tornar als orígens fins a assolir la fusió de les formes respectives en una forma única. La Biologia científica no envaeix el terreny del mite, però la Literatura pot apel·lar al seu concurs sense inhibicions de cap mena:

. Eleanor (*Welded*): Eleanor: '... I aleshores ens barallem!'. Cape: 'Enorgullim-nos, doncs, de la nostra baralla! Va començar amb l'escissió d'una cèl·lula en tu i jo, deixant un anhel etern d'esdevenir una única vida de bell nou'. (E): 'A estones ho som'. (C): 'Sí!... Tu i jo -any rere any junts- les formes dels nostres cossos fonent-se en una única forma...' ((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.

Pel que fa a l'ús de la imatge platònica de la caverna per part dels seus mentors intel·lectuals³², em limitaré, com apuntava abans, a Oscar Wilde i Friedrich Nietzsche³³. Del

³⁰ Coincideixo, doncs, amb 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".

³¹ Hi ha algunes mencions explícites a la filosofia grega en obres com *Days without End*, on Father Baird explica que John "he was running through Greek philosophy and found a brief shelter in Pythagoras and numerology" (III, 122). Implícita fóra, al meu entendre, la referència a Heràclit en aquest passatge 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). Paga la pena d'assenyalar, també, que un dels personatges principals de *Strange Interlude* és professor de Llengües Clàssiques, i el seu fill també s'hi llicencià a la Universitat de Yale (vegeu, p. e. Black, Stephen A., 199, p. 371).

³² Entre d'altres raons –i sempre pensant en el destí final de l'Electra d'O'Neill- perquè ambdós plantegen en algun moment la necessitat de "baixar" a la caverna o, simplement, d'anteposar la terra a les esperances supraterrènals. D'altra banda, sobre els referents filosòfics i literaris d'Eugene O'Neill, vegeu, p. e.: Törnqvist, Egil: "O'Neill's philosophical and literary paragons", a Manheim, Michael, 2000, pp. 18-32. A la biblioteca dels Tyron de *Long Day's Journey into Night* s'hi troben, per exemple, obres de

primer, cal destacar-ne el pensament paradoxal que, en aquest tema, es fa palès en l'enginy o capacitat de fonamentar la urgència de “sortir de” i alhora “d'entrar a” la caverna³⁴. Comencem primer pel diàleg que Cyril i Vivian mantenen a *The Decay of Lying*. Vivian ha intentat fer entendre Cyril que, en contra de l'opinió general, la vida imita l'art i no pas a l'inrevés. Cyril ho ha acabat admetent, però al seu torn espera que el seu interlocutor reconegui si més no que “l'art expressa el temperament de la seva època” (“*Art expresses the temper of its age*”). Vivian, però, s'hi nega:

. ‘... L'art mai no expressa res diferent de si mateix. Aquest és el principi de la meua nova estètica... És clar que les nacions i els individus... tenen sempre la impressió que és d'ells de qui parlen les Muses, i s'escarrassen a trobar en la dignitat serena de l'art imaginatiu algun mirall de les seves passions tèrboles, oblidant sempre que el cantor de la vida no és Apol·lo sinó Màrsias. Lluny de la realitat i amb els ulls apartant-se de les ombres de la cova, l'Art revela la seva pròpia perfecció’.

. ‘*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 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 fidelitat al model platònic és tal que res no ens duu a creure que se'l pugui capgirar, però Wilde ho fa a *The Picture of Dorian Gray*, l'obra de l'escriptor irlandès que a O'Neill, obsedit per les màscares, l'impressionà tant³⁶. Heus aquí un breu passatge que il·lustra la crueltat de Dorian envers Sibyl:

. (Sibyl): ‘Dorian... abans de conèixer-te, l'única realitat de la meua vida era actuar. Vivia immersa en el teatre. Creia que tot era veritat. Una nit era Rosalind i, la següent, Portia... El meu món eren els decorats. No coneixia res més que ombres, i pensava que eren reals. Vas aparèixer tu... i vas alliberar la meua ànima de la presó. Em vas ensenyar el que és la realitat. Aquesta nit... m'he adonat de la falsedat, la impostura, la estupidesa de l'espectacle buit... Aquesta nit... he vist que Romeo era odiós, vell... que les paraules que havia de dir eren irreals... Tu m'havies donat quelcom superior, quelcom del qual l'Art és tan sols un reflex. Em vas fer entendre què és realment l'amor... M'he cansat de les ombres... De sobte la meua ànima ha captat el sentit de tot... Porta'm amb tu... Odio l'escenari. Podria imitar una passió que no sento, però no pas una passió que em crema com el foc’... (Dorian): ‘Has matat el meu amor... Abans m'excitaves la imaginació... T'estimava perquè eres meravellosa, perquè tenies geni i intel·lecte, perquè realitzaves els somnis

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 Tanmateix, i atesa la reconeguda influència del teatre d'Ibsen i Strindberg en O'Neill, esmentaré respecte d'aquests dos dramaturgs i la imatge platònica de la caverna els articles següents: Østerud, Erik, “Ibsen i Platons hule”, 1993, i Lipman-Wulf, Barbara, “Thematic Structure of Strindberg's *A Dream Play*”, 1974.

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

³⁵ 2003, p. 1087 –la traducció és meua.

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).

dels grans poetes i donaves forma i substància a les ombres de l'art. Ho has fet malbé tot. Ets superficial i 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 model subjacent és el mateix és de tota evidència. Però les paraules de Dorian contradiuen totalment l'esperit de la imatge platònica, i contradiuen també el passatge esmentat abans de *The Decay of Lying*. En efecte, se'ns deia allí que l'art pertany a un àmbit superior lluny de les ombres de la cova. Dorian també ho pensa, que és superior, i vol que Sibyl continuï lliurada a l'art. Però, si ella vol deixar de ser artista, és justament perquè ha deixat enrere la presó de la falsedat que caracteritza aquella professió. Dorian li està demanant, doncs, i ben paradoxalment, que romanguí casada amb l'art a la cova fosca abans que sortir a la llum de la realitat. I, per si encara teníem algun dubte i pensàvem que tot plegat ens havíem fet un embolic, les darreres paraules de l'esteta confirmen que no, que ha estat ben formulat, puix que la cova ombrívola es, segons Dorian, l'espai natural dels "somis i els fantasmes" (*dreams and shadows*) i Sibyl no hauria d'haver esdevingut mai "superficial" (*shallow*). I encara una remarca: l'home que està demanant que l'art aliè a la realitat romanguí encavernat és ell mateix una pura falsedat o màscara que viu a l'aire lliure, mentre que el seu rostre vertader roman tancat a casa! Sense comentaris.

Quant a Nietzsche, n'hi hauria prou de recordar que entre ell i Plató hi hagué un *agón* constant que oscil·lava entre el respecte i la rivalitat³⁸, bé que sovint se n'emfasitza l'anticristianisme i l'antiplatonisme: *"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. Això no obstant, heus aquí un passatge del pròleg d'*Ecce Homo* ben significatiu quant al que, per a Nietzsche, fou la mentida platònica consistent a oposar la realitat-ombra a la Realitat-Idea:

. "A la realitat, se li ha fet perdre el seu valor, el seu sentit, la seva veracitat, en la mesura en què s'ha fingit un món ideal... El "món vertader" i el "món aparent" – en plata: el món *fingit* i la realitat... La mentida de l'ideal ha estat fins ara la maledicció sobre la realitat, la humanitat mateixa n'ha esdevingut enganyada i falsejada fins al més profund dels seus instints més bàsics – fins a l'adoració dels valors *oposats* a aquells que són els únics que li haurien garantit la puixança, el futur, el gran *dret* a un futur"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

³⁷ 2003, pp. 71-72 –la traducció és meua.

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

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

⁴⁰ 2007 (traducció de J. M. Terricabras), p. 26.

— 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.

Res més lògic, doncs, que, en el capítol intitulat “Com “el món vertader” acabà esdevenint una faula” (“*Wie die “wahre Welt” endlich zur Fabel wurde*”) del *Crepuscle dels ídols (Götzen-Dämmerung)*, expliqui així la història d’un error amb final feliç:

. “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.

Nogensmenys, per allò que ara ens ocupa, és a dir, l’adaptació nietzscheana de la imatge platònica de la caverna, fóra millor encara reproduir els primers paràgrafs del pròleg d’*Així parlà Zarathustra (Also sprach Zarathustra)*, el llibre que sempre acompanyà O’Neill i que llegia un cop i un altre i mai no el decebia⁴⁴. El “superhome nietzscheà” arribarà paradoxalment quan la Llum renunciï a la transcendència absoluta amb què Plató la dotà. Llum platònica negligent, en darrer terme, puix que espera que hi hagi algú que, amb l’ús de la força, arrossegui un dels presoners per la pujada difícil i costeruda fins a treure’l a l’exterior. Per contra, la Llum, el sol de Zarathustra, baixa fins a la seva caverna, perquè és precisament el fet d’il·luminar-lo allò que garanteix la seva felicitat, talment com, per ensenyar el superhome, cal que Zarathustra baixi abans⁴⁵ i romangui fidel a la terra⁴⁶:

⁴¹ 1962, pp. 1065-66.

⁴² Traducció de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial, 2007, pp. 57-8).

⁴³ 1962, p. 963.

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 Parem esment que a *Mourning Becomes Electra* l’heroïna ha de “baixar” també -en el seu cas, ha d’entrar o encavernar-se en la mansió familiar- per poder fer front al seu destí. La “imatge”, el patró, és el mateix per a Wilde, Nietzsche i O’Neill –si s’accepta la meua hipòtesi-, i tots tres, apel·lant de fet a l’atribut amb què Plató la dotà, l’aplicabilitat, l’adapten als seus propòsits.

