

ANTIMITO Y ESTÉTICA DE LA REPETICIÓN EN *JARDÍN DE HÉROES* (2009), DE YERANDY FLEITES PÉREZ: UN EJEMPLO DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO Y SU REVISIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Ronald Antonio Ramírez Castellanos

Universidad de Oriente (CUBA)

<ronald@uo.edu.cu>

Artículo recibido: 27 de febrero de 2016

Artículo aceptado: 3 de abril de 2016

RESUMEN

En este artículo se ofrece un estudio de la obra *Jardín de héroes* del laureado dramaturgo cubano Yerandy Fleites Pérez. Evaluaremos los recursos empleados por el autor, como la subversión del mito, la parodia, el anacronismo, el humor, el choteo, la sexualidad, entre otros, que hacen del texto un complejo hecho teatral abierto a múltiples aristas interpretativas. De especial interés serán las estrategias discursivas utilizadas para la reescritura del contenido mítico de la leyenda de los Atridas, retomadas de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como los puntos de contacto y divergencias notables con el texto *Electra Garrigó* del dramaturgo cubano Virgilio Piñera. El análisis de las características de los personajes y la desacralización de sus mitologemas en función del mensaje estético de la obra, aporta un acercamiento al modo en que la praxis escritural postmoderna es asumida por la más actual generación de dramaturgos cubanos.

PALABRAS CLAVE: *Jardín de héroes*, Yerandy Fleites Pérez, antimito, teatro cubano, estética postmoderna.

ABSTRACT

This paper presents a study of the work *Jardín de héroes* Cuban playwright laureate Yerandy Fleites Pérez is offered. We evaluate the resources used by the author, as the subversion of myth, parody, anachronism, humor, «choteo», sexuality, among others, making the text an open theater complex made multiple interpretive edges. Of particular interest will be the discursive strategies used to rewrite the mythical content of the legend of Atreus, Passages in the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, as well as contact points and notable differences with the text *Elec-*

tra Garrigó Cuban playwright Virgilio Piñera. The analysis of the characters and the desecration of their mythologems depending on the aesthetic message of the work, provides an approach to the way scriptural postmodern praxis is assumed by the latest generation of Cuban playwrights.

KEYWORDS: *Jardín de héroes*, Yerandy Fleites Pérez antimyth, Cuban theater, postmodern aesthetic.

I. INTRODUCCIÓN

Las décadas finales del siglo XX advierten un panorama alentador para el arte dramático cubano que insiste en la búsqueda de nuevas esencias estéticas, revitalizadoras de la práctica literaria en el género. El interés autoral en el tratamiento de temáticas que comparten inquietudes y determinadas tendencias expositivas de modos diversos de asumir el *logos* teatral, apuesta por una urdimbre compleja, seria y profunda al abordar tópicos referidos a las problemáticas de la sociedad cubana contemporánea, casi siempre matizados por un lenguaje predominantemente paródico y de crítica social —muchas veces política— que entremezcla, como ingredientes de la estructura dramática, las pasiones, anhelos y angustias existenciales del individuo. Aun cuando se advierte una pluralidad de situaciones retomadas de la esencia histórica de la cubanidad en el empleo de ensayadas fórmulas dramáticas, estas se adentran, en la primera década del siglo XXI, por los senderos de la recurrente y postmoderna intertextualidad. Sus mecanismos metateatrales entregan un modo *otro* de conformar, (re)hacer y desarrollar el arte dramático cubano, actualmente «en constante búsqueda por caminos de discontinuidad y recurrencias temáticas y estilísticas de nuevos paradigmas, [y] resulta contentivo, a fin de cuentas, de una incuestionable indagación en la memoria y en el devenir de la historia, la nación, el ser cubano, a partir de la validación de la Isla como metáfora» (Mendoza 2008: 664).

Es vital subrayar la existencia de vertientes estéticas que hacen hincapié en recurrir a los temas aportados por el teatro clásico grecolatino, sobre todo de las tragedias griegas y, desde un novedoso proceso de reescritura y subversión del *pathos* dramático, ofrecen al público lector-espectador nuevas lecturas y recreaciones de lo mítico en contextualizaciones contemporáneas; (dis)tensiones que incluyen el desfasaje de las fronteras temporo-espaciales, así como otros recursos propios de esta práctica escritural todavía en boga, que reactualiza el mito y produce en el receptor una lectura no ajena al ámbito en el que se inserta.

Es útil recordar que la apropiación de dichos contenidos mitológicos siempre representa, al mismo tiempo, una construcción mítica independiente, pues solo puede conservarse permanentemente aquello que se adapta al nivel de la ideación mitológica del prestatario (Rank 1981:12). Desde esa perspectiva de

dilucidación, el material proporcionado por la tragedia griega como fuente de inspiración para nuevas recreaciones de lo mítico, condiciona múltiples vías de acercamiento al texto que en muchos casos no soslayan los procesos socioculturales y políticos que acompañan a sus obras. En el ámbito dramático insular, ya es conocido, esta práctica tiene sus antecedentes en el período fundacional de la literatura cubana durante la etapa colonial (Miranda Cancela 2006: 13).

Herederos de esta tradición secular, los escritores del lapso republicano recurren a las poéticas mitológicas grecolatinas para manipular de forma deliberada sus argumentos e imágenes y redireccionar, con ello, el acto hermenéutico del receptor hacia un contacto con una representación renovada de los «mitologemas» constituyentes de la historia sacralizada, ya sea con tópicos que apuntan al tratamiento del sentido de lo nostálgico —el abordaje de la memoria histórica insular— o bien a asuntos retomados del contexto urbano y rural según los intereses autorales.

Cabe al escritor Virgilio Piñera (1912-1979), el más importante de los dramaturgos cubanos, el mérito de reiniciar la tradición clásica en el teatro moderno con la escritura de su obra *Electra Garrigó* en 1941 (estrenada en 1948), hecho que ocasionó polémicas diversas en la crítica de la época.¹ Otros autores como Antón Arrufat (1935) con *Los siete contra Tebas* (1968), José Triana y su *Medea en el espejo* (1960), y Abelardo Estorino (1925-2014) con *El tiempo de la plaga* (1968) y *Medea sueña Corinto*, por solo mencionar los de mayor notoriedad, dan continuidad a esta práctica con extraordinarias y favorables repercusiones tanto en el público como en la crítica especializada.

Las tragedias griegas sirven como antetextos en las obras de estos autores para forjar un discurso dramático en el cual el contenido mítico original insertado resurge salpimentado de anacronismos, intertextualidad, parodia, humor, con empleo de imágenes alusivas a la sexualidad, de recursos metateatrales como la representación dentro de la representación, la ambigüedad y la solapada crítica sociopolítica; un andamiaje matizado por el complejo maridaje de asuntos provistos de una ontología estética trasgresora, revestidas de solapadas y renovadas significaciones. En el replanteo incesante de la identidad nacional y la búsqueda consciente de una renovación dramática, la praxis postmoderna del hecho teatral cubano transforma los mitologemas constitutivos de la tragedia griega, provoca las rupturas de sus sistemas para interactuar, en otras densidades del

¹ Existe una extensa bibliografía crítica sobre el estudio de la obra y sus aportes al desarrollo del teatro nacional, particularmente los trabajos de Rine Leal (Leal, 2002, pp. V-XXXIII), de la investigadora Miranda Cancela (Cancela, 2006, pp.53-68), y los más recientes de Ernesto Fundora (Fundora, 2012, pp.48-58) y de Mehdi Moradpour (Moradpour, 2012, pp.59-65).

texto, con múltiples intertextos y tradiciones. Esa pluralidad semántica en sus mensajes participa de una intención desacralizadora que desafía la originalidad del mito y lo subvierte en una amalgamada estructura muy cercana a la exégesis del *antimito* (Lotman, Mints, Meletinski 2002: 258).

