



EL TERRORISMO Y LA TRANSFORMACIÓN EN  
*ELECTRA EN OMA*, DE PEDRO VÍLLORA

*TERRORISM AND TRANSFORMATION IN  
PEDRO VÍLLORA'S ELECTRA EN OMA*

**Barbara Foley Buedel**

Lycoming College  
(buedel@lycoming.edu)



**Resumen:** A lo largo del siglo XX, aparecen en el escenario español múltiples versiones de iconos inmortales, y en el siglo XXI el mundo clásico sigue vigente como fuente de inspiración. En *Electra en Oma*, Pedro Vllora realiza significativas innovaciones en el mito clásico de Electra para representar el conflicto ideológico entre el nacionalismo y el punto de vista supranacional. La fuerte condena del terrorismo, la petición de que se proteja la diversidad cultural, y la representación de una Electra moderna que busca un papel activo en la sociedad ilustran maneras en que Vllora ha reescrito el mito clásico para plantear grandes temas globales en la actualidad.

**Palabras clave:** Adaptación, innovaciones, terrorismo, transformación social e individual, protagonista moderna.

**Abstract:** Throughout the twentieth century, numerous versions of immortal icons appear on the Spanish stage, and in the twenty-first century, the classical world remains in force as a source of inspiration. In *Electra en Oma*, Pedro Vllora achieves significant innovations in the classical myth of Electra in order to portray the ideological conflict between nationalism and a supranational point of view. The strong condemnation of terrorism, the plea to protect cultural diversity, and the

representation of a modern-day Electra who searches for an active role in society illustrate ways in which Vllora has rewritten the classical myth to raise important global issues in today's world.

**Key words:** Adaptation, innovations, terrorism, social and individual transformation, modern protagonist.

Durante el siglo XX, se escribieron más de cien obras teatrales cuyos protagonistas están basados en figuras míticas (Ragué-Arias 1989, 23). Desde textos escritos en las primeras décadas por Miguel de Unamuno y Benito Pérez Galdós y dramas creados por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre a mediados de siglo, a obras más recientes por Domingo Miras, Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Fermín Cabal, Rodrigo García, Raúl Hernández Garrido, Itziar Pascual y Pedro Vllora, se ha poblado el escenario español con versiones de iconos inmortales como Ulises, Penélope, Clitemnestra, Fedra, Agamenón, Medea, Electra y Orestes<sup>1</sup>. En el siglo XXI, el mito sigue vigente como fuente de inspiración en el teatro de varios de los autores susodichos, y también ha inspirado el teatro de Ignacio Amestoy y Diana de Paco Serrano<sup>2</sup>.

Se ha atribuido la tremenda atracción del mundo clásico al reconocimiento del poder universal y duradero del mito (Lamartina-Lens 495) y al deseo de cambiar el statu quo (Caravallo 21), frecuentemente por medio de utilizar la simbología de valores alternativos al orden establecido. También se ha destacado la importancia del contexto histórico en que se recrea el mito. María-José Ragué-Arias, por ejemplo, señala que durante los cincuenta y los sesenta se emplea el mito para eludir la censura, en los setenta y los ochenta tempranos se utiliza como metáfora de las libertades individuales y sociales, y durante la última década del siglo XX se usa para representar y condenar "un mundo de sangre, violencia y muerte del que es imposible huir" (1998, 46). Por su parte, María Francisca Vilches de Frutos atribuye la revisión de lo clásico a dos deseos: primero, el reto creativo de dar nueva vida a los iconos establecidos y, segundo, el anhelo de presentar obras que inspiren a los espectadores a reflexionar sobre grandes temas y fenómenos sociopolíticos en la actualidad (2002, 5)<sup>3</sup>. Partiendo de las ideas de Vilches de Frutos como premisa, me propongo analizar la reciente versión del mito de Electra creada por Pedro Vllora y titulada *Electra en Oma*, que en 2005 gana el Premio Beckett y en 2007 es finalista del Premio Nacional de Literatura

Dramática<sup>4</sup>. Inspirada principalmente en la tragedia clásica de Sófocles pero con significativas innovaciones, la revisión de Vílora no solo destaca y condena el terrorismo revolucionario y el represivo, sino que también dramatiza el conflicto ideológico entre el ultranacionalismo y el punto de vista supranacional. A la vez, *Electra en Oma* presenta un mensaje esperanzador en la transformación social de Argos y en el desarrollo personal de Electra.