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

. “Oh, tu, gran astre! ¿Que en seria, de la teva felicitat, si no tinguessis aquells que tu il·lumines? Durant deu anys has pujat a la meva caverna: prou que te n’hauries afartat, de fer llum i de fer aquest camí si no haguéssim estat jo i la meva àguila i el meu serpent... Mira! Estic sadoll de la meva saviesa com l’abella que, de mel, n’ha recollit massa... Per això em cal baixar al fons de tot: com ho fas tu al crepuscle... Em cal, com tu, *enfonsar-me al meu ocàs*... Mireu, jo us predico el Superhome! El Superhome es el sentit de la Terra. Que la vostra voluntat digui: *sia* el Superhome el sentit de la terra!... Jo us conjuro, germans meus, *manteniu-vos fidels a la Terra* i no us cregueu aquells que parlen d’esperances supraterrènies! Destil·len metzina, tant si ho saben com si 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 Übermensch ist der Sinn der 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.

Fins aquí la presentació, primer, d’una proposta, per fonamentar-ne, després, la versemblança. El rigor filològic exigia la lectura atenta del conjunt de l’obra dramàtica d’O’Neill en cerca d’afinitats amb el platonisme en general i amb el plantejament filosòfic de la caverna platònica en particular. Resta ara comprovar si mantenir que és subjacent en la *poïesis* de *Mourning Becomes Electra* pot aportar o no un valor afegit a la intel·lecció del drama, o, dit altrament, resta esbrinar, com ja he dit abans, si aquesta imatge -perquè així ho perceben també l’espectador i el lector cultes- ajuda eficaçment a copsar la magnitud tràgica d’allò representat a l’escenari. Si el teatre és contemplació (θεάομαι)⁴⁹, sobre el que ja veiem s’hi superposaria en aquest cas una altra imatge, restant amatents del rèdit dramàtic d’una tal operació.

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 2007, pp. 9-13. I el final es correspon amb el pròleg: “De bon matí, però, després d’aquesta nit, Zarathustra es llevà del llit on jeia, se cenyí els lloms i sortí a fora de la seva caverna, ardent i fort com un sol matinal que ve d’obscures muntanyes” (p. 435) (“*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).

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

⁴⁹ En un sentit diferent, però alhora associat a parer meu, potser paga la pena de recordar ara: “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).

Doncs bé, el primer que crida l'atenció i sobre el que en opinió meva cal interrogar-se és el fet que, tot al llarg de *Mourning Becomes Electra*, la llum clara i intensa ha estat pràcticament bandejada. A diferència de Plató, doncs, O'Neill no ens demanaria imaginar, sinó més aviat constatar que aquest món tràgic nostre i, per tant, les nostres tràgiques vides són irremeiablement fosques. Situem-nos, doncs:

- . *“Al capvespre d’una tarda del mes d’abril de 1865... poc abans de la posta del sol i la llum suau del sol morent...”* (“*On a late afternoon in April, 1865... It is shortly before sunset and the soft light of the declining sun...*” -Acotació. Primera part, Acte Primer, II, 893);
- . *“El despatx d’Ezra Mannon... Les parets són superfícies estucades d’un gris ombrívol”* (“*Ezra Mannon’s study... The walls are plain plastered surfaces tinted a dull grey*” -Acotació. Primera part, acte segon, II, 914);
- . *“Fora el sol comença a caure i la seva resplendor... A mesura que l’acció avança, aquesta resplendor... enfosqueix fins a la negror”* (26) (“*Outside the sun is beginning to set and its glow... As the action progresses this... darkens to sombreness at the end*” -Acotació. Primera part, acte segon, II, 914);
- . *“Una setmana després cap al voltant de les nou en punt de la nit. La llum d’una lluna en quart minvant cau sobre la casa, tot donant-li un aspecte irreal, llunyà, misteriós”* (“*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*” -Acotació. Primera part, acte tercer, II, 928);
- . *“Una nit amb lluna dos dies després de l’assassinat d’Ezra Mannon”* (“*It is a moonlight night two days after the murder of Ezra Mannon*” -Acotació. Segona part, acte primer, II, 951);
- . *“... Una nit dos dies després de l’Acte Segon – l’endemà del funeral d’ Ezra Mannon. La lluna s’aixeca sobre l’horitzó a la part posterior esquerra, i la seva llum accentua el contorn negre del vaixell”* (“*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*” -Acotació. Segona part, acte quart, II, 984);
- . *“... l’exterior de la casa dels Mannon. La nit següent. La lluna acaba de sortir”* (“*... exterior of the Mannon house. It is the following night. The moon has just risen*” -Acotació. Segona part, acte cinquè, II, 997);
- . *“Poc després de la posta del sol...”* (“*It is shortly after sunset...*” -Acotació. Tercera part, acte primer, II, 1007);
- . *“... Cap resplendor al cel i es fa fosc”* (“*... All glow has faded from the sky and it is getting dark*” -Acotació. Tercera part, acte primer, II, 1009);
- . *“... Peter ha encès dues espelmes sobre la llar i ha posat el quinqué sobre la taula... Enmig d’aquesta llum somorta i clapada, l’habitació és plena d’ombres. Té l’aspecte de mort d’una habitació que ha romàs tancada durant molt de temps... Sota la llum tremolosa de les espelmes, els ulls dels retrats dels Mannon miren fixament amb un aire de prohibició 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*” -Acotació. Tercera part, acte primer, II, 1016);
- . *“... el despatx d’Ezra Mannon – un capvespre d’un mes després...”* (“*... Ezra Mannon’s study – on an evening a month later...*” -Acotació. Tercera part, acte segon, II, 1026);
- . *“... la sala d’estar... hi cremen dues espelmes... tot projectant la seva llum tremolosa sobre el retrat d’Abe Mannon”* (“*... the sitting room... Two candles are burning... shedding their flickering light on the portrait of Abe Mannon above*” -Acotació. Tercera part, acte tercer, II, 1034);
- . *“... Capvespre d’un dia tres dies posterior... La suau llum daurada del sol...”* (“*... It is in the late afternoon of a day three days later... Soft golden sunlight...*” -Acotació. Tercera part, acte quart, II, 1045).

Aristòtil manté a la *Poètica* que la tragèdia és una representació on els personatges actuen o “fan” (δοῶσιν), és a dir, són drama o acció⁵⁰. Però el drama, òbviament, no és pas aliè a la llum, de manera que cal percebre aquí una voluntat clara –sobirana, al capdavant, com la de qualsevol altre dramaturg- d’enfosquir el drama, d’ubicar-lo en el regne del sol morent del capvespre, poc abans de la posta del sol, o en el regne de la feble llum lunar o de la nit. ¿Es tracta d’un recurs fàcil per magnificar una tragèdia familiar concreta o, ben al contrari, es tracta de la traducció literària d’una convicció pregona? I, si és així, quina? Doncs potser que vivim i actuem, som δοῶμα dia rere dia, majoritàriament sota la llum del sol; tanmateix, donat que la foscor al·legòrica -o no pas tant- de la tragèdia ens amenaça sempre, fóra aconsellable –pot donar entenent O’Neill- defugir la falsedat de la llum per ubicar-nos definitivament en l’àmbit de la foscor d’una dissort consubstancial al gènere humà. Si, com creien els grecs, els humans només són a tot estirar éssers afortunats (εὐτυχεῖς)⁵¹ als quals els somriu la fortuna en moments aïllats, però no pas éssers feliços per causa de l’amenaça constant de la fatalitat i de la catàstrofe o capgirament sobtat de la situació⁵², ¿per què no reconèixer la foscor com a àmbit genuïnament humà, com ja féu Plató amb la seva caverna?⁵³. En principi, doncs, el rèdit dramàtic de contemplar-ho i entendre-ho també des de la cèlebre icona platònica podria no ser menor.

Un altre element amb què el dramaturg subratlla l’ininterromput contacte humà amb ficcions, simulacres o, si se’m permet, ombres de realitat -situació aquesta perfectament equiparable a la viscuda pels presoners platònics- és la màscara. Amb el seu ajut, el grecs il·lustraven visualment el caràcter tràgic o còmic dels personatges dels seus drames, i sembla evident que mai no van posar en dubte el seu efecte dramàtic⁵⁴, en clar contrast amb el teatre contemporani on s’imposa l’expressió facial dels actors. Des d’una perspectiva clarament psicològica, O’Neill li atorga, a més, la funció addicional d’esdevenir imatge d’un món ficció, el de les coses i les persones, on gairebé res o ningú és el que sembla o no és tal com se’ns mostra:

⁵⁰ Vegeu nota 8.

⁵¹ Vegeu, per exemple: Heròdot. *Històries* I, 26-32 -Hude, 1988.

⁵² En aquest sentit, O’Neill no s’aparta dels grecs, puix que la gent del poble del seu drama raona així davant la mort “sobtada” d’Ezra Mannon: (Mrs Hills): ‘Quina tragèdia això de morir la primera nit a casa després de passar tota una guerra sense ser ferit!’. (Borden): ‘... És com una fatalitat’. (Mrs Hills): ‘Potser ha estat una fatalitat. ¿Recordes, Everett, que sempre havies dit dels Mannon que l’orgull ve abans que la caiguda i que algun dia Déu els humiliaria en el seu pecaminós orgull?’ (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 Mannon that pride goeth before a fall and that some day God would humble them in their sinful pride*’ -II, 953).