En este ámbito surge la obra de Yerandy Fleites Pérez (1982), considerado por la crítica especializada como una de las más talentosas promesas de entre la nueva generación de dramaturgos cubanos. Nacido en un poblado rural de la provincia de Villa Clara, este joven escritor ya cuenta con varios textos publicados, algunos de ellos premiados en certámenes importantes de la Isla que promueven la realización teatral en el país. Licenciado en Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana, profesor de esta especialidad, se desempeña al unísono como asesor de la Compañía «Rita Montaner». Entre sus textos se destacan su comedia musical para jóvenes *Un gallo electrónico*, estrenada en 2004, *Jardín de héroes* (2009), premio Calendario al mejor texto dramático publicado ese mismo año por la Editora Abril de Cuba; *Un bello sino* (2009), premio de Teatro José Jacinto Milanés; obras que recrean los contenidos míticos de la leyenda de los Atridas y de Medea respectivamente, así como sus no menos importantes *Antígona* (2007), *Retrato de Ifigenia triste* y su *Ifigenia en Argos*, esta última, hasta donde pudimos pesquisar, al parecer todavía inédita.

Será de particular atención en el presente estudio *Jardín de héroes*, puesta en escena en 2009 por el Grupo Teatral La Chinche de La Habana (González Melo, 2009, en línea) y calificada por Estorino como una obra «intemporal y afilada» (Gómez Triana, 2009, en línea), compleja en su exégesis estética y solo comparable, al decir de Francisco López Sacha, con la emblemática *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (González Melo, 2009, en línea). Aun cuando resta justipreciar en toda su extensión los aportes de este joven escritor al panorama dramático de la Isla en las décadas iniciales del siglo XXI, y sobre todo los de esta obra, la aseveración de López Sacha no resulta, en mi criterio personal, un planteamiento fortuito. Justamente *Jardín de héroes*, dedicada al clásico piñeriano en la celebración de 60 aniversario de su estreno, no solo se sirve del contenido mítico presente en la trilogía esquilea, particularmente en *Las coéforas*, ni de las *Electras* de Sófocles y Eurípides; su urdimbre textual establece zonas de contacto con otros textos, siendo *Electra Garrigó*, a mi juicio, el antetexto principal parodiado.

Ello obedece a la insistencia de estas nuevas generaciones de escritores de nutrirse del legado de quien fuera uno de los más importantes autores dramáticos del país. Ileana Mendoza argumenta sobre este particular:

Es bueno declarar como rango definidor del acercamiento de las más jóvenes generaciones de teatristas a la obra de Piñera, la elección de lo más experimen-

talista de su dramaturgia, al tiempo que llevar a cabo este rescate de la obra de Virgilio en condiciones económicas que han puesto a prueba la eficacia de los creadores. De igual modo, la irrupción de la dramaturgia piñeriana durante estos años era testigo de coyunturas donde se debatían las angustias individuales y las disyuntivas filosóficas y éticas; todo lo cual ha reforzado la presencia de la parodia y la metáfora como coordenadas ideales para la articulación de este discurso teatral piñeriano (Mendoza, 2008, p. 655).

En *Jardín de héroes* evaluaremos los recursos empleados por el autor para conformar su obra, tomando en consideración los elementos intertextuales puestos en juego para la caracterización del ambiente, personajes y la acción dramática que remiten a los textos de las tragedias griegas, así como los puntos convergentes con la obra piñeriana. De este modo, pretendemos visibilizar las estructuras de un complejo constructo dramático, muy cercano a la estética postmoderna. Del contenido mitológico del cual se nutre, será de relevante atención qué estrategias discursivas empleó su autor para la subversión del material mítico original, atendiendo al diseño de las estéticas etopéyicas y prosopográficas de Electra y Clitemnestra. Haremos singular hincapié en la caracterización de esta última, en tanto personaje secundario y en cómo se produce el quebrantamiento de los ideogramas estructurantes de la mítica historia de la emblemática esposa de Agamenón, autora del más famoso regicidio del mundo clásico.

II. ANÁLISIS DE LA OBRA

Veamos algunos elementos interesantes que permiten revelar, en la exégesis del hecho teatral, la novedosa reconversión de las partes compositivas del mito, según sus fuentes clásicas participantes de una interacción dinámica intertextual, en un contrapunteo entre las zonas de contacto y divergencias con el antetexto piñeriano y la historia de los Atridas, ya sea de modo directo o indirecto.

En primer lugar, es necesario atender a la caracterización del ambiente en la obra, que prescinde de toda intención contextualizadora: no es Argos la ciudad donde se ubica la trama —aun cuando un avezado lector pueda inferirlo—, tampoco La Habana de la década de los años 40 del pasado siglo, en su conturbado y complejo escenario sociopolítico, motivo cronotópico en la *Electra Garrigó* piñeriana. Se trata de un simple pueblo, común y corriente, «este pueblo y no otro» (Feites Pérez, 2012, p. 461)² —informa el texto al lector—, del cual lo más importante para la escenografía de la obra será «una

² En lo adelante, las referencias al texto solo indicarán el número de la página.

plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho donde desde hace diez, doce años se enreda el coralillo» (461). Puede observarse cómo el autor aporta al discurso informaciones que remiten a un estado de ambigüedad e imprecisión semánticas, resistentes no solo al acto representativo, sino también a su reciclado hermenéutico. Añade, además: «La plataforma viene a sustituir lo que en otros palacios, en otras versiones llaman fuente (...) es como el pedestal del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo» (461). Es preciso enfatizar que alrededor de esta plataforma girarán todos los acontecimientos de la obra, de ahí su connotación de «centro» —ambiente heterotópico— en tanto categoría de la modelización del espacio (Rabinovich 2002:113).

La acotación del autor de revestirla como «una especie de homenaje y pedestal a los héroes fundadores del pueblo» implica una intención sacralizadora del centro del pueblo que en otra época había servido de altar, de espacio para la práctica ritual popular que pretende homenajear a quienes fueron los fundadores del entorno público: Atreo y Agamenón. Sin embargo, se advierte que es un pedestal sin estatuas, cercado por el coralillo, una planta silvestre en Cuba, conocida en América como «serpiente venenosa» (Sosa Díaz, 2015, en línea). La imagen le confiere al ambiente la noción de abandono y vetustez, sugiere una acción *desmitificadora* del mesocosmos comunal. Todo esto pone en alerta al lector que asistirá a una variante del mito donde los héroes y los dioses no tienen en la trama la significación que originalmente poseían; en otras palabras, se espera asistir a una degradación del mito como pasado histórico.

Por otro lado, la heterotopía que implica la noción de centro subsume la importancia que los trágicos griegos, al menos en las variantes conocidas de Esquilo y Sófocles, le conceden al palacio de los Atridas como centro espacial para la consumación de la *némesis*. En *Jardín de héroes* se habla de una simple casa al fondo donde se supone habitan Clitemnestra, su amante Egisto y Electra. Esta imagen de la casa, subvalorada en la acción, se muestra opacada por el «entorno rural» que indicia el sentido del lexema «pueblo» —quizás un punto de contacto, muy tangencial, con la versión eurípidea, cuya historia se desarrolla prácticamente a las puertas de la casa de Electra en el campo—.

Coincido con Rabinovich cuando explica que una parte de la concepción del centro —entiéndase centro del mundo— indica precisamente la idea «de su papel armonizador en el universo». Los objetos mitológicos vinculados a esta significación de espacio mítico, el altar, el trono, la plataforma «siempre sirven como fuente de la regulación social, cultural, informativa, etc., de la colectividad» (Rabinovich, 2002, pp.113-114). Al respecto señala:

El centro como elemento armonizador es la fuente del orden y la pureza. El centro, por otro lado, no solo es la fuente de la armonía cósmica, sino también

el embrión del universo, el germen del mundo. Como elemento generativo, el centro aparece como el portador del orden y la pureza: de ahí las ideas acerca de la ubicación del paraíso original, el progresivo deterioro del universo a medida que se aleja del centro, la identificación de la periferia con el caos, así como la idealización de las categorías «centrales», muy difundida en la filosofía moral arcaica (ya veces también en la contemporánea) (Rabinovich, 2002, p.114).