El tema del terrorismo y su correspondiente enfoque político se anuncian en el lenguaje secundario que precede el primer diálogo. El título mismo, *Electra en Oma*, consiste en dos "intertexts" (Riffaterre 56), o alusiones llenas de sentido: Electra, la figura mítica que recluta a su hermano Orestes para vengarse del asesinato de su padre Agamenón, y Oma, el lugar histórico y la creación artística que el dramaturgo utiliza por motivos simbólicos. Vílora explica la segunda referencia intertextual en una advertencia preliminar: "Toda la acción transcurre en el Bosque de Oma, un espacio inspirado en el creado por el artista Agustín Ibarrola y situado para la obra a las afueras de la ciudad de Argos" (12). El bosque histórico está cerca de Guernica, la capital espiritual del País Vasco, y allá Ibarrola, "un artista interdisciplinar, ni estrictamente pintor, ni exclusivamente escultor" (*Agustín Ibarrola* 20), ha intentado crear un santuario artístico cuyo propósito es evocar y celebrar ideales sociales como la paz, la libertad y la tolerancia, mediante una serie de pinturas realizadas entre los años 1983 y 1991 en los troncos de más de quinientos pinos. El bosque pintado de Oma es "metáfora del drama vasco que Agustín Ibarrola creó en la década de plomo" (Cuesta 91), y sigue siendo no solo la obra más famosa del artista sino también su creación emblemática: "El bosque es como si cogiera toda mi obra y la echara hacia adelante" (*Oma ko basoa* sin pág.). Desafortunadamente, desde 2000 el bosque pintado se ha convertido en víctima del terrorismo al sufrir "repetidos ataques por parte de ETA" (Fox 25), y el propio artista vive "exiliado en un rincón perdido de la provincia de Ávila" (Bonet 16) para poder evitar las agresiones de los proetarras que le amenazan de muerte (Pérez).

A pesar de la inspiración simbólica ofrecida por el bosque histórico-artístico, Vílora toma una decisión que se hace eco de los modelos clásicos y sitúa su obra no en España sino en Grecia en el poblado de Argos, capital económica de la próspera península de la Argólida. No hay duda que los temas políticos anunciados por la referencia a Oma

(el nacionalismo y el terrorismo) permiten la identificación del País Vasco como el ambiente simbólico de la obra (*Miras 33*)<sup>5</sup>, pero la dedicación general “A las víctimas” (11) junto con el epígrafe de Pier Paolo Pasolini, “El significado de las tragedias de Orestes es única y exclusivamente político” (11), crean un marco político mucho más universal. Por lo tanto, antes del primer discurso del diálogo, el texto secundario privilegia una lectura política a la vez que sitúa la acción contra un amplio trasfondo<sup>6</sup>.

En cuanto a los personajes, una “innovación de especial interés” (Bermúdez 121) es Demódoco, el personaje que reemplaza al Paedagogo de Sófocles. Aunque no se corresponde con el personaje homérico del mismo nombre, Demódoco sí está inspirado en otro personaje de la *Odisea*: el poeta anónimo encargado por Agamenón de vigilar y aconsejar a Clitemnestra mientras que él lucha en la guerra contra Troya. Según la epopeya clásica, al intentar seducir a Clitemnestra durante la ausencia de Agamenón, Egisto se deshace del poeta protector de la reina, raptándolo y abandonándolo en una isla deshabitada. De modo similar, en *Electra en Oma* Clitemnestra destierra a Demódoco después de que Egisto le acuse falsamente de traición contra el estado.