⁵³ Potser paga la pena de subratllar ara la paradoxa que suposa el fet que els grecs –i O’Neill ho sap molt bé- associïn el moment àlgid de la tragèdia amb l’anagnòrisi (ἀναγνώρισις), és a dir, aquell instant en què l’enteniment queda lliure de tots els vels, ara ja alçats (ἀνά), que li impedièn de veure-hi, tot confirmant així que la tragèdia és també llum diàfana o un copsar sense ombres l’essència tràgica de la vida humana.

⁵⁴ Ben al contrari de les objeccions contemporànies: “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” (citat per Sheaffer, L., 1968, p. 318).

. “La meva idea sobre les màscares és que poden ser acceptades per l’espectador modern –com ho foren en temps antics- però amb un sentit nou. La gent reconeix, arran del seu coneixement de la nova psicologia, que tothom duu una màscara –no vull dir només una, sinó milers. Crec que els espectadors arribaran a acceptar-les en el teatre” (*“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.

. “... finalment es descobrirà que l’ús de les màscares és la solució més lliure al problema del dramaturg modern de com –amb la major claredat dramàtica i economia de mitjans- pot expressar aquells conflictes ocults de la ment que les investigacions psicològiques continuen revelant-nos... Perquè, en el fons, què és la nova indagació psicològica sobre les causes i efectes humans sinó un estudi sobre les màscares, un exercici de desemascarament?” (*“... 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.

Per tant, si tot i tots duen màscara, ¿com no haurien de reconèixer els humans que resten condemnats al simulacre o mentida –ombra, si es vol- d’un món fals, interpretant així una tragèdia sense fi: la de viure perduts i confosos davant miratges que amb prou feines els permeten d’entendre el món o, segons que deia Orin, d’entendre’s a si mateixos?⁵⁷.

Podríem començar per la màscara blanca que falseja el llòbrec i ombrívol aspecte del casal dels Mannon, que, més enllà de les aparences, no és un temple grec construït per custodiar una nova sacralitat –de fet, antiga-, sinó una màscara incongruent, ja que no desprèn cap lluminositat pagana, sinó que amaga més aviat la moral estreta, també llòbrega i sovint mesquina dels seus habitants:

. (Acotació): “... el pòrtic blanc de temple grec amb les seves sis columnes altes... El pòrtic del temple és com una màscara blanca incongruent fixada sobre la casa per tal d’amagar la seva ombrívola lletjor” (*“... 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).

. (Acotació): “El front de temple d’un blanc pur sembla més que mai una màscara incongruent fixada sobre la llòbrega casa de pedra” (*“The pure white temple front seems more than ever like an incongruous mask fixed on the sombre, stone house”* –II, 928).

. (Acotació): “La casa té el mateix aspecte misteriós: el seu pòrtic blanc com una màscara sota la llum de la lluna” (*“The house has the same strange eerie appearance, its white portico like a mask in the moonlight”* –II, 951).

⁵⁵ Estrin, Mark W., 1990, pp. 111-112 –la traducció és meva.

⁵⁶ Citat per Sheaffer, L., 1968, p. 317 –la traducció és meva.

⁵⁷ La reacció d’Ezra a la cambra matrimonial és en aquest sentit emblemàtica: (Ezra a Christine): ‘... No és el meu cor. És quelcom no pas fàcil de definir que turmenta la meva ment – com si alguna cosa en el meu interior estigués escoltant, vigilant, esperant que passi quelcom... Aquesta casa no és casa meva. Aquest no és el meu dormitori ni el meu llit. Són buits – esperant que algú s’hi instal·li! I tu no ets la meva esposa! Estàs esperant quelcom!’ (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).

Però sens dubte el més negatiu són les màscares que amaguen la veritable naturalesa dels intèrprets del drama, els quals, per obra i gràcia d'O'Neill, més que no pas éssers vius, són mimesi de vida, com si tot el relacionat amb el casal dels Mannon fos fals o, simplement, un simulacre del que hauria pogut ser i no és⁵⁸. En efecte, la vitalitat d'en Seth, el jardiner, no ho és; la bellesa de Christine no pot ser real, no és carn viva; el mateix li esdevé a Vinnie, i Ezra no és ben bé un home, sinó una estàtua de gestos forçats, com si desfilés militarment, reprimint tothora tant la veu com les emocions.:

. (Acotació) “... Té (Seth) un rostre eixut que, en repòs, dóna l'estranya impressió d'una màscara que imita la vida...” (“... He has a gaunt face that in repose gives one the strange impression of a life-like mask...” –II, 894).

. (Acotació): “El seu rostre (el de Christine Mannon)... és agradable més que no pas formós. Un queda colpit tot d'una per l'estranya impressió que, en repòs, dóna de no ser carn viva sinó una màscara que imita la vida meravellosament... com si fos una màscara cobrint-lo” (“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).

. (Acotació): “... un queda colpit per la mateixa estranya impressió de màscara que imita la vida que dóna el seu rostre (el de Vinnie) en repòs” (“... one is struck by the same strange, life-like mask impression her face gives in repose” –II, 897).

. (Acotació): “És un home (Ezra Mannon) alt, magre i ossut de cinquanta anys, i un queda colpit immediatament per l'aspecte de màscara del seu rostre en repòs, més pronunciat en ell que no pas en els altres... Els seus moviments són exactes... els seus gestos suggereixen les estàtues dels herois militars... la seva veu pregona té un to cavernós, com si n'estigués retenint l'emoció contínuament. El seu aire és brusc i autoritari” (“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.

Consegüentment, si se'm permet tornar a la imatge platònica, gosaria dir que tots ells són meres ombres d'una personalitat que oculten; són intèrprets professionals de l'aparença; són presoners dins d'una caverna-màscara que els envolta-cobreix i que en dificulta la identificació⁶⁰.

L'àmbit natural del coneixement és la vida, el regne dels vius, el món superior, mentre que la mort escau als Mannon. De tots ells, Ezra n'és –fins que no arribi l'entombament final de

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).

⁵⁹ O també: (Acotació. Quan Orin comunica a Christine que han matat Brant) “Lavinia resta d'en peus a l'esquerra de l'escala, rígida i erecta, el seu rostre imitant una màscara” (“Lavinia stands at the left of the steps, rigid and erect, her face mask-like” –II, 1000). (Acotació. Després de la mort de Brant) “... Christine continua mirant al buit davant d'ella. El seu rostre ha esdevingut una màscara tràgica de la mort” (“... Christine continues to stare blankly in front of her. Her face has become a tragic death-mask” –II, 1001).

⁶⁰ Convicció que té clares connotacions familiars: “... 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).

Lavinia- l'exemple emblemàtic. Ha estat la guerra -i el seu llegat de mort- la que, paradoxalment, li han permès de pensar en la vida, però el *modus cogitandi* familiar es contradeia fins i tot amb la resplendor blanca d'un temple grec que, com s'ha vist, mai no va poder satisfer les seves expectatives paganes. Un cop mort, doncs, i mancat de la llum de la vida, Orin re-coneix en el seu pare la mort que sempre li havia detectat, puix que, com un dels ocupants de la caverna platònica, sempre havia estat presoner, captiu com era d'una fredor estatuària:

. (Ezra a Christine): '... A la guerra, el fet de veure la mort tota l'estona em dugué a pensar en aquestes coses. La mort era quelcom tan comú que no significava res. Em deixava lliure per pensar en la vida... Aquesta ha estat sempre la manera de pensar dels Mannon. Anaven a la casa blanca, punt de reunió per a la celebració del Sabbath, i meditaven sobre la mort. La vida era un morir. Néixer era començar a morir. La mort era néixer... Aquella casa blanca... un temple de la mort!' ('... *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 al seu pare de cos present): '... ¿Qui ets? Un altre cos! Tu i jo hem vist camps i vessants de turons plens de cossos – i no significaven res! – res que no fos una broma bruta que la vida li fa a la vida!... La mort t'escau amb tanta naturalitat! La mort escau als Mannon! Sempre vas ser com l'estàtua d'un difunt eminent... examinant el cap de la vida sense donar cap senyal de reconèixer-la...' ('... *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 mort li ha permès de pensar en la vida, però, en fer-ho, s'ha descobert envoltat de murs, la naturalesa dels quals és incapaç d'explicar. Això no obstant, el pitjor de tot és que ell mateix ha tancat en el seu interior quelcom que voldria sortir a la llum i no pot. Voldria guanyar-se l'amor de la seva muller, però només n'aconseguirà el cos⁶¹; voldria ser un amant, però la llum de la gentilesa i la tendresa no pot entrar en la seva fosca presó personal, i continuarà essent un marit amb una dignitat glacial que genera fàstic:

. (Ezra a Christine): 'Em van venir al cap tots els anys que vam ser marit i muller... Però res no era clar llevat que sempre hi havia hagut una barrera entre nosaltres – un mur que ens impedia de veure'ns mútuament! Vaig pensar que intentaria esbrinar quin era exactament aquest mur, però

⁶¹ (Ezra a Christine): '¿El teu cos? ¿Què són els cossos per a mi? Són tants els que he vist podrir-se al sol i reverdint l'herba! Cendres que retornen a les cendres, pols que retorna a la pols! És aquesta la teva noció de l'amor? ¿Que potser creus que m'he casat amb un cos? Aquesta nit m'has mentit com ho feies sempre abans! Has fingit estimar-me! Has deixat que et posseís com qui posseeix una esclava negra comprada en subhasta pública! Has fet que, als meus propis ulls, jo semblés una bèstia luxuriosa – com ho has fet sempre d'ençà la nostra primera nit matrimonial! Em sentiria més net ara si hagués anat a un bordell! Sentiria que entre mi mateix i la vida hi hagut una relació més 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 dependència en aquest aspecte de *Mourning Becomes Electra* de *What is Wrong with Marriage* de G. V. Hamilton and Kenneth Macgowan (1929), vegeu: Alexander, Doris M., 1953.

mai no ho vaig descobrir... T'estimo... Mai no et podria fer cap retret. Suposo que mai no ho he dit o no ho he deixat veure. Quelcom dins meu manté en silenci allò que més voldria dir... Quelcom em manté insensible en el meu propi cor... Vaig venir per esbrinar quin era el mur que el matrimoni va interposar entre nosaltres!' (*'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).