En el nivel simbólico del texto la significación de la plataforma (mesocosmos espacial), adquiere un sentido sagrado. Debemos recordar que si para los griegos en el centro del mundo se ubica Ananké, la deidad de la necesidad, rectora de los destinos, la plataforma, antigua especie de pedestal y homenaje a los ancestros, sin estatuas ni dioses, asumirá justamente esta función y alrededor de ella y en su centro los personajes acudirán para contar sus sueños, aspiraciones, angustias existenciales, pero también para desafiar el determinismo del destino reservado a ellos: el castigo a los asesinos de Agamenón. Hago énfasis en que la idea de vetustez y abandono que simboliza este centro sacralizado simboliza también la noción de caos y desorden. De hecho, los personajes desarrollan sus acciones en torno a la plataforma y por tanto, tales acontecimientos se desenvuelven en las modulaciones de la zona espacial periférica —es notorio que el autor anuncie que los personajes salen del público a la escena— y constantemente giran alrededor de la plataforma hasta que, con sus estrategias en marcha, inician el proceso paulatino de ascensión al pedestal. En el mismo plano simbólico, participarán del ordenamiento del universo caótico que representan, mediante curiosos y sorprendentes recursos que la *intentio* autoral ha decidido ensamblar desde la subversión y el desafío a las convenciones.

Como veremos más adelante no solo la caracterización del ambiente proyecta una praxis desmitificadora del tema de la obra; también el diseño de los personajes que, desde el propio comienzo, resultan empáticos al lector.

En la caracterización de los cinco personajes que intervendrán en la trama, es notable que Fleites Pérez no siga el recurso, *in extenso*, de la «cubanización», a la manera piñeriana;³ antes bien, en su propósito de asumirlos tal y como se muestran en las fuentes originales, los despoja de toda significación mítica y heroica, haciéndolos incluso más comunes y vulgares. El primer personaje presentado en la lista es Clitemnestra. Llama la atención que, a diferencia de los restantes que veremos, el autor no le aporta de manera explícita alguna acotación prosopográfica, optando por un constructo desde el punto de vista simbólico, por ejemplo,

³ En la obra piñeriana, los personajes subrayaban, desde sus nombres, el sentido autoral de la contextualización del contenido mítico de ascendencia sofoclea, a la «cubana»: Clitemnestra Pla, Egisto Don, Electra Garrigó, Orestes Garrigó y Agamenón Garrigó.

al destacar el uso del abanico que Clitemnestra empleará constantemente a lo largo de la obra: «El abanico es para ella como otra parte —importante— del cuerpo. Su abanico en esta pieza es grande y negro —un negro fino— con una hermosa crisálida hecha de lentejuelas moradas que mostrará con toda intención a sus interlocutores. El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro» (460). Estamos en presencia de un atributo que implica un evidente sentido de feminidad. Su color negro sugiere la noción de lo abstracto, lo cambiante y lo incognoscible, la oscuridad, el misterio y la maldad; esencias que la tradición clásica se ha encargado de perpetuar y legarnos en relación con este personaje y sus crímenes ya conocidos. Sin embargo, cuando se explica que para esta Clitemnestra el abanico forma parte de su cuerpo, el autor establece además un vínculo con lo erótico, lo carnal y sensual; lo negro refuerza la idea de que nada ha cambiado en la significación de este ente mítico: ella es el símbolo clásico, por antonomasia, de la adúltera criminal «con toda la impresionante grandeza de la tragedia griega» (Pérez Rioja 1971: 133).

Otras significaciones contenidas en los enunciados «máscara», «arma de combate», «cetro», permiten vincular este atributo con la fuerza y el poder representado por el elemento femenino. Debe recordarse que en Asia, África y en otras regiones del Mediterráneo, el abanico era también un símbolo de realeza y alcurnia, incluso asociado a lo intrascendente y celestial. En este punto se advierte un paralelismo con la Clitemnestra esquilea del *Agamenón*, energizada en su presentación, detentora del poder, la fuerza y emblema mítico de lo cambiante que se esconde en su ambivalente y pernicioso estrategia discursiva, de la falsedad, el engaño y la astucia.⁴ Más adelante, ya iniciado el texto, la propia Electra añadirá otra característica de la madre que entrecruza la subversión de los mitologemas originales con el humor y el absurdo. Dice: «Ella es más intelectual. Imagina su muerte en medio de un campo de flores amarillas, rodeada de conejos y donde una bandada de gansos detiene un minuto su vuelo en uve para honrar la obra de toda una vida» (482).

Los hermanos Electra y Orestes, a diferencia de Clitemnestra, se destacan principalmente por sus rasgos físicos. La primera, en su etapa de adolescencia, es fea y común, a no ser —dice el autor—, por las pecas en el rostro que la tornan «muy pícara, más interesante».⁵ Además de su idilio con el personaje

⁴ Para una mayor comprensión de las estrategias discursivas de la Clitemnestra del *Agamenón* de Esquilo, véase, de Redondo Moyano, 2011, pp. 357-380.

⁵ A continuación se añade: «debieron ponerle Camila y no Electra» en alusión al personaje protagónico de la obra dramática *Santa Camila de la Habana Vieja* del escritor cubano José Ramón Brene (1927-1990).

de El Mensajero, se añade un rasgo tipificador de su caracterización física: las manos le sudan, «como listas para cometer un error» (459), enunciado que proyecta una Electra inexperta, nerviosa, indecisa. Orestes, dos o tres años menor que su hermana, resalta por su delgadez, los ojos saltones, cabello corto, con acné en la frente y en los pómulos. Su mirada vacía, «como quien le debe algo al mundo» (459) anticipa que aun sabiendo cuál es su misión en la historia —dice el autor al inicio de la obra: «Orestes sabe que tendrá que llegar y acabar con la vida de su madre» (461)—, desconoce el modo en que la llevará a cabo y duda que en esa acción, como en efecto veremos, encuentre los motivos para su autorrealización personal. Por ello el autor se encarga de decirnos: «(...) por eso no se asusten si lo ven por ahí, cabizbajo, dibujando espirales en la tierra con la punta del zapato» (461). A todas luces estamos en presencia de un Orestes barnizado al estilo shakesperiano, con remanencias semánticas convergentes con las del héroe mítico protagonista de la historia que cuenta la iconografía textual de la lámina del sexto arcano del tarot, denominada «La indecisión».

Egisto, en cambio, posee los rasgos que lo definen como un personaje irrelevante para el desarrollo del drama, y en esto Fleites Pérez sigue de cerca a los trágicos griegos. El punto de contacto con la obra piñeriana reside en su afición por los gallos y en la caricaturesca sombra de proxeneta que hace su autor, para destacar la relación amorosa que tiene con Clitemnestra. Por último, El Mensajero, novio de Electra, transparenta un aire de ingenuidad y pureza en su caracterización. Aunque la crítica ve en ambos perfiles una caracterización aparentemente trivial (Sosa Díaz, 2015, en línea) —criterio que no comparto—, a mi juicio, tanto uno y otro definirán su accionar en el desarrollo del drama, con trascendentales aportes para la comprensión de su mensaje simbólico. Con todos los personajes de la obra presentados, la expectativa en el lector estará focalizada en la intencionalidad autoral de cuestionar los valores y la historia mítica que cada uno de ellos forman parte, en analizar sus aportaciones a la nueva exégesis teatral propuesta en *Jardín de héroes*; el desafío que trae a colación Fleites Pérez se centra en que descubramos qué clase de héroes míticos son estos personajes que nos muestra, de qué tragedia «griega» salieron.

Además de lo anterior, la acción en la obra, en un acto único y sin las recurrentes subdivisiones del drama moderno, contiene elementos que posibilitan discernir, en la línea de los contrapunteos entre texto parodiante y antetextos parodiados, sus semejanzas y diferencias notables. En este orden, se prescinde de la presencia del coro, recurso que Piñera empleó en su versión de *Electra*... para acompañar no solo a los personajes, sino también para matizar la acción correspondiente a los entreactos. Por otro lado, opta por asumir la variante

de la muerte de Agamenón, como en *Las coéforas* de Esquilo y las *Electras* sofoclea y eurípidea, antes del inicio del drama. De esta forma, la historia sedimenta su andamiaje en el motivo de la venganza; el modo en que esta se consumará con la intervención de los personajes encargados para ello, como ya hemos señalado, resulta el atractivo principal de la pieza.