Con respecto a la estructura externa, *Electra en Oma* se divide en dos actos, el primero de los cuales consta de dos secciones no numeradas. La escena inicial consiste en el encuentro entre el Coro y Demódoco, el cual constituye la exposición de la acción dramática. Al abrirse el telón, Agamenón está muerto y Demódoco acaba de volver secretamente a Argos donde presencia la orden real de Egisto, anunciada por el Coro:

Cortad, cortad, cortad. Cortad los troncos,  
 las ramas. Arrancad las raíces que se adentran en la tierra.  
 Extirpad el cáncer que ha crecido en la ciudad de Argos,  
 la herencia del odiado Agamenón. Cortad,  
 cortad, cortad. Cortad los árboles,  
 Acabad con el bosque de Oma. Cortad. (13)

El ritmo fuerte realizado por la repetición léxica evoca el acto de talar a la vez que refleja el diseño poético del texto, una obra escrita en verso libre y subtitulada un “Poema dramático” (11). Primeramente compuesta en prosa, el dramaturgo reescribió el texto porque un fuerte

ritmo poético “se ajusta mejor a lo que dicen los personajes y a cómo lo dicen” (Vílora 2006). Además, escoger el verso por encima de la prosa es otra manera en que el dramaturgo español permanece fiel a su modelo clásico. Según Francisco Nieva, el lenguaje poético logrado se caracteriza por “la diafanidad del diálogo, que puede ser muy bellamente recitable” y la “solemne simplicidad” que “se ciñe al clasicismo más encomiable” (9).

Al escuchar “el ruido de las hachas” y las “Voces extrañas que gritan palabras extrañas” (13), Demódoco comprende la tala de árboles como el deseo del nuevo rey de borrar de la memoria colectiva el nombre del héroe y antiguo rey tan amado por el pueblo: “Pobre Agamenón. Tu nombre se extingue” (13). Cuando el Coro explica que la madera está destinada al “tálamo nupcial” de Egisto y Clitemnestra, el doble significado del acto de cortar los árboles queda claro: “el práctico de labrar con su madera el nuevo tálamo nupcial para Clitemnestra y el usurpador, y el simbólico de destruir el recuerdo de un tiempo pasado que se quiere abolir” (Miras 33). Además, por las voces y las palabras “extrañas”, Demódoco intuye el cambio en el ambiente sociopolítico que el Coro confirma al avisarle que en Argos ya “no nos gustan los forasteros” (15).

La mayoría del primer acto consiste en un diálogo entre Electra y Demódoco cuyo propósito principal es resumir eventos pasados que, según la protagonista, justifican la muerte de Clitemnestra y la de Egisto, sucesos que tienen lugar en el próximo acto. Se subraya el carácter político del conflicto cuando Electra entra en la escena, gritando su odio por Clitemnestra, Egisto y todos los que ciegamente apoyan su reino insurgente. En un apóstrofe al bosque, “Oma, bosque sagrado” (20), y a Agamenón, “Padre, sé que estás aquí en el bosque / que es tu tumba” (21), Electra lamenta la inminente pérdida del bosque y declara que ha perdonado a su padre por la muerte de su hermana Ifigenia. Cuando Demódoco le pregunta si ella recuerda la destreza unificadora de su padre, el líder que logró unir diversos grupos bajo una causa común, Electra confiesa que de adolescente no lograba entender y apreciar los ideales de su padre: “Mi padre tenía un sueño: superar las desavenencias / de las ciudades griegas y establecer una alianza / que nos hiciera a todos más fuertes” (33). Desafortunadamente, tanto Electra como su hermano Orestes fueron seducidos por el argumento nacionalista de Egisto, el cual Electra recita de este modo:

“¿Argos, gobernada acaso por un tebano? ¿Argos,  
con su milicia obedeciendo las órdenes de Esparta?  
¿Argos, entregando su comercio a los milesios?  
¿Argos, oprimida! ¿Argos, vejada! ¿Argos, olvidada!  
¿Argos sometida al poder de los extraños!” (33)

Como ilustra el discurso, el nacionalismo de Egisto refleja la oposición binaria de nosotros/ellos que según Chantal Mouffe es inherente al diálogo político (101) y que suele estar presente en la identidad cultural del terrorista (Schwartz, Dunkel y Waterman 546). La comprensión tardía de Electra a favor de los ideales de su padre parece hacerse eco de Mouffe, quien opina que la manera de sobrepasar la llamada dicotomía de nosotros/ellos no es imponer un orden totalitario sino reconocer y legitimar los conflictos (102-103).