. (Acotació): "... la besa amb una dignitat glacial" ("... he kisses her with a chilly dignity" –II, 931).

. (Christine a Ezra): '... Jo t'estimava quan em vaig casar amb tu! Volia lliurar-me! Però et duies d'una manera que m'impedia lliurar-me! Em vas omplir de fàstic!... T'he mentit respecte del Capità Brant! És el fill de Marie Brantôme! I era a mi a qui venia a veure, i no pas a la Vinnie! Jo el vaig fer venir!... Adam... És gentil i tendre, és tot el que tu no vas ser mai. És el que vaig desitjar tots aquests anys amb tu – un amant! L'estimo!...' (*'... 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).

Puix que ens movem en l'àmbit de la tragèdia contemporània d'inspiració grega, intuïm que Ezra Mannon arrossega sobre les seves espatlles alguna culpa tràgica que l'acompanyarà sempre i reclamarà la deguda expiació. És el moment de recordar, doncs, que Adam Brant, capità del clíper Flying Trades i amant de Christine, és fill de David Mannon, germà d'Abe Mannon, pare d'Ezra, i de Marie Brantôme, una infermera canadenca que Abe contractà perquè tingués cura d'una seva filla malalta. David s'enamorà de Marie, aquesta quedà embarassada i Abe, que després se'ns dirà que també la desitjava, els féu fora de casa per haver deshonorat la família, féu derruir l'antiga casa dels Mannon i ordenà construir la actual mansió familiar. El final de David i de Marie fou tràgic, car el primer se suïcidà i la segona morí en la indigència després d'haver implorat, sense rebre'l, l'ajut d'Ezra. Adam Brant congruà, consegüentment, una animadversió insuperable vers els qui de fet són família seva, ja que, després del suïcidi del seu pare, marxà de casa a disset anys per treballar en el comerç marítim i, quan tornà a Nova York anys després, la seva mare ja agonitzava. Aquesta és sens dubte la màcula o culpa tràgica que embruta els Mannon, allò que els incapacita per estimar. I és així perquè no van voler retre els honors deguts a l'amor innocent o no en van saber reconèixer la sacralitat absoluta, condicionats com estaven per un codi ètic imperant que el considerava immoral i vergonyós. Sagrat és fins i tot l'amor en principi adúlter però lluminós de Christine Mannon i Adam Brant, perquè en ell no hi ha la fredor impura de "l'emmurallat i fosc" Ezra.

O' Neill basteix una tragèdia de personatges tancats en si mateixos amb les seves culpes, i tancats també en la presó de codis morals estrictes, puritans i poc addictes al perdó que prediquen. Es comprèn, per tant, que dissenyi literàriament un món enemistat amb la llum i uns personatges espiritualment tan foscos com la presó en què de fet viuen. La llum és a l'exterior de la "caverna", i l'alliberament ètic i psicològic dels seus presoners només serà possible amb el concurs dels lluminosos. Adam Brant, romàntic i byronià⁶², afaiçonat per la llibertat del mar

⁶² (Peter referint-se a Brant): '... És un tipus maleïdament romàntic. S'assembla més a un jugador o a un poeta que a un capità de vaixell mercant' (*'... He's such a darned romantic-looking cuss. Looks more like a gambler or a poet than a ship's captain'* -II, 902); (Vinnie): '... em va contar (Brant) la història de la

indomable, ho intentarà amb Christine Mannon, bé que fracassarà i ho pagarà amb la vida, ajusticiat a mans d'uns fills gelosos del honor del seu pare: Orin i Vinnie. Al seu torn, els germans Peter i Hazel, no contaminats per cap culpa familiar, podrien haver salvat aquests darrers, si no fos perquè la seva innocència i bondat⁶³, gairebé insultants, resulta massa immaculada perquè no acabi avergonyint els qui per als codis ètics imperants són substantivament impurs⁶⁴. El nus tràgic no es desfarà; hi haurà fracassos, morts i, en el cas de Vinnie-Electra, un autoentombament en vida, un romandre a la fosca casa-tomba-caverna que l'acollirà fins a la mort. La tragèdia és total; no triomfarà pas la "llum de Déu", sinó la foscor de l'home, però hi haurà dues heroïnes tràgiques, mare i filla, dues presoneres enmig d'ombres expectants, que intentaran reivindicar els drets de la deessa Felicitat. En efecte, voldran sortir a l'exterior –Christine- o hi sortiran –Vinnie- "per la pujada difícil i costeruda" de l'alliberament personal fins a arribar al paradís; un paradís geogràficament massa llunyà, tanmateix, perquè no preveiem el fracàs final.

Christine Mannon s'obrirà a l'amor del seu amant i el dramaturg la vol jovenívola, elegant, voluptuosa, sensual i afecta als colors clars⁶⁵. Es deixarà seduir pels relats de Brant, desitjarà la mort del seu glacial espòs i cedirà a la fascinació exercida per les Illes Benaurades del Mar del Sud, terra de la nuesa innocent, de l'amor no pecaminós, de la pau; en suma, de la felicitat del primitivisme proclamat per Rousseau⁶⁶. Qui sap, fins i tot, si no s'emmiralla en Marie Brantôme

seva vida per presentar-se amb un aura romàntica... ha navegat per tot el món – Un cop va viure en una illa del Mar del Sud, això és el que diu... Aquest és el seu ofici – ser romàntic...’ (*... 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); (Acotació): *“... dona sempre la impressió de estar a l'ofensiva o la defensiva, sempre lluitant amb la vida. Vesteix amb una extravagància gairebé presumida, amb un aire d'estudiada negligència com si un aire de romanticisme byronià fos el seu 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 studies carelessness, as if a romantic Byronic appearance were the ideal in mind”* –II, 907); (Christine a Brant): *‘... ¿Has pensat ... que torna al meu llit?... Promet-m'ho: prou de covards escrúpols romàntics! Promet-m'ho!’* (*... Have you thought... that he's coming back to my bed... Promise me, no more cowardly romantic scruples! Promise me!* –II, 926).

⁶³ (Acotació): *“... Hazel és una noia bonica i sana de dinou anys... Pots copsar clarament el seu caràcter amb un simple cop d'ull – franca, innocent, afable i bona... El seu germà, Peter, té un caràcter molt semblant: íntegre, sincer, 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).

⁶⁴ (Orin a Vinnie): *‘... Hazel és una altra illa perduda! Fóra més assenyat que la mantinguessis lluny de mi, t'ho adverteixo. Perquè, quan en els seus ulls hi veig amor per un assassí, la meva culpa m'omple la gola com un vòmit verinós i el vull escopir...’* (*‘... 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 (Acotació): *“... és una dona d'una gran presència i de quaranta anys, bé que sembla més jove. Té una figura elegant i voluptuosa i es mou amb una ondulant gràcia animal. Duu un vestit de setí verd... que remarca el color peculiar del seu cabell espès i arrissat... la seva boca és gran i 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.

-víctima del “sacrilegi” dels Mannon-, lliure, salvatge i innocent com aquelles dones paradisiàques de qui ha sentit parlar?⁶⁷. I, per descomptat, New England i les Illes Benaurades representen respectivament i contrastada la foscor i la llum espirituals, o, si acceptàvem la icona platònica com a referent, l’interior i l’exterior d’una cova fosca que alguns voldrien abandonar definitivament:

. (Christine): ‘... I serem feliços – tan bon punt estiguem segurs a les teves Illes Benaurades!...’.
 (Brant): ‘... Sí – les Illes Benaurades – Potser encara podrem trobar la felicitat i oblidar... Allí trobarem la pau i l’oblit...’ ((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): ‘... Recordo la seva admiració (la de Brant) per les dones nues. Deia que havien descobert el secret de la felicitat, perquè mai no havien sentit dir que l’amor podia ser un pecat...’
 (Brant): ‘... Sí! I viuen prop del Jardí del Paradís abans del descobriment del pecat sobre la terra!... Jo en diria les Illes Benaurades! ¡Allí pots oblidar tots els bruts somnis de cobdícia i poder dels homes!’ ((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, però, no veurà mai les illes Benaurades i pagarà molt cara la sortida a la llum des de la presó institucional del matrimoni, on el seu esperit i la seva vitalitat s’ofeguen. Assassinà el seu Agamèmnon particular, però Vinnie-Electra venjarà al seu torn la mort del pare i farà que Orestes-Orin ajusticiï Egist-Brant, que havia arribat a festejar-la per poder ser més a prop de la seva mare. Les Erínies o remordiments turmentaran Orin, i serà Vinnie, molt més semblant a Christine que no pas pensava, qui optarà per cercar la pau de les Illes Benaurades. I s’esdevé llavors el miracle: Vinnie coneix a la fi la llum de la innocència pagana. Orin, per contra, emmurallat i fosc com tots els Mannon, ho explica escandalitzat a Peter, i a Vinnie li ho retreu personalment, però ella dóna també la seva versió i li parla aleshores d’honestedat, pulcritud, llibertat, misteri, bellesa, amor natural⁶⁸, amor-bellesa, aquest món i no pas el de mes enllà, estimar la vida i odiar la mort. Les “ombres expectants” ja no l’envolten i, tot desmentint Orin, creu entendre-ho tot i entendre’s a si mateixa⁶⁹. Enmig de la llum del món i no pas de la de

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). Cal recordar que Orin diu a la seva mare que ha llegit Melville’s *Typee* (1846) (II, 972). De tota manera, “... 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 referint-se a Marie Brantôme): ‘... Sempre estava rient i cantant – entremaliada i plena de vida – tenia quelcom de lliure i salvatge... I era bonica també!’ (‘... *She was always laughin’ and singin’ – frisky and full of life – with something free and wild... Purty she was, too!...*’ –II, 929).