La acción tiene su punto de partida con la entrada de Clitemnestra que sube al escenario, saliendo del público abanicándose. No sube a la plataforma y esto es fundamental, se queda en la zona que colinda con lo periférico; muy contrariada, arroja un papel —informa el autor—, que «quizás contenga una amenaza de muerte» (461). Aun cuando su interlocutor sea Egisto, es vital señalar que no hay ninguna acotación en todo el parlamento que indique su presencia en el escenario. Antes bien se trata de un largo soliloquio que denota el desequilibrio emocional oculto tras la falsa apariencia de la mujer dominante que arguye con astucia los hilos del destino familiar:

CLITEMNESTRA. Ignórala, Egisto. Ignórala. Hazte la idea de que no existe, que no conoces a nadie con ese nombre, esa nariz, esas pecas (...) ¿A quién le importa? Ignórala (...) Amárrale la mano a la espalda, pero no le des la oportunidad de morir. Tampoco tú le des la espalda, ¿eh? No le des ni golpes, ni pan, ni agua. Mejor condénala al anonimato. Date cuenta, como toda buena Atrida, busca la celebridad, necesita una muerte (...) A ella en el fondo no le importa tanto la muerte de Agamenón, lo que siente son celos de ti, e incluso de la bella Ifigenia (...) que en paz descansa. No sé cómo amar a ese bicho tan raro (461).

En boca del personaje el autor apela al humorismo, la parodia y el choteo para introducir la estrategia de subversión por lo que Clitemnestra se convierte en la primera y principal desmitificadora de la historia, actitud que prevalecerá en toda la pieza para informarnos de las justificaciones que condujeron a su conducta transgresora. Aunque teme la llegada de Orestes, duda que este sea capaz de llevar a cabo su venganza pues cree que, con el tiempo, el hijo ausente se haya convertido, si todavía vive, en un alcohólico, en un jugador de gallos que no le interesa la vida política ni la herencia familiar que por derecho le pertenece. ¿Sería capaz de arriesgarse a matarla para luego ser condenado por la historia? (462). Esa preocupación constante por la consumación del destino hace de los personajes conocedores del mismo pero ignorantes del modo en que este se llevará a efecto. Por otra parte, en su monólogo, Clitemnestra nos entrega una visión desacralizadora de Electra, su más cercana rival que todavía demorará su entrada en escena. En este punto el texto entremezcla su variante del mito de los Atridas con el bovarismo flaubertiano al mostrarnos una suerte de «Electra-Madame Bovary» que sueña «con superhéroes y

príncipes azules» a la que con toda seguridad —un punto de contacto con la versión eurípidea— el destino le deparará un matrimonio con un campesino. Dice Clitemnestra sobre la hija: «Lleva en el alma la Cenicienta. ¡Esas bobadas de esclava doméstica que se las oiga otro (...) Ignórala!» (462).

La entrada del Mensajero con «carta» para Electra y su conversación con la reina, sin sentido aparentes, están matizados de anacronismos —las cartas en el buzón del pueblo, la crítica de Clitemnestra a los ascetas, «esa variante antigua del hippie» (463), la preferencia musical del Mensajero por el rock and roll—, empleados exprofeso como fórmula para reforzar las pinceladas humorísticas perceptibles en los parlamentos. El diálogo entre ambos parte de la crítica de Clitemnestra a la ausencia de ambición personal de su interlocutor, que solo se conforma con el simple oficio de ser recadero del pueblo, de ahí su incentivo a que busque mejores desempeños profesionales. De esta forma, el tópico de las aspiraciones del individuo, capital para la comprensión del mensaje estético, se introduce como uno de los temas fundamentales de la pieza que desplaza el interés por conocer, a los efectos de la historia, el contenido de la carta que trae el Mensajero. El encuentro finaliza con el pedido de Clitemnestra de que procure a Electra, pues desea hablarle a propósito de un sueño que ha tenido con «aquel» que no nombra —clara alusión a Orestes—; y en ese intervalo se observa, aunque de modo muy superficial, remanencias convergentes con la imagen, asentada por la tradición clásica, de la regicida obcecada por los vaticinios oníricos que la alertan de la posible venganza de su hijo.

Después que los personajes se retiran, el escenario, desierto y silenciado un instante, apenas se interrumpe en cortos intervalos por el cantar de dos gallos. Este importante impasse establece, a mi juicio, una conexión intertextual con el drama piñeriano en el que el tema de la *némesis* —me refiero a la venganza de Clitemnestra que da muerte a Agamenón por causa de la hija inmolada— se efectúa mediante el rejuego metafórico de los gallos de pelea que personifican a Agamenón y a Egisto; el primero, recordemos, el «gallo viejo, paticojo, encorvado, picado de viruelas, renegrado, ronco y maloliente», el que debe morir a manos del «gallo joven, el gallo macho» (Piñera, 2002, p.22), una implícita referencia a Egisto, el favorito de la reina. En *Jardín de héroes*, la entrada de Orestes y Egisto con sendos gallos en las manos, dispuestos a entablar una pelea clandestina mediando una apuesta de cien monedas para el vencedor, advierte la intencionalidad autoral que hace uso explícito del simbolismo piñeriano para propiciar este enfrentamiento *otro*, catalizador de la nueva variante de la *némesis*. Los roles invertidos, en este caso, contribuyen a mantener incólume el recurso metafórico de los gallos: Egisto, presentado como «un hombre robusto que se comporta como un niño torpe [y] sus brazos (...) largos y pesados como los péndulos de un reloj antiguo» (459), adquiere

de manera simbólica una caracterización similar a la que Agamenón poseía en *Electra Garrigó*; Orestes, en cambio, es apenas un joven adolescente como su hermana. No hay evidencias notorias, con el encuentro de los personajes, de la materialización de la anagnórisis. Sin embargo, cuando Orestes menciona que procede de la Fócida, Egisto duda y piensa en Estrofo, a quien no suponía «criador de gallos». El enunciado del joven como respuesta —«Él cría gallos. Valen más (...) Ahora la picada es otra» (465)— sublima un rasgo etopéyico en el personaje que solo en este instante el autor muestra en la acción como un hábil prestidigitador que saca un as debajo de la manga: el personaje no solo es tímido, problemático y abrumado por sus angustias existenciales; es también temerario, impone el desafío. Ha sido él quien le ha propuesto a Egisto la disputa y la apuesta. La retirada de ambos de la escena cataliza la expectativa de lo que ocurrirá; el desenlace, como veremos, articula un nuevo matiz desacralizador del contenido mítico, emparentado con el concepto de la *areté* que sublima una visión *otra* del héroe, equidistante de su imagen tradicional legada por el mundo clásico.

Un momento importante en la obra está relacionado con el soliloquio del Mensajero que retorna a la escena para ascender hasta el último peldaño de la plataforma. Aquí hay un aspecto simbólico que no debe pasar inadvertido a los efectos de la comprensión del texto, y es que este personaje es el primero en realizar dicha acción. Como ya explicamos, el sentido restaurador del orden que implica la noción de centro advierte que los elementos que están en torno a ella, atomizados por la interacción desnordeada, *necesitan* encontrar las respuestas precisas para la concreción de su destino, aquel que ellos mismos pueden proporcionarse y elegir según sus determinaciones e intereses individuales.

Hasta el momento, advertimos —y no es inútil insistir en ello— que todos los personajes han estado vagando alrededor de la plataforma. El texto hace énfasis en que es a lo más alto del pedestal a donde estos subirán para contar sus sueños. Justamente el Mensajero ingenuo, probo y de nobles sentimientos será el primero en realizar la ascensión; su discurso, espontáneo, lastimoso, revela la determinación del hombre común, sin alcurnia ni rango de nobleza, y su derecho a aspirar a una posición gratificante, superior a la que ocupa en el convulso entramado social. Su estrategia discursiva visibiliza, en el nivel de las subjetividades, la conciencia individual como herramienta que subvierte el *pathos* autoritario de un destino sectario, proclive al aplastamiento de las masas: el deber-ser que antepone la plenitud de la realización humana, centrada en la conquista de la felicidad y del amor: como el Mensajero mismo declara, lo más importante para él será su lazo afectivo con Electra como futuro proyecto de vida.