En *Electra en Oma*, la diferencia primordial entre Agamenón y Egisto es que este apoya una uniformidad totalitaria que rechaza a los otros como el enemigo mientras que aquel los estima como adversarios con quienes los de Argos pueden dialogar y compartir una causa común a pesar de sus diferencias. La visión supranacional de Agamenón manifiesta el modelo político que Mouffe designa “agonistic pluralism” (101), un modelo que favorece el “agonism” de los adversarios frente al antagonismo de los enemigos. Además, Egisto atrae a sus seguidores jóvenes por medio de enfatizar lo que Jon Juaristi llama la naturaleza melancólica y “victimista” (18) del nacionalismo, es decir, Egisto emplea una retórica que deplora la pérdida *imaginaria* de Argos a los extranjeros, lo cual Electra recuerda de esta manera:

Cuando Agamenón ofrecía integración, Egisto  
le acusaba de debilitarnos al dividirnos.  
“Argos es nuestra pasión y Grecia es nuestra fuerza”,  
decía Agamenón, y Egisto le respondía:  
“Argos es nuestra razón de ser y Grecia es nuestro invasor”. (33-34)

Por su parte, Electra se apena por la antigua influencia que Egisto ejercía en ella y su hermano, recordando que Agamenón desterró a Orestes por haber pertenecido este a un grupo de jóvenes disidentes violentos reclutado por Egisto para apoyar su ideología ultranacionalista mediante “la violencia callejera” (38), un tipo de *kale borroka* fomentado y protegido por Egisto.

Solo una vez es interrumpido el largo diálogo por una escena meta-teatral que sirve de respuesta a la petición de Electra que Demódoco le narre los detalles de la muerte de su padre. En vez de contárselos, el aedo le ofrece la oportunidad de presenciar los eventos pasados: “[...] Te doy / la oportunidad de que veas el pasado como fue / y no como te lo hayan contado” (41). La escena intercalada consiste en una serie de acciones dramáticas que culminan en el asesinato de Agamenón. Primero, Electra se transforma en Clitemnestra y celebra con una danza erótica la vuelta a casa de Agamenón. Después del baile, Clitemnestra y Agamenón participan en un intercambio de mentiras, de verdades a medias, y de expectativas irónicas que funcionan como caricias estimulantes en forma de juegos preliminares lingüísticos:

AGAMENÓN.- Eres tan extraña Clitemnestra... Al oírte  
podría llegar a creer que aún me quieres.

CLITEMNESTRA.- El amor es asunto de dioses y hombres corrientes,  
pero no de reyes.

AGAMENÓN.- Para ti soy un hombre normal.

CLITEMNESTRA.- Para mí eres un dios, igual de poderoso. (48)

Para Agamenón, el deseo sexual es más fuerte que sus dudas sobre el amor y la fidelidad de la reina, y Demódoco narra la consumación del deseo, que tiene lugar fuera del escenario. Dicha pausa permite que Egisto y sus seguidores preparen el sabotaje del carro de Agamenón, y en seguida Electra vuelve al escenario donde ve el magnicidio de su padre mediante un coche bomba que estalla en el mismo instante en que el rey sube al vehículo.