⁶⁸ Tot contrastant, és clar, amb el seu rebuig anterior de l’amor: ‘... No sé res de l’amor! No en vull saber res! Odio l’amor!’ (‘... *I don’t know anything about love! I don’t want to know anything!... I hate love!*’ – II, 901).

⁶⁹ S’ha alliberat, doncs, del lligam excessiu que l’unia al seu pare, una altra presó en què ha estat reclosa gairebé tota la vida: ‘... No puc casar-me amb ningú, Peter. He de quedar-me a casa. El pare em necessita... ell em necessita més’ (‘... *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): ‘... Estimo el pare més que a ningú al món. No hi ha

Déu⁷⁰, s'ha autoarrossegat fins a l'exterior de la caverna, però no pas per iniciar un viatge metafísic, sinó per amistançar-se amb la matèria i la carn. Sabem –és clar– que, malgrat aquest feliç parèntesi, li espera la foscor perpètua, però paga la pena de veure-la il·luminada sota la llum d'una lluna certament especial:

. (Peter): '... ¿Van fer escala a les Illes?...'. (Orin): '... Ens hi vam quedar un mes... Però van resultar ser les illes de Vinnie, no pas les meves. Em van fer emmalaltir – i aquelles dones nues em van fer fàstic. Sospito que sóc massa Mannon, després de tot, per esdevenir pagà. ¿Però hauria d'haver vist la Vinnie amb aquells homes - formosos i d'aparença romàntica, ¿no és cert,

res que jo no fes per protegir-lo!' ('... *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): '... Vas intentar ser l'esposa del teu pare i la mare d'Orin! Sempre has intrigat per robar-me el meu lloc!' ('... *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 em casaré. He de complir un deure amb el meu pare' ('... *I'm not marrying anyone. I've got my duty to Father*' –II, 930); (Vinnie a Ezra): '... Ets l'únic home que estimaré mai! Em quedaré amb tu!' ('... *You're the only man I'll ever love! I'm going to stay with you!*' –II, 935); (Vinnie a Christine): '... T'odio! Em tornes a robar fins i tot l'amor del pare! M'has robat tot l'amor d'ençà que vaig néixer!...' ('... *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 canvi, no surt de la presó, puix que, malgrat ajusticiar Brant i provocar el suïcidi de la seva mare, hi restarà edípicament lligat per sempre: (Ezra a Christine): '... Va desvariejar força temps. Actuava com si fos de bell nou un nen petit... s'adreçava un cop i un altre a la "mare" ('... *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): '...Solia ser el meu nen...' ('... *He used to be my baby...*' –II, 955); (Vinnie a Orin): '... No deixis que et tracti com un nen, com tenia costum de fer-ho, i et domini un altre cop...' ('... *Don't let her baby you the way she used to and get you under her thumb again...*' –II, 959); (Christine a Orin): '... Sento que tu ets realment – carn meva i sang meva! Ella no ho és! Ella és filla del teu pare! Tu ets part de mi mateixa!... Havíem tingut un petit món nostre ... estava gelós de tu. T'odiava perquè sabia que t'estimava més que cap altra cosa en el món!' ('... *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 hated you because he knew I loved you better than anything in the world!*' –II, 968). '... Oh Orin! Ets el meu fill, el meu nen! T'estimo!' ('... *Oh, Orin, you are my boy, my baby! I love you!*' –II, 971); (Christine a Orin): '... Ah! Si no haguessis marxat! Si no haguessis deixat que et separessin de mi!...' (Orin): 'Ara no et tornaré a deixar mai. No vull la Hazel ni cap altra... Tu ets la meva única xicota!... Casarem la Vinnie amb Peter i només serem tu i jo!' ('... *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 pare! Creia que la guerra t'havia fet un home! Segueixes essent el nen mimat que pot entabanar sempre que vol!...' (Orin): '... Però la mare significa per a mi mil vegades més que ell!' ('... *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 després de la mort de Brant): '... Mare! No gemeguis així! Continues sota la seva influència! Però l'oblidaràs! Jo faré que l'oblidis! Et faré feliç! Deixarem la Vinnie aquí i farem un llarg viatge – als Mars del Sud!...' ('*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 gosa acusar fins i tot Déu de la pèrdua de la innocència: (Christine a Hazel): 'Jo vaig ser com Vostè fa temps... Si hagués pogut romandre com era abans! ¿Per què no podem romandre innocents, afectuosos i confiats? Però Déu no ens deixa sols. Prem, retorça i tortura les nostres vides amb les vides dels altres fins que – ens enverinem mútuament i mortal!...' ('*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).

Vinnie?... de primer, les seves danses foren un shock per a ella, però després s'enamora dels illencs. Si ens hi haguéssim quedat un mes més, sé que l'hauria trobat una nit de lluna plena ballant sota les palmeres – tan nua com la resta!... Imagina't, si pots, els sentiments dels Mannon morts i temerosos de Déu davant d'un espectacle així!... T'en recordes, d'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 pensat tant en tu! Les coses feien que et recordés sempre... tot el que era honest i net! I també els nadius de les Illes. Eren senzills i formosos... Vaig estimar aquelles Illes. Van acabar donant-me la llibertat. Hi havia quelcom de misteriós i bell – un bon esperit – d'amor – que brollava de la terra i del mar. Em va fer oblidar la mort. No hi havia un més enllà. Només hi havia aquest món – la terra càlida sota la llum de la lluna - els vent alisis sota els cocoters... les fogueres nocturnes i el tambor vibrant en el meu cor – els nadius ballant nus i innocents – sense tenir noció del pecat!... Vull sentir l'amor! L'amor és només bella! ¿Ens casarem aviat... i ens instal·larem al camp lluny de la gent de poble i de les seves converses malèvols? Crearem una illa per a nosaltres a la terra, tindrem fills i els ensenyarem a estimar la vida de manera que mai no els dominin ni l'odi ni la mort!'*' ('... *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).

Amb un cos que se li ha arrodonit, perduda la rigidesa anterior i amb un vestuari que ha recuperat el cromatisme⁷¹, que lluny som ara de l'acuradíssim disseny d'una Vinnie, digna filla del seu pare o, el que fóra el mateix, rígida, gèlida, inexpressiva, inflexible, quadrada d'espatlles,

⁷¹ (Acotació): '*... Entra Lavinia... S'hi adverteix de seguida un canvi extraordinari. El seu cos, abans tan prim i no desenvolupat, s'ha arrodonit. Els seus moviments han perdut aquella rigidesa de les espatlles quadrades. Sorpren de veure ara com s'assembla a la seva mare en tots els aspectes, fins i tot en el fet de dur un vestit verd com agradava a la seva mare...*' ("... *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); (Acotació): '*... Sembla una dona madura, segura del seu atractiu femení. El seu cabell, d'un to castany-or el duu pentinat com solia dur-lo la seva mare... Ara els moviments del seu cos tenen la gràcia femenina que tenien els de la seva mare...*' ("... *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): '*... Encara no m'he refet de la impressió de veure-la duent vestits de color. Sempre duia vestits negres*'. (V): '*Jo era morta aleshores*' ('... *I can't get over seeing you dressed in colour. You always used to wear black*'. (V): '*... I was dead then*' –II, 1020).

negra, llòbrega i amb un posat de soldat que envaeix pràcticament tot el drama i il·lustra a la perfecció la seva vida empresonada⁷²:

Caldria valorar ara si aquest viatge o trànsit de Vinnie a una pau i a un captivament naïfs en el marc llunyà, massa llunyà, de les Illes Benaurades, invalida, si més no de moment, l'Electra veritablement tràgica que O'Neill vol crear. Fora ja dels murs, *lato sensu*, que l'empresonaven, hem de creure que sí, però parem esment que el trànsit arriba després d'una estada en la presó d'un altre codi ètic, aquella que els grecs mai no podrien reconèixer, la que Nèmesi basteix, la que suposa l'aplicació indefugible de la primitiva, atàvica, no pas misericordiosa i cruel Justícia –pagana, doncs⁷³. Vinnie Mannon, Electra per voluntat del dramaturg, havia de venjar la sang del pare i vessar la del bastard amb qui la seva mare l'havia ultratjat. Dia rere dia -en aquest cas, a diferència de l'heroïna grega-, va haver de guanyar-se la complicitat del seu Orestes particular, tan edípicament unit a la mare que es resistia a veure-la com una adúltera i assassina. Va comptar, això sí, amb l'acusació que suposaren les darreres paraules del seu pare estimat: '... Ella en té la culpa... no pas el medicament!' ('... *She's guilty – not medicine!*' -II, 946), i el lligam que hi mantenia, tan malaltís com el del seu germà amb la mare, li desvetllà l'astúcia. Va prometre odiar Christine per sempre més i fer-li pagar el crim. Li aplicà la justícia deguda al pare, no pas lliurant-la als tribunals perquè la pengessin, sinó deixant-la sense amant a l'espera que ella mateixa s'autoimmolés. El trànsit a les Illes Benaurades fou, doncs, grec i cruel:

. (Vinnie a Christine): 'El teu adulteri... vaig sentir com li deies "T'estimo, Adam" – i també vaig sentir com el besaves!... Ets indigna! Desvergonyida i pèrfida! Ho dic encara que siguis la meva mare!' (*Your adultery... I heard you telling him – 'I love you, Adam' – and kissing him!... You vile -j You're shameless and evil! Even if you are my mother, I say it!*' -II, 916).