En adelante, la acción adquiere mayor vitalidad y dinamismo. Egisto ha perdido la pelea y la apuesta, su gallo ha muerto y se niega a pagar las cien

monedas pactadas a Orestes quien lo busca navaja en mano. Escondido detrás de la plataforma, Orestes no lo ve. En este instante, Clitemnestra, que ha regresado al escenario, se cruza con el hijo como dos desconocidos y luego el joven desaparece rápido. Solo entonces Egisto surge de su escondite, sorprende a su amante al verlo con las manos manchadas de sangre —la sangre de su gallo muerto—, que Clitemnestra asocia con la de Electra. Desesperada, teme que este nuevo crimen desencadene la ira de Orestes y se cumpla el inexorable vaticinio de la venganza que pende sobre ellos como una espada de Damocles. En este intervalo, el autor ofrece en retrospectiva una nueva reconstrucción de la pasión entre Egisto y Clitemnestra en la que prima el choteo como recurso discursivo para pincelar la imagen de la adúltera seducida por un amante mucho más joven al que solo le interesan los placeres carnales y ceder a la voluntad de la mujer dominante. En su exacerbado temor, Clitemnestra intenta mantener la calma y forzar una estrategia de persuasión basada en la astucia y la cautela, ahora que el malentendido se esclarece, pues Egisto ha explicado que la sangre de sus manos no pertenece a Electra. Dice Clitemnestra al fin:

CLITEMNESTRA. Tenemos que cuidarnos de esa mocosa insolente y repugnante. Eso es lo que ella busca: un pleito. Y nosotros se lo vamos a dar, pero ahora no, tiempo al tiempo. Demasiado fresca está la sangre del Atrida, la gente debe olvidar, tienen que tragarse el chisme de la embolia por bañarse acabado de comer. Necesitamos más aliados. Necesitamos que el pueblo todo entienda que la segunda hija de Agamenón está loca, que es un peligro en las calles, que está de ingreso. Eso, que todos la aparten de sus hijos y de sus hijas. Hay que aislar a Electra (*se separa*) Por ahora, démosle cordel, cordel, mucho cordel; que siga creyendo en dioses (468-469).

De la escena es necesario resaltar tres elementos esenciales: el primero, la acción de Egisto, que se sienta en un escalón de la plataforma «a sacarse de sus botas los terroncillos de fango» (467). En el nivel simbólico del texto he aquí un acto profanador a la estructura sagrada que estaría en correspondencia con los rasgos semánticos que caracterizan al personaje. Al mismo tiempo, debemos insistir en el hecho de que Egisto nunca sube al centro de la plataforma; por lo tanto, se le ha negado el acceso a la purificación y a la salvación. En segundo lugar, no están dados aún los elementos en el drama que permiten la concreción de la anagnórisis, debido a que Orestes no ha sido reconocido por los asesinos de su padre. Y finalmente, aunque no menos interesante, tanto uno como el otro intensifican la imagen distorsionada de Electra, asociada en este caso, a lo sexual, pero en el sentido más obscuro y grotesco:

EGISTO. No hables más de muerte, por favor.

CLITEMNESTRA. Ssssss (*le tapa la boca con el abanico*), tú tampoco.

EGISTO. Pero qué muerte ni qué rayos? La muy repugnante está vivita y co-leando, como siempre. Apretando lo más seguro a estas horas con ese... mensajerito.

CLITEMNESTRA. ¿Electra, la muy repugnante de Electra, cierto? ¿Electra es de quien hablas?

EGISTO. Cli...

CLITEMNESTRA. Cli, no, sí o no. ¿Es de Electra de quien dices que a estas horas, presente de indicativo, aprieta con el mensajerito, cierto?

EGISTO. Sí, ¿qué te asombra? A ver si la preñan (468).

Electra interviene en la escena y su irrupción demorada parece intencional: a mi juicio, en comparación con su antecedente piñeriana, el autor le ha restado carácter protagónico. La convergencia con el hipotexto sofocleo y euripideo, no obstante, radica en que la esencia de la Electra de Fleites Pérez es la misma: ella aguarda por el regreso de Orestes para tramar su venganza. Sin embargo, integrada al conjunto de personajes, surge revestida de una resignificación que apoya el sentido desacralizador, oraalzada sobre soportes que delatan un acercamiento más a lo popular, a la vulgarización del ente mítico —marcada por las estrategias discursivas de su lenguaje, por ejemplo, en su disputa con Egisto, o bien en su relación empática con el Mensajero y su hermano Orestes—; ora por la ausencia de heroicidad, detalle distintivo de casi todos los personajes y que ponen en destaque la «humanización» de su carácter.

Aun cuando el dramaturgo ha evadido en el diseño de su Electra un complejo constructo psicológico, su acción es vital para interpretar, en el nivel semiótico del texto, las claves de esta propuesta teatral. La exégesis del absurdo como recurso en la obra no solo debe buscarse en las iteraciones de lo paródico-clownesco que proliferan en todo el discurso, sino precisamente en la ya mencionada «humanización» de los personajes como consecuencia de la subversión galopante del mito que torna a estos entes teatrales más creíbles y empáticos al público. La primera observación a ponderar, en este sentido, está en la fabulosa escena entre Clitemnestra y Electra donde la primera acapara, con toda intención, el interés del espectador. Se asiste, casi como un hecho insólito, a una tentativa de reconciliación entre madre e hija que apuesta por desnudar los sentimientos más intrínsecos de Clitemnestra y aportar una visión otra del personaje:

CLITEMNESTRA. No seas tan dura, hija.

ELECTRA. Está bien, madre, no seré tan dura. Te lo prometo. A partir de hoy seré amable. Lo haré por ti que me tuviste siete meses en las entrañas. A fin de cuentas, no quiero ser nuevamente la Electra que discute en esta escena con

su madre. No voy a cuestionarte el haber matado a mi «pérfido» padre para quedarte con tu amante; mi padre «cruel» que sacrificó a Ifigenia para ir a una guerra absurda. ¿Por qué no sacrificaron a Hermione? No sé. Pero puedes quedarte tranquila. Vine hasta aquí para escuchar tu sueño, ese que debes contarme y que a nadie más te atreves a revelar. No porque yo sea buena y tú confíes en mí, sino porque mis ojos para bien o para mal te darán la respuesta.

CLITEMNESTRA. ¡Quién lo iba a decir! Después de tanto tiempo madre e hija conversando como dos personas civilizadas. Me erizo.

ELECTRA. ¡Quién lo iba a decir! (471).

Clitemnestra pretende abrazar a su hija pero Electra la rechaza. Aun cuando expone una posibilidad de entendimiento, en el fondo, el gesto de la joven expresa una resistencia al cambio porque Electra representa el apego a la tradición, la *némesis* nortea sus ideas, en apariencia inmutables. Es por ello que Clitemnestra apela a una nueva estrategia de diálogo que espejea un rasgo tipificador del discurso normativo de las protagonistas femeninas de las tragedias griegas: el lamento (Redondo Moyano, 2011, p.358). La esposa traicionada, la maternidad frustrada, la expresiva preferencia de Agamenón por Electra, a desdoro de sus restantes hijos, el sacrificio de Ifigenia —una nueva reconversión del mito— concatenan el reclamo y el despecho de Clitemnestra que sutilmente insinúa que ha sido Electra, ella misma, el motivo por el cual asesinó a Agamenón. En este punto, el discurso desemboca en una reorientación de los significantes del complejo de Electra que asoma como nuevo referente intertextual añadido a las cadenas semánticas que estructuran las rupturas y reelaboraciones de los mitologemas tradicionales de la leyenda clásica:

CLITEMNESTRA. Desde chiquita siempre fuiste la más rebelde y la más mona de los cuatro para comer. Discutías por todo y por todo armabas una gran perreta. Cuando apenas conocías las palabras, ya tenías un discurso heroico de gorjeos. Incluso levantabas el dedito índice y había que escucharte. Qué decías? No sé, pero tal vez tenías razón. Tu papá se reía como un bobo de tus cosas. A él no le gustaba que los soldados lo vieran reírse como un bobo. Él, el general, el rey de reyes, se escondía entonces detrás de su escudo y allí lloraba de la risa. Nunca tuvo un minuto para Ifigenia, o para Orestes, a no ser una chambelona de cuando en cuando o un pescozón de cariño. Pero para ti, cada tarde antes del pase de lista, había un millón de pellizcos y caricias. Tus demás hermanitos te veían noche por noche saltar como una pelota sobre su barriga, halarle la barba, babearle sus dedos largos; ellos también querían. Pero quién mueve a un héroe feliz. Llegan a ser feroces si se les reclama mucho. Ellos existen para ser contemplados, lo saben, y entregan su gracia a una sola cosa en el mundo. Tú eras esa cosa en el mundo. Los demás no éramos nada, simples oficiantes en casa del rey. Cada quien cumplía su función. El ejército, el

ejército. El pueblo, el pueblo que lo recibía con vítores después de las batallas. Yo la cama, otra, la legal. Tus hermanos demostraban la virilidad del rey. Y tú eras la vida misma del rey. No fue una gripe lo que te salvo de Áulide, sino el rey. Debías ser sacrificada, pero no, fue Ifigenia. En un principio tú te llamabas Ifigenia e Ifigenia, Electra. Nada tan fácil como ir hasta el notario y cambiarles los nombres. Sobre esa fórmula brilló su espada. Así fue. (*Tiempo.*) No quiero ser cruel, Electra (471-472).