Aunque el objetivo primordial de la pequeña pieza metateatral es narrativo –mostrarle a Electra el asesinato de su padre– esta escena montada y dirigida por Demódoco resalta la esencia teatral del acto terrorista: “una acción de inmediatez, contextura performativa e impacto dramático. El acto terrorista, igual que el espectáculo teatral [...] supone un ensayo previo por parte de sus actores, una puesta en escena y la necesidad de un público espectador” (Gabriele 40). John Orr y Dragan Klaić explican la teatralidad del terrorismo en el mundo moderno de este modo: “Its varied use of bombings, hijackings, kidnappings and assassinations involves the planned staging of events which turn unwary publics into involuntary audiences, into the hostages, so to speak, of

bloody spectacle” (1-2). Si bien Electra quiere conocer el pasado, no está preparada emocional o psicológicamente para ver la explosión que mata a su padre, evento horroroso del que es testigo y narradora:

Agamenón se encarama a lo más alto  
y levanta el brazo para despedirse de Clitemnestra,  
asomada a la entrada del palacio. Y justo entonces  
se funde la luz con la oscuridad,  
la tierra tiembla, brota el trueno  
y el cuerpo de Agamenón se rompe en mil pedazos. (53)

Asimismo, mediante la transformación de Electra en Clitemnestra<sup>7</sup>, la escena metateatral dramatiza la culpabilidad que siente la hija por haber seguido la política de Egisto en lugar de los ideales de su padre y por no haber hecho nada para evitar el asesinato. Electra expresa su sentimiento de culpa con elocuencia trágica y con concisión lírica: “¡Argos, comprado por una traición! / ¡Electra, hija de una asesina!” (53).

Al clamar por la justicia, Electra presagia la vuelta de Orestes que tiene lugar en el segundo acto:

¿Matar a Egisto y Clitemnestra con mis manos?  
La amarga verdad es que no soy capaz.  
¿Conseguir que otro los mate por mí?  
¿Y quién lo haría? ¿Quién va a creer la historia  
de la pobre Electra? Me acusarán de haber enloquecido,  
de inventarme un crimen de estado en medio del dolor. (55)

Estas líneas retratan a Electra como una mujer que cuestiona su papel en un mundo patriarcal, dudando de su habilidad de circunvalar las expectativas de género tradicionales. Un personaje complejo, Electra se frustra por su propia falta de acción mientras que simultáneamente insinúa que no va a quedarse pasiva: “Solo soy una mujer y este es un mundo de hombres,/ pero sabré encontrar nuevas formas de respuesta / y de acción, y hallaré el medio para impedir / que Egisto imponga su tiranía” (37). De la misma manera que el árbol de Guernica simboliza las libertades antiguas que forman la identidad del pueblo vasco, los árboles plantados en las afueras de Argos representan los principios sociopolíticos de Agamenón. Por eso, el camino que la protagonista elige



para sí misma al final del acto primero es preservar la memoria colectiva de los ideales de su padre por medio de proteger su bosque: “Mas sí hay algo que puedo hacer ahora: / defender estos árboles, proteger el bosque de Oma. / [...] / Veremos si son capaces de cortar los árboles / a los que Electra esté encadenada” (56).

Se puede dividir la acción del próximo acto en cinco secciones: el diálogo entre el Coro, Electra y Demódoco en que se resume la sociedad peligrosa y excluyente de Argos, la confrontación entre Electra y Egisto, la vuelta a Argos por Orestes y su reunión conmovedora con Electra, el clímax con las muertes respectivas de Clitemnestra y Egisto y el desenlace. Las tres primeras secciones funcionan para retratar y censurar el estado sociopolítico de Argos en que se impone la homogeneidad excluyente mediante un clima de terror. Por eso, cuando se abre el segundo acto, Electra, vestida de harapos y encadenada a un árbol, intenta cumplir con su voto de proteger el bosque sagrado, escudándolo con su propio cuerpo y lamentado que “Argos sufre bajo el imperio del mal. / Quien prometió que iba a engrandecerla / es hoy su mayor verdugo” (58). Según la protagonista, mientras que antes los ciudadanos de Argos amaban a Agamenón, han aprendido a temer a Egisto –“¡La ciudad está invadida por el pánico! / ¡Argos entera se está muriendo de miedo!” (59)– y el Coro subraya la veracidad del juicio de Electra:

Argos, Argos