. (Vinnie a Christine): '... Suposo que penses que ara ets lliure per casar-te amb l'Adam! Però no t'hi casaràs! No mentre jo visqui! Et faré pagar el teu crim!' ('... *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 m'ajudes a castigar-la, confio que no siguis tan covard que vulguis deixar escapar el seu amant!... Mataré aquest bastard!' (*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).

⁷² (Acotació): "... *Té vint-i-tres anys, però sembla considerablement més gran. Alta com la seva mare, el seu cos és magre, té el pit pla i angular, i la seva manca d'atractiu queda accentuada pel seu senzill vestit negre. Els seus moviments són rígids i el seu posat és inexpressiu, quadrant les espatlles a la manera militar. Té una veu seca i monòtona i l'habitud d'esclafir les paraules com si fos un oficial donant ordres...*" ("... *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).

⁷³ "Her justice is cruel and unyielding. Her justice 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).

. (Vinnie a Orin): ‘... Va pagar la pena justa pel seu crim. Saps que fou un acte de justícia. Era l’única forma de fer realment justícia... És la justícia!... És la teva justícia, pare!’ (‘... *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): ‘Qui va assassinar el pare?’ (Orin): ‘La mare sota la influència de Brant’. (V): ‘... Era una adúltera i una assassina... Si haguéssim complert el nostre deure amb la llei, l’haurien penjada. Però la vam protegir. Podria haver viscut... Però va elegir matar-se com a càstig pel seu crim... Fou un acte de justícia!’ (‘... *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).

Tot fou conseqüència d’un alliberament que el puritanisme imperant no podia permetre. Christine Mannon havia tingut la gosadia d’autoconèixer-se. S’havia descobert captiva en un purità casal-sepulcre disfressat de temple pagà i, un cop desemmascarat i havent-ne copsat la grisor fosca sota una blanca aparença, i no podent-lo abandonar encara, solia collir flors per introduir-hi almenys una mica de brillantor:

. (Christine a Vinnie): ‘... He anat a l’hivernacle per collir-les. Vaig tenir la sensació que la nostra tomba necessitava una mica de brillantor. (Amb el cap assenyalat... la casa). Cada cop que torno de viatge s’assembla més a un sepulcre! El sepulcre emblanquinat de la Bíblia (Mt. 23-27) –un front de temple pagà adherit com una màscara sobre una puritana lletjor grisa! Fou molt propi del vell Abe Mannon construir una monstruositat així... com un temple per al seu odi... Perdona’m, Vinnie, He oblidat que a tu t’agrada. I ha de ser així. S’adiu amb el teu temperament’ (‘... *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 l’experiència alliberadora de les Illes Benaurades, és més agosarada encara. Si a la fi ha pogut sortir a la llum, cal “tancar” la casa-tomba-caverna perquè mori, i, sobretot, cal “tancar amb” la casa-tomba-caverna totes les ombres o fantasmes, enemics de l’amor lluminós, que sempre l’han habitada, perquè s’hi asfixiïn:

. (Vinnie): ‘La tancaré i la deixaré sota el sol i la pluja perquè mori. Els retrats dels Mannon es podriran a les parets i els fantasmes s’esvairan de bell nou en la mort. I els Mannon seran oblidats. Jo sóc l’última Mannon i no ho seré gaire temps més. Seré la Senyora de Peter Niles. I, aleshores, s’hauran acabat!’ (‘*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.

Però el dramaturg no baixa la guàrdia. O’Neill la vol tràgica, presonera i envoltada d’ombres que frisen pel triomf, les que, a despit de la brillant Vinnie d’ara, no aconseguirà d’esvair, perquè són un nombrós, divers i pertinaç exèrcit d’erínies que, amb una estudiadíssima estratègia,

⁷⁴ O també: (Peter a Vinnie): ‘... el primer que faré és treure-la d’aquesta casa maleïda!’ (V): ‘... L’amor no hi pot viure, en aquesta casa. Marxarem i la deixarem sola perquè mori – i oblidarem els morts’ (‘... *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).

l'aniran encerclant fins a no deixar cap flanc obert per on pugui escapar-se⁷⁵. De tota manera, la primera a assetjar-la serà el mateix Orin⁷⁶, ja que, un cop l'ha desemmascarat, l'ha vist com el que realment és: “la criminal més interessant”. S'ha imposat la missió d'obrir-li els ulls a la culpa, perquè així s'adoni que, al fons de l'infern on ara li pertoca d'ubicar-se, s'hi pot trobar la pau. Cal, doncs, renunciar a la felicitat i rebre el càstig, cal entombar-se -o encavernar-se- i davant els adúlter morts, Christine i Adam, reconèixer de genolls la sacralitat de l'amor aliè a qualsevulla lligam institucional⁷⁷:

. (Orin a Vinnie, després de la mort de la mare): ‘... L'amor! Quin dret tenim jo – o tu – a estimar?’ (‘... *Love! What right have I – or you – to love?*’ -II, 1017).

. (Orin a Vinnie): ‘¿Esperaves poder eludir el càstig? No podràs! Confessa i expia fins al màxim que imposa la llei! Només hi ha una manera de llevar de la nostra ànima la brutor de la culpa per la sang de la nostra mare!... Pregunta al pare, el jutge, si és així! Ell ho sap! No para de dir-m'ho!’ (‘... *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 estat escrivint la història de la nostra família... una història verídica de tots els crims familiars, començant pels de l'avi Abe – tots els crims, incloent els teus, ho entens?... He intentat seguir en el passat amagat dels Mannon el rastre del destí fatal de les nostres vides!... La major part del que he escrit té a veure amb tu! He trobat que, de tots nosaltres, ets la criminal més interessant!’ (‘... *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 pot ser feliç! Ha de rebre el seu càstig!... I escolti'm, Hazel! Vostè ha de deixar d'estimar-me. Ara l'únic amor que puc conèixer és l'amor de la culpa que genera més culpa – fins a situar-te tan al fons de l'infern que no pots enfonsar-te més i allí descances en

⁷⁵ A més de les Erínies, el drama és ple de premonicions tràgiques que augmenten sens dubte la sensació d'assetjament a què són sotmesos els personatges: (Ezra Mannon): ‘... Toda victòria acaba amb la derrota de la mort... Però acaba la derrota amb la victòria de la mort?’ (‘... *All victory ends in the defeat of death... But does defeat end in the victory of death?*’ -II, 932); (Vinnie): ‘Vaig tenir un somni horrible – Vaig creure sentir el pare cridant-me – i això em va despertar’ (‘*I had a horrible dream – I thought I heard Father calling me – it woke me up*’ -II, 946); (Acotació. Abans de l'ajusticiament de Brant): (‘... *De sobte, el cantor comença a cantar ‘Joan el qui penja homes a la forca’ amb un to planyívol i sentimental): ‘Oh, em diuen Joan, el qui penja homes a la forca / Allà, lluny / Diuen que jo penjo homes a la forca per diners / Oh! Penjeu, nois, penjeu!... Maleït cantor! / És trist com la mort! / Tinc el pressentiment que mai duré aquest vaixell a alta mar. Ara no em vol – un covard amagant-se sota les faldilles d'una dona’* ” (‘... *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 abans de la mort de Brant): ‘...Adéu, amant meu! Me n'he d'anar! ... Oh! Em sento tan estranya – tan trista – com si no t'hagués de veure mai més!’ (‘... *Goodbye, my lover! I must go!... Oh! I feel so strange – so sad – as if I'd never see you again!*’ -II, 993).

⁷⁶ De la mateixa manera que ella havia assetjat la seva mare: (Christine a Hazel): ‘... Quan li parlo, no em vol respondre. I, tanmateix, em segueix a tot arreu – amb prou feines em deixa sola un minut’ (‘... *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).

⁷⁷ Fins i tot aquell que neix d'un primer desig de venjança: (Brant): ‘... Vaig pensar... que li prendria la dona i això seria part de la meva venjança! I de l'odi brollà l'amor! És maleïdament estrany, oi?!’ (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).

pau!’ (‘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): ‘Ara t’estimo amb tota la culpa que hi ha en mi – la culpa que compartim! Potser t’estimo massa, Vinnie!... Per l’amor de Déu, anem, confessem i paguem la pena per l’assassinat de la mare i trobem la pau junts!’ (V): ‘No! Covard! No hi ha res a confessar! Allò només fou un acte de justícia!... T’odio! Voldria veure’t mort! Ets massa menyspreable per viure! Et mataries si no fossis un covard!...’ (O): ‘Un altre acte de justícia! Veritat? Vols empènyer-me al suïcidi com jo vaig fer amb la mare! Ull per ull! No és això?... Sí! Això fóra justícia -ara tu ets la mare! Parla a través teu!... Sí! És el camí vers la pau... per trobar de bell nou – la meua illa perduda – la mort també és una illa de pau... la mare m’hi esperarà... ¿saps què faré aleshores? M’agenollaré i li demanaré perdó... Li diré... ‘Me n’alegro, que descobriessis l’amor, mare! Vull que sigueu feliços – tu i l’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 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).