Clitemnestra representa, además, el arrepentimiento. Lamenta su relación con Egisto y siente que, por sus acciones, «malos presagios» circundan su entorno. Por eso ha dicho a Electra «si yo pudiera empezar» (472). De este modo se justifica su ascensión al último escalón de la plataforma. Es un acto de reconciliación con el pasado que ella encarna y que no puede enmendar. Un mixto de añoranza y temores entrelaza los recurrentes anacronismos, el humor y la parodia, destacándose la mención a la «tropical y obscenamente alusiva fruta-bomba» (Cancela, 2006: 61), símbolo de la lascivia de Clitemnestra (Fundora 2012: 57) empleada en el texto piñeriano como motivo cubanísimo para provocar su muerte por envenenamiento a manos de Orestes.

Aunque para Electra la conducta de la madre no le parece convincente — le espeta irónica: «Cuando una mujer deja de ser solemne se vuelve teatral» (474)—, esta regeneración aparente sienta las bases para el desenlace de la trama por derroteros anteriormente insospechados: el perdón de Orestes y, a la postre, la no consumación de la némesis. Para Egisto, sin embargo, no hay exoneración de castigo. Su asesinato a manos del joven gallero, en un duelo con navajas, opera en función de una acción restauradora de la *areté* mancillada —en el sentido del honor, el valor, el deber (Jaeger, 2010, pp. 21-32)— que se desentiende de los originales motivos de la venganza; antes bien se encaminan a ponderar el pragmatismo, la individualidad y el conflicto existencial del personaje que ha regresado al hogar paterno, más interesado en buscar respuestas convincentes —así dirá a Electra— que le revelen su verdadera identidad y un sentido realista de la vida, al margen de apologéticos oráculos. Y es que Orestes no cree en dioses, no le interesa la muerte de Agamenón y solo le importan... sus gallos, su verdadera felicidad. Por lo anterior, a mi juicio, su discurso en lo alto de la estructura sagrada indica una marca del presente, el aquí y ahora, con sus preocupaciones más cercanas al hombre común desprovisto de todo ropaje heroico:

ORESTES. Yo vine a este pueblo porque me dijeron que viven aquí mi madre Clitemnestra y mi hermana Electra. Vine solo (...) Demasiados oráculos para un solo Orestes. Se me están muriendo mis gallos (...) Es la cosa más triste del mundo (...) En verdad, no creo ni en la muerte de mi padre ni en los dioses,

creo en los gallos. Es la única felicidad que he tenido desde siempre. Estrofió me dijo que tenía una madre, que se llamaba Clitemnestra y que tenía un amante; lo de mi padre también me lo dijo, y que para ella yo estaba muerto. Me daba igual (...) Lo de matar a mi madre para salvar a mis gallos me parece justo. Hay tanta justicia en eso que me molesta pensarlo. Nunca he matado una mosca, son mis gallos quienes matan. En mi balanza, ellos pesan más que mi madre (...) Tengo una fuerte razón para estar aquí. Mi honor importa mucho, sobre él pesa el de mis gallos. El honor mancillado de Agamenón es cosa de oráculos y de mujeres. El de mis gallos, es cosa mía. Lo único que deseo en el mundo es levantarme temprano en la mañana, darles de comer, cambiarles el agua. Recostarme en mi taburete de cuero a un árbol, a la sombra, y verlos con esa gracia infinita moverse, picar la tierra, cantar. (*Comienza a descender con paso lento y fuerte*) Mi nombre es Orestes, y tengo una poderosa razón para estar aquí. (477-478).

Con la muerte de Egisto, Orestes, vencedor, ha eliminado el primer obstáculo que le impedía llevar a efecto su encuentro con el pasado y recuperar la identidad escindida mediante la necesaria renovación de los lazos afectivos familiares, sin importar cuánto de oscuro exista en las razones que motivaron su conflicto. Electra, la hermana resentida, será la segunda prueba que deberá enfrentar. Se advierte un paralelismo con el texto eurípideo al emplear como motivo, en la praxis del reconocimiento que precede al encuentro de ambos personajes, una parte del cuerpo de Orestes. Si en Eurípides se utiliza un mechón del cabello del joven dejado ante la tumba de Agamenón para que Electra se percate de su presencia, en el texto parodiante se insiste en el apelo sexual como estrategia de la escritura teatral posmoderna para la reelaboración del mito y su sacrosanto recurso de la anagnórisis. En esta ocasión, Electra recibe una «carta» que Orestes le ha enviado a través del Mensajero que contiene una suerte de cancioncilla con un sugestivo apodo: «Orestes Capullo». La coplilla era cantada por la joven cuando niños, refiriéndose de modo burlesco, al minúsculo pene del Orestes bebé, que ella veía, mientras su hermano sufría los «dolorosos» ejercicios de estiramiento de la piel que cubre el glande cuando Clitemnestra lo bañaba.⁶ No obstante, el encuentro inicialmente empático trae

⁶ Hay una reiterada insistencia en resaltar la masculinidad de Orestes en el texto, en contraposición con la imagen que de él ofrece Clitemnestra quien lo llama «afeminado». Por ejemplo, Orestes relata cómo es sorprendido por Agamenón, cuando niño, mientras se miraba el «rabito» (pene) frente al espejo, hecho que motivó un pescozón del padre y que será en el futuro, el único recuerdo que conserva de él. El apelo sexual, a mi juicio, en este último caso, dialoga entonces con otra zona intertextual que tiene puntos de contacto con la disolución del complejo de Edipo.

a colación el enfrentamiento de los valores que ambos personajes representan: tradición versus cambio, pasado versus presente, venganza versus reconciliación. Electra no comprenderá que la razón del utilitarismo pragmático de su hermano tiene su exégesis en un exilio forzado, inconsciente, engendrado por el sentido del desarraigo. Su vida bucólica en la Fócida junto a Estroffio, gallero como él, lo ha mantenido por años alejado de pugnas políticas y crímenes familiares. Por eso no entiende de héroes, asegura que no vale la pena luchar por un recuerdo borroso e insustancial de un padre que apenas conoció y que su muerte, probablemente, haya sido un digno acto de justicia: «¿Tú qué sabes? [Le espeta a Electra] Quién además de ti lo llama «asesinato»? (481).

Las razones de Orestes, como él mismo reconoce, son las de aquel que ha estado fuera mucho tiempo y tiene una visión distinta del «mundo» (481). Esto explica su censura a los rencores acumulados de la hermana y su insistencia en reanudar lazos afectivos con ella y Clitemnestra, sobre todo porque haber matado a Egisto, a quien quizás la madre amaba, provoca en él sentimientos de culpa que ya no puede remediar. Se trata, pues, de un acto reconciliador con el pasado, donde no tiene cabida la venganza:

ORESTES. Por qué tendría que matar a una mujer por una cochina superstición? (...) Mis gallos están muriendo, la única felicidad que tengo. Clitemnestra no me importa, pero quieres que te diga la verdad? No quisiera matar a mi madre, dígame o no que su crimen es el causante de toda mi desgracia. Me duele demasiado a que el enigma de otros tenga que resolverlo yo. ¿De quién es la maldición en verdad? No, Electra, no. A lo mejor ella puede hacer alguna cosa... Prometerle algo a los dioses, expiar su culpa. Conversando la gente se entiende. Yo no quiero nada (482-483).

El punto de vista de Orestes hace a Electra vacilar y dudar. El autor nos la muestra entonces desprovista de su indumentaria trágica, desnuda en su lado más humano en cuanto medita, aun con una amarga sonrisa, en lo justo o no que pueda ser el castigo a la asesina de su padre. De este modo, la negativa de Orestes le plantea a Electra un dilema que no esperaba y la coloca al borde de la desesperación: se muestra incapaz de ejecutar por sí misma la venganza. En la revelación del carácter humano de este personaje radica su principal diferencia respecto a la Electra de Piñera, más calculadora y dominante, de acuerdo con Fundora, el motor impulsor que «procede fríamente con los hechos» (2012: 51) y echa andar el andamiaje intempestuoso del crimen:

ELECTRA. Mira estas manos. ¿Sabes cuántas veces las he puesto sobre el carbón encendido? ¡Mil veces, Orestes! ¿Sabes por qué? Por cobardes. Lo mejor que hacen es lavar, planchar, tejer. Tejer, sí, grandes bufandas para el invierno.

Tejer con bellísimos hilos formas de acabar con Clitemnestra. Solo eso, tejer, planchar. Pero matar no pueden. Por mucho que lo intentan, no pueden. Son como gajos secos de un gran árbol, ¿entiendes? No puedo matar a Clitemnestra, no me sale. Me duele, tengo en el corazón más bondades que odios. Me recuerda demasiado a una madre. Pero yo sé lo que es justo (483).

Restaurar la afrenta familiar, apelando a los lazos de parentesco, será el penúltimo recurso de la Electra de Fleites Pérez que, una vez más, tropieza con la incólume determinación de Orestes al dejar sentado lo que para él constituye la poderosa razón de su retorno:

ORESTES. No soy un asesino.

ELECTRA. ¿Y entonces qué? ¿Un héroe?

ORESTES. Soy un hombre común. Quiero hacer mi vida a mi manera, sin que ningún hado ni ninguna estupidez de esas decida por mí.

ELECTRA. Y la familia? Y la gente que te admira? Y la sangre, Orestes, y la sangre? (*Desesperada, lo golpea en los brazos y en el pecho.*) ¡¿Y yo, carajo, y yo?!

Orestes la abraza. Logra que Electra se calme. La sostiene mucho rato así.

ORESTES. Te llevaré conmigo. Nos iremos juntos de todos los lugares en que habíamos estado. Tengo guardado un poco de dinero. Podríamos invertir en gallinas y vender huevos. Podríamos trabajar la tierra. Nos iremos lejos, bien lejos, a un lugar donde no existan ni sentencias ni dioses, y te ayudaré a olvidar. Será como si la sangre llegara al río y se quedara allí, para siempre. Yo seré un poco más chiquito para ti, y tú, te me harás un tilín más grande. (...) Te ayudaré a olvidar, y tú me harás el café por las mañanas y veremos sin rencor crecer el maíz en los campos. Tu mensajero puede venir con nosotros si quieres, si él quiere. Una ayuda nunca viene mal. Frente a la casa, podríamos hacer un jardín para que corran tus hijos y los míos. Guardaremos el secreto de familia en el jardín. Sembraremos Euménides de todos los colores, y habrá una nueva especie de flor que llamarás «héroes». ¿Te imaginas? Un jardín lleno de Ulises, Hércules, Aquiles, Héctores, Agamenones. Y un día llegará en que uno de nuestros hijos se robe un Ulises para regalárselo a su novia. Te ayudaré a olvidar y seremos felices (485).

Para Electra, solo le resta manipular a Clitemnestra y exacerbar con ello el rencor de Orestes, como única alternativa para concretar la venganza. Este es el punto cenital de la obra: por primera vez madre e hijos están frente a frente en la escena. Luego que Orestes confiesa haber matado a Egisto, Electra intentará infructuosamente incentivar el odio de la madre contra él, pues la anagnórisis produce, para sorpresa del lector, el efecto reconciliador entre ambos de una manera inesperada: Orestes no imaginaba que tenía una madre tan hermosa y

Clitemnestra, ahora agobiada por la locura, percibe que su hijo ha regresado desprovisto de rencores (487). Sin embargo, en un desesperado esfuerzo por mantener el control de la situación, la joven apela al recuerdo impoluto de Agamenón, una imagen sacralizada del héroe a la cual Clitemnestra opondrá su visión desmitificadora, frustrando finalmente la última esperanza de la hija:

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón? ¿Aquel bochorno del mundo clásico?

ELECTRA. Aquel mundo clásico, sí, aquel que nunca pudiste entender.

CLITEMNESTRA. ¿Ese es tu espejo? ¿Agamenón? (*Ríe*).

ELECTRA. Ese.

(...)

CLITEMNESTRA. Ah, no, yo me refiero al que hablaba dormido, al que siempre llevaba un periódico doblado debajo del brazo. El que besaba con los ojos abiertos, ¿sabías?, y al que nunca besé. Yo conocí a un Agamenón rubito y con la nariz muy roja. El que me arrancó a Ifigenia y a mi Orestes. El que cuando te desmorecías temblaba y después de tirarte a otros brazos, saltaba como un grillo por toda la casa. A ese.

ELECTRA. No, no, no, yo te hablo de Agamenón, el de verdad, el General, el Rey de Reyes, el hombre que acabó con Troya.

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón? ¿Tu padre? Un hombre que ni siquiera pudo acabar con las cucarachas en esta casa (...) A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo (...) No la oigas más, muchacho, ese hombre infinito solo existe en su cabeza. Averigua, pregunta por Agamenón. ¿Quién coño fue Agamenón? (489).

No será Orestes quien sufra el ataque de las Furias sino Clitemnestra. En este intervalo el sentido reflexivo de la obra se enriquece con nuevas referencias intertextuales —por ejemplo, la alusión explícita a *Las moscas*, de Jean Paul Sartre—, que reafirman la intencionalidad del autor de potenciar constantemente el rejuego con las equivalencias simbólicas que conducen a insospechadas aristas interpretativas.⁷

⁷ En un parlamento, Electra, incapaz de advertir las moscas que mortifican a Orestes, especialmente una que se posa en el hombre del hermano, dice: «Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? Cómo sabes que no era una mosca significativa? (...) Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombre derecho. *Pudo ser una paloma*, piensa, pero no, fue una mosca» (488, las bastardillas son mías). Percibo una deliciosa alusión, en las fronteras de lo paródico, a aquel instante de la alborada del triunfo revolucionario en Cuba, en que Fidel Castro es aclamado por el pueblo, se le posa una paloma blanca en el hombro. Este hecho, como se conoce en la memoria popular, reforzó la imagen mítica de Salvador, de Cristo, que revistió al líder histórico de la Revolución Cubana desde 1959.

En la locura de Clitemnestra, fragilizada y agotada, se advierte la apropiación de los mitologemas del drama esquivo, reconvertidos en el sentido pactado por el texto para lograr el desenlace del conflicto. De esta forma el «clamor» de Electra —remanente de la simbólica estética piñeriana— quedará silenciado cuando Orestes se retira con la madre desequilibrada, a la que conduce «con mucha paciencia, con suma delicadeza» (491). La crítica ha advertido, sin razón, que la Electra de Fleites Pérez sigue los derroteros de la Electra Garrigó, quizás porque con el fracaso del personaje, en su propósito de llevar adelante la venganza, el autor se encarga de hacer énfasis en su «soledad obligatoria» (492). A mi modo de ver, la cadena de enunciados que escapan a la representatividad del hecho teatral y cuyo fin no es otro que dar continuidad a los replanteos del texto piñeriano y sus estrategias discursivas (post)modernas, establece una superposición de significados en los cuales la Electra de Fleites Pérez personifica una suerte de *alter ego* o complemento de su antecesora cubana. Por eso dice el autor «Electra nombra a *la* Electra» (491, las bastardillas son mías); y se diluye —como la de Piñera—, en un fluido extracorpóreo cuando también enuncia: «Electra viene a llenar lo que otros han llamado espacio vacío» (491). En esta desfragmentación su nombre adquiere un sentido totalizador que aspira a la trascendencia —desde el punto de vista extraliterario—, pues sin temor a profanar el texto de Piñera en una originalísima parodia, su autor confía en que se hable de *esta* Electra como se ha hecho con la *otra*.