Però d’erínies, com deia, n’hi ha tot un exèrcit: els Mannon morts que en lloc de passar la nit al cementiri la passen al casal⁷⁸; el fantasma d’Ezra o el seu mal esperit, vestit de jutge i travessant les parets⁷⁹; el conjunt dels Mannon i les seves ànimes⁸⁰, o el mateix Orin esdevingut consciència culpable de Vinnie⁸¹. Ara bé, aquesta Electra no desmereix pas el seu model clàssic.

⁷⁸ (Seth): ‘... El cementiri n’és ple, de Mannons i tots passen la nit aquí, a casa...’ (‘... *The graveyard’s full of Mannons and they all spend their nights at home here...*’ -II, 1008).

⁷⁹ (Silva): ‘Per Déu que hi ha fantasmes!’... (Mackel): ‘... fóra natural que aquesta casa estigués posseïda. Ella s’hi va matar d’un tret. ¿Creus que ho va fer per la pena per la mort d’Ezra, com digué la filla?’... (Small): ‘... Déu Totpoderós! Vaig sentir que m’anaven al darrere... i vaig veure el fantasma d’Ezra vestit de jutge i travessant la paret... vaig córrer’... (Seth): ‘... El que vas veure era el retrat d’Ezra penjat a la paret, no pas un fantasma!’... (Small): ‘Sé reconèixer els quadres quan els veig... Era ell!’... (Seth): ‘... Però hi ha un mal esperit’... ((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 ser al despatx. Estava segur que ella m’hi esperava... però no hi era!... Només ells... Són arreu!... Doncs que se’n vagi! Què significa ella per a mi? Ja no sóc el seu fill! Sóc el fill del meu pare! Sóc un Mannon! I ells em donaran la benvinguda 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): ‘¿Ja no creus en les ànimes? Em sembla que hi creuràs quan hakis viscut en aquesta 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, Déu meu! Un cop i un altre! ¿Que potser no t’alliberaràs mai d’aquesta estúpida consciència culpable teva? ¿No veus com em tortures? T’estàs convertint en la meua consciència culpable també!...’ (‘*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).

La casa-tomba-caverna no l'engolirà tan aviat; abans plantarà cara als morts oblidant-los a gratient, aguantant-los la mirada i proclamant orgullosa que ha complert el seu deure. Recriminarà a Orin-Orestes que s'autocastigui com un nen, quan, adult com és, hauria d'expulsar els fantasmes de la seva vida i bandejar qualsevol sentiment de culpa o, en tot cas, decantar-se pel suïcidi. I, sobretot, en veure la pura Hazel interpretar també el paper d'erínia acusadora, s'hi revoltarà blasfemant, és a dir, erigint-se en Déu inapel·lable que es perdona a si mateix, mentre que a ella l'envia a l'infern dels bons. No! La casa-tomba-caverna no l'engolirà tan aviat!:

. (Vinnie): '... Els morts ens han oblidat! Nosaltres els hem oblidat!...' ('... *The dead have forgotten us! We've forgotten them!...*' -II, 1015).

. (Vinnie): 'Per què em mireu així? He complert el meu deure amb vosaltres! Això és cosa acabada i oblidada!' ('*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 sent culpable pel suïcidi de la mare... s'hi va discutir aquella darrera nit. Estava gelós i enfollit, i va dir coses que després va lamentar i... es culpa per la seva mort.... Per regla general, és com sempre, només que ara està silenciós i trist – tan trist que em trenca el cor veure'l - com un nen petit castigant-se per alguna cosa que no va fer...' ('... *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 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 puc suportar-ho! Per què no para de parlar-me de la seva mort? Fóra millor que Orin – Per què no té el coratge 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 als retrats dels Mannon quan ja ha sentit el tret que indica el suïcidi del seu germà): 'Per què em mireu així? Que potser no era l'única manera de guardar també el vostre secret? Però ara he acabat amb vosaltres per sempre més, em sentiu?! Sóc filla de la meua mare – no de cap de vosaltres! Viuré malgrat vosaltres!' ('*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): '... L'acuso a Vostè! Vostè el va empènyer a fer-ho!... Sé que deuen haver passat coses terribles ... Miri el fons del seu cor i pregunti a la seva consciència davant de Déu si hauria de casar-se amb en Peter!... Sé que la seva consciència li farà fer el que és correcte – i Déu la perdonarà...'. (V): 'Jo no demano perdó a Déu ni a ningú. Em perdono a mi mateixa!... Espero que en algun lloc hi hagi un infern per als bons!' ('... *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 combat ha estat terrible i fins i tot Déu n'ha rebut l'escomesa. Potser sí que Vinnie pot enfrontar-se aparentment a totes les “ombres expectants” de la seva casa-tomba-caverna, però els personatges secundaris que l'envolten, i de qui paradoxalment depèn també la seva salvació, només compten amb les migrades forces humanes i no pas amb l'energia i resolució de les quals un instint de venjança i justícia implacables l'han dotada. Ezra, Christine i Orin Mannon són ara morts. Són, però, massa morts perquè el purs com Peter no respectin les lleis del dol. Vinnie voldria casar-s'hi immediatament, perquè sap que, si aquells s'hi interposen, té perduda la batalla final. Si als Mannon, tan presents com quan eren vius, se'ls concedeix una petita treva, sabran

⁸² Per a un repàs concís de les actituds dels personatges dels drames d'O'Neill envers Déu, vegeu, per exemple: Dubost, Thierry, 1997, pp. 186-195.

aprofitar-la per enfosquir la llum de l'amor i, a ella, tancar-la en la negror absoluta de la tomba on viuen.

Com si es tractés de Plató defensant la seva geometria ètica vertical, Vinnie ja havia advertit Peter sobre la tragèdia que representa deixar que la verticalitat es torçi quan la tenebra és a punt de cobrir-te:

. '... ¿No serà meravellós, Peter – un cop ens hàgim casat i tinguem una casa amb jardí i arbres?! Serem tan feliços! Jo estimo tot el que, simplement, creix - amunt cap al sol – tot el que és recte i fort! Odio el que és deforme, es torça, es consumeix i mor a l'ombra tot al llarg de la seva 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.

L'ombra és per a febles i caiguts, per a presoners sense instint de fuga. Vinnie sospita ja que el relat d'Orin sobre la seva sortida a la llum de les Illes Benaurades des de la tenebra de New England ha ferit la puresa de Peter, i li demanarà, infructuosament, que abraçi una altra puresa, la que desconeix la foscor del pecat i proclama la bellesa de qualsevulla amor. Li implorarà una curta estona de felicitat per compensar el que ha de venir. La casa-tomba-caverna l'espera, i els seus morts reclamaran sense escrúpols el sacrifici humà al que creuen tenir dret, el de Lavinia Mannon⁸³:

. (Vinnie a Peter, que manté que no es poden casar immediatament per respecte a la mort recent d'Orin): '... Els morts s'interposen entre nosaltres! I ho farien sempre, Peter! Em confies la teva felicitat! Però això significa confiar en els Mannon morts – i a ells no se'ls pot confiar l'amor! Els conec massa bé! I no podria suportar contemplar els teus ulls... ferits en la seva confiança en la vida! T'estimo massa, Peter!... Vull una curta estona de felicitat – malgrat tots els morts! Me l'he guanyada!... Vull un moment d'alegria – d'amor- per compensar el que ha de venir! La vull ara! ¿No pots ser fort, Peter? ¿No pots ser senzill i pur? ¿No pots oblidar el pecat i veure que tot amor és bell?... El nostre amor expulsarà els morts! Els tornarà avergonyits a la mort!...' ; ('... *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).

Protegit pels murs infranquejables d'un codi ètic que mai no ha sentit la necessitat d'abandonar –o empresonat en ell-, la conversió de Peter a l'amor no-pecaminós és impossible. De fet, vol condemnar-lo. Plató dissenyà una geometria ètica vertical tot exhortant-nos a sortir de la caverna, a enlairar-nos vers la lluminosa Idea. Crec sincerament que la icona platònica és subjacent tot al llarg de *Mourning Becomes Electra*, però només la icona, perquè el destí indefugible de l'heroïna tràgica d'O'Neill, coherent amb la seva visió tràgica de la vida humana, és baixar i romandre de bell nou en la feble "llum de l'home" que Orin li havia anunciat, en l'ombra o foscor que li és consubstancial. I, per tant, convençuda que ja no hi haurà ni jardí ni

⁸³ En la qual s'ha operat ja un canvi o regressió ben manifest: (Acotació): "... *Els tres dies transcorreguts han operat en ella un canvi remarkable. El seu cos, vestit de dol rigorós, deixa veure de bell nou un pit pla i s'ha aprimat. Ara s'ha intensificat la semblança a una màscara del rostre dels Mannon... una expressió mancada d'emoció...*" (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).

arbres, que el sol s'amagarà i que ella no podrà créixer recta i forta cap al sol, Vinnie decideix aplanar el camí a Peter, no defugir el càstig i tòrcer-se voluntàriament vers el fosc abisme:

. (Vinnie a Peter): '... Orin sospità que m'hi havia lliurat (a Avahanni). I ho vaig fer... (P): 'Tu – tu no pots haver-ho fet, això!...' (V): '¿Per què no? El desitjava! Volia aprendre l'amor d'ell – l'amor que no era un pecat! I ho vaig fer, t'ho estic dient! Em va posseir! ...' (P): '... la mare i Hazel tenien raó – no ets bona... espero que rebis el teu càstig!' ('... *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.

“El suïcidi de Christine Mannon fou en realitat una aposta per la llum, l'única arma eficaç a la seva disposició contra l'ombrívola naturalesa del codi moral que la condemnava i contra el càstig insuportable que els justos pretenien imposar-li. Sabem que O'Neill era lector constant del *Així parlà Zarathustra* de Nietzsche, i sabem igualment 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. Doncs bé, aquesta Vinnie de factura clarament nietzscheana, captiva en quelcom pitjor que una presó, en una casa-tomba, sense voler sortir-ne ni veure ningú, fora de l'abast de la llum del sol fins que li arribi la mort, i sense la companyia del cromatisme amable d'una flor, se sotmet a la tràgica foscor de l'home, tot i que el seu esforç no és feble i cal pensar que en un cert sentit s'entén a si mateixa pel simple fet d'assumir el seu destí tràgic⁸⁶. Contemplarà les ombres dels Mannon i d'ella mateixa, i assumirà que una vida feliç on l'amor pur triomfa és una Idea massa elevada o llunyana geogràficament –tant com les Illes Benaurades- per no quedar reduïda a un mer simulacre. Per a O'Neill ella esdevé un símbol dels éssers humans als qui ha arribat l'hora d'expiar el fet mateix d'haver nascut i de creure's ocupants legítims d'espais oberts, quan, assetjats per grans culpes, a la major part dels homes i de les dones d'aquest món els correspon el deure tràgic d'ocupar la fosca casa-tomba-caverna:

. (Vinnie a Seth): '... M'hi sento lligada – als Mannon morts!... No tinguis por. No seguiré el camí de la mare i Orin. Això fóra defugir el càstig. I no queda ningú per castigar-me. Jo sóc la darrera Mannon. M'he de castigar a mi mateixa!. Viure sola aquí amb els morts és un acte de justícia pitjor que la mort a la presó! Mai no en sortiré, o veuré algú! Faré tancar els finestrons amb claus, de manera que la llum del sol no hi pugui entrar! ¡Viuré sola amb els morts, en guardaré els secrets i deixaré que em persegueixin, fins que la maledicció quedi saldada i a la darrera dels Mannon se li deixi morir!... Sé que miraran d'aconseguir que visqui molt de temps! Correspon als Mannon castigar-se per haver nascut!... I tu ves ara, tanca els finestrons i clava'ls... i digues-li a l'Hanna que llenci les flors a fora'. (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!*

⁸⁴ “O'Neill... emphasizes one facet of Rousseaunic 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).

⁸⁵ Törnqvist, E., 2000 a Manheim, M., 2000, p. 20. O També 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).

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 corol·lari d'aquesta tragèdia grega contemporània és certament terrible. Tot duu a pensar que el dol que escau a Electra és el que escau també al conjunt del gènere humà o, si més no, a totes les societats que no han sabut esdevenir “illes benaurades”. I, si és així, si la tragèdia ens és inherent i O'Neill vol il·lustrar-la amb els avatars d'una nissaga familiar, el paradigma formal *Oresteia* d'Èsquil li és molt útil, però ni les *Coèfores* ni per descomptat les Erinies, filles atziagues de la nit esdevingudes Eumènides, li permeten d'atorgar a l'Electra yankee el final tràgic que s'adiu amb el seu caràcter⁸⁷. I és aquí on he volgut posar en joc la referència versemblant a la imatge platònica de la caverna del llibre VIIè de la *República* de Plató, bé que impossible de demostrar *stricto sensu*. És cert que amb el seu ajut el gran filòsof d'Atenes emet un missatge d'esperança, però també ho és que els qui no el comparteixen poden, tanmateix, manllevar la valuosa imatge per adaptar-la al seu credo existencial. Des d'un pessimisme radical basat en l'anagnòrisi reiterada de la dissort i el sofriment inevitable dels humans, el dramaturg pot molt bé identificar-los amb els presoners d'aquella caverna singular, condemnats a la foscor i a copsar només les ombres d'una Llum-Felicitat que, si de cas, només albiren en alguns moments.

I, si no vaig errat, es tractaria, com ja he suggerit, d'una veritat d'aplicació universal. Ho confirmaria, en efecte, el joc divers de semblances familiars⁸⁸ –i no familiars- tot al llarg de

⁸⁷ Tanmateix, l'Electra d'O'Neill ha estat valorada de manera molt diversa, bé com un personatge amb clara consciència 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); com un exemple de renaixença o redefinició de la pròpia identitat: “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); com un personatge tràgic fallit: “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 fins i tot mancat d'heroisme, un personatge pervers i degradat: “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

Mourning Becomes Electra. Fixem-nos-hi: Vinnie és igual que el seu pare⁸⁹, però tothom coincideix que s'assembla a la seva mare⁹⁰ -Brant creu fins i tot que s'assembla a la seva, de mare, a Marie Brantôme. Per la seva banda, Brant s'assembla a Ezra, Orin i David Mannon, a tots els Mannon⁹¹. Ezra s'assembla al seu pare⁹², i Orin s'assembla a Ezra⁹³. De tota manera, el més revelador de tot són probablement dues confessions d'Orin:

. '... Vaig tenir l'estranya sensació que la guerra significava matar el mateix home un cop i un altre, i que, finalment, descobriria que aquell home era jo mateix!...' ('... *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).

. (Després d'assassinar Brant): 'Déu meu! Sembla el pare!... Això és com en el meu somni. L'he matat abans... un cop i un altre... ¿Recordes que t'explicava que els rostres dels homes que vaig

marital malaise in the absorption of parental personality traits, parental attitudes, by children" (Alexander, Doris, M., 1953, p. 932).

⁸⁹ (Brant a Vinnie): 'Vostè és com la seva mare en tants sentits. El rostre és la viva imatge del d'ella. I pari esment en el cabell. No en trobaria cap d'igual al de Vostè i al d'ella...' (Vinnie): '... jo no m'assemblo gens a la meua mare! Tothom sap que jo sóc com el meu pare!' ('*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 (Acotació) "... *un queda immediatament colpit per la semblança del seu rostre amb el de la seva mare. Té el mateix to peculiar de cobre-or al cabell, la mateixa pal·lidesa... la mateixa 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): 'El seu rostre s'assembla al de la seva mare – una aparença estranya – però no és formosa com ella' ('*She looks like her mother in face – queer lookin' – but she ain't purty like her*' -II, 898); (Orin a Vinnie): '... No saps fins a quin punt t'has arribat a semblar a la mare, Vinnie. No només em refereixo a com te n'has tornat, de formosa... sinó al canvi operat en la teua ànima... com si la seva mort t'hagués deixat lliure – per esdevenir ella mateixa!' ('... *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): '... Em va recordar a algú. Però no vaig poder esbrinar qui era' ('... *He reminded me of someone. But I couldn't place who it was*' -II, 902); (Seth a Vinnie): '... 'L'aspecte exterior d'aquest Brant no li ha fet recordar a algú?... Al seu pare'... (Vinnie): 'Sí! És veritat'... (Seth): '... També s'assembla a Orin – i a tots els Mannon que he conegut... em fa pensar en el germà del seu avi... 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); (Acotació): "... *Un queda immediatament colpit per la semblança sorprenent entre el seu rostre (Brant) i el del retrat d'Ezra Mannon... Inconscientment adopta la mateixa postura que la d'en Mannon, assegut ben recte, amb les mans sobre els braços de la poltrona*" ("... *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 (Acotació): "... *el retrat del pare d'Ezra, Abe Mannon... Llevat de la diferència d'edat, el seu rostre s'assembla exactament al de l'Ezra del retrat del despatx*" ("... *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 miris així! T'assembles tant al teu pare!...' ('... *Orin! Don't look like that! You're so like your father!...*' -II, 970); (Acotació): "... *el despatx d'Ezra Mannon – un capvespre un mes després... Orin s'asseu a la cadira del seu pare... S'ha envellit en un mes. Ara sembla gairebé tan vell com el seu pare en el retrat. Porta un vestit negre i la semblança entre tots dos és misteriosa*" ("... *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).

matar tornaven i es convertien en el rostre del pare i finalment en el meu?... Potser m'he suïcidat!... Si jo hagués estat ell, hauria fet el que va fer! L'hauria estimada com ell la va estimar – i hauria matat el pare, també – per ella!... És estrany! És una broma que li gasten a algú!' (*'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).

Resta clar, doncs, que els humans, per més gelosos que siguin de la seva identitat, es confonen entre ells fins a identificar-se. Comparteixen il·lusions i, sobretot, comparteixen la tragèdia, que els és consubstancial, de no poder accedir a la Llum definitiva. Potser hi ha encara racons del món que són com un breu recordatori d'un paradís perdut, però a New England o a qualsevulla comunitat semblant –moltes de ben segur-, lluny de les Illes Benaurades del Mar del Sud, i més lluny encara d'una innocència perduda definitivament, la felicitat i el perdó són impossibles, i l'únic dret inalienable que encara conservem, sembla dir-nos el dramaturg, és el de l'expiació per així poder fer camí vers el regne de les ombres, vers la tomba i la mort, “fins a situar-te tan al fons de l'infern que no pots enfonsar-te més i allí descansas en pau!”.

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. *Aeschyli 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.