En los escasos acercamientos de la crítica a *Jardín de héroes* tampoco se menciona el carácter circular de la historia en el que, a mi juicio, radica la metateatralidad del drama. Los personajes se reconocen representados por sí mismos, pero apuestan por una reconversión del destino mítico que quebranta el andamiaje del eterno retorno del cual no quieren formar parte. Las espirales en la tierra dibujadas por Orestes al inicio del texto, símbolo de este carácter cíclico del mito, serán deshechas justamente por Electra al comprender lo esencial que es para todos encauzar sus vidas por nuevos y esperanzadores caminos. La iteración de las acciones y la repetición de los mismos enunciados aportan al drama en su final un mensaje esperanzador donde la muerte y la venganza no tendrán más cabida en el destino de los personajes. La «Electra de los excesos» (496), la que ha aceptado el proyecto de vida del Mensajero y de Orestes, es la que de modo solemne toma el camino de su transformación al ascender, finalmente, al último escalón de la estructura sagrada, que es ahora —nos dice el autor, con exquisito sabor carpenteriano— la plataforma de los «pasos perdidos» (496) donde el coralillo florece. Con su ascensión, Electra será la última en acceder al proceso de purificación, y por lo tanto, al restablecimiento del orden. Su monólogo, como un soplo de aire revitalizador,

constituye la estocada que derrumba la urdimbre del mito de Clitemnestra para sedimentar su imagen desacralizada y con ello un nuevo acercamiento, desde el punto de vista psicoanalítico, a la exégesis del complejo de Electra:

ELECTRA. Mi madre acostumbrada los domingos en la tarde a sentarse en el portal con un gran álbum de fotos en las piernas y una tijerita pequeña en la mano. Pasaba horas y horas mirando fotos, horas y horas recordando a Agamenón, hasta que se hacía de noche. Separaba a Agamenón todo lo más posible de ella. (...) Yo, entonces, me acostumbré a ir todos los domingos al portal cuando se hacía de noche a recoger los recortes de Agamenón del suelo (...) Mi madre apilaba la ropa de papá y pensaba: «Ni un héroe más en esta casa». Sus grados militares morían con dignidad en el fuego, las lenguas casi rojas acariciaban las pequeñas barras de honor, las medallas. Pero ella nunca hablaba, nunca la oí decir una palabra (...) Y discutían, yo sé que discutían (...) Ella trató de que todos lo olvidaran. Hizo comunes sus armas, les dio un uso doméstico. La espada para podar los árboles del jardín, con su escudo mandó a hacer cacerolas... En el casco del Atrida machacaba especias. Era raro no comer con sus puñales, picar la carne. (*Tiempo*.) Con el tiempo, Clitemnestra se volvió esa mujer taciturna y sin fuerzas que ya nada podía contra él. (*Tiempo*). Yo aprendí de papá, de sus máximas, de la casa, lo vi tal como era, y lo empecé a olvidar. A veces su imagen volvía, sucia, sin dueño, hambrienta como un perro. Daba lástima, asco en verdad, pero nunca le negué nada, ni la palabra amable ni el buen adiós. Supe entonces que solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo (496-497).

Una visión última de Clitemnestra, mítica y postmoderna, y de una Electra renovada que nos enseña a descubrir valores y virtudes ocultos detrás de la apariencia grotesca y falsa del ser humano; un modo diferente de asumir nuestras problemáticas y conflictos interpersonales en el seno del ámbito familiar y social.

III. CONCLUSIONES

Jardín de héroes surge en el ámbito dramático cubano contemporáneo como un entramado polisémico que se nutre de las fuentes precedentes, clásicas y modernas, que recrean la leyenda de los Atridas. En esta novedosa mixtura de intertextualidades, su autor pone en juego los mitologemas constituyentes del drama clásico en función del mensaje estético de la obra: la libertad del individuo y la forma en que las nuevas generaciones asumen un rol protagónico en la historia, ajena a vaticinios y preconfiguraciones metafísicas y dogmáticas, que hacen del sujeto un ente subordinado a los designios del destino. En este sentido, el dramaturgo instaaura un debate confluyente de iridiscentes lecturas,

que parten de la ensayada fórmula de la reescritura del mito, su reconversión novedosa sustentada sobre la base de la negación, el mito al revés o antimito; proyecta una exégesis teatral pletórica de una estrategia estética y discursiva que ensaya nuevas reformulaciones en la escritura del *logos* dramático, cercanas a la usanza postmoderna.

Fleites Pérez no solo se sirve de las fuentes originales de Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino también de la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, su hipotexto principal, apelando a la recurrente transgresión de las fronteras temporales y espaciales y a la ambigüedad escritural en su caracterización de personajes y ambientes. La venganza de Orestes y Electra contra Clitemnestra y Egisto, por el asesinato de Agamenón, será apenas un pretexto para retomar el conflicto de las relaciones interpersonales en el seno familiar. Lo novedoso del tema escogido para su propuesta radica en el cuestionamiento del cómo, el por qué y el para qué que los personajes realizan, en especial Orestes y Electra, los más jóvenes de la genealogía de los Atreos, quienes asumen una ambivalente postura de rebeldía. Ambos se revelan entes con vida propia, decididos a saltarse el destino prefijado por el *pathos* dramático que los ha confinado al desenlace de un conflicto del cual se espera la ya parangonada y concebida consumación de la *némesis*. Sus diversos roles de representación tornan viable la efectividad del autor que busca proyectar, desde la individualidad de sus conflictos y convicciones, una visión problematizadora de la sociedad en su conjunto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Esquilo (1916). Las coéforas. En: Brieva Salvatierra, Fernando Segundo: *Las siete tragedias de Esquilo*. (pp. 187-230). Biblioteca Clásica, tomo XXXII, Madrid: Librería de Perlado, Páez y Cia.
- Eurípides (1948). *Electra*. En: Cruz Herrera, José de la (comp.), *Poetas dramáticos griegos. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes*. (pp. 241-295). Buenos Aires: W.M Jackson INC. Editores.
- Fleites Pérez, Yerandy (2012) *Jardín de héroes*. En: Valiño, Omar (comp.) *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*. 30 obras en 50 años. Volumen III, (pp. 455-497), La Habana: Ediciones Alarcos.
- Fundora, Ernesto (2012). Una cuestión sanitaria. Mirada clínica y políticas del cuerpo en *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. *Tablas*. Revista cubana de las artes escénicas. Vol. C, no. 4, pp.48-58.
- Gómez Triana, Jaime (2009). El jardín, el mito y el hombre nuevo. URL <<http://teatroencuba.blogspot.com/2009/05/el-jardin-el-mito-y-el-hombre-nuevo.html>>. Consultado en Agosto de 2015.

- González Melo, Abel (2009). El jardín de héroes a 60 años de Electra Garrigó. *La Jiribilla*. Revista cubana de cultura. Año VIII, 24 al 30 de octubre. URL: <http://www.lajiribilla.cu/2009/n442_10/442_18.html>. Consultado en Agosto de 2015.
- Jaeger, Werner (2010). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Tomo I. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Leal, Rine (2002). Piñera todo teatral. En: Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
- (1975). *La selva oscura*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Lotman, Iu., Mints, Z.G y Meletinski, E (2002). La literatura y los mitos. En: Acosta, Rinaldo (comp.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. (pp. 247-263), La Habana: Casa de las Américas-UNEAC.
- Mendoza, Ileana (2008). Panorama del teatro. En: Instituto de Literatura y Lingüística. *Historia de la Literatura Cubana*. Tomo III. La Revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa. (pp. 650-665). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Miranda Cancela, Elina (2006). *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Moradpour, Mehdi (2012). Quién le teme a los Garrigó? *Electra Garrigó* entre la modernidad y la posmodernidad. *Tablas*. Revista cubana de las artes escénicas. Vol. C, no. 4, pp.59-65.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1971). *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos.
- Piñera, Virgilio (2002). *Teatro completo*. La Habana: Editorial Letras cubanas.
- Rabinovich, E. G. (2002). Centro (medio) del mundo. En: Acosta, Rinaldo (comp.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. (pp. 113-114), La Habana: Casa de las Américas-UNEAC.
- Rank, Otto (1981). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Moyano Redondo, Elena (2011). El convencimiento de la realidad propia: los autorretratos de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo. En: Martino, Francesco de y Morenilla, Carmen (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad clásica. No. 57. La Mirada de las mujeres*. (pp. 357-380). Bari: Levante-editori.
- Sófocles (1978). *Tragedias*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Sosa Díaz, Adriana (2010). Un jardín para cuáles héroes. *Cuba Literaria Digital*, 11 de Agosto. URL: <<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11455&idseccion=32>> Consultado en Agosto de 2015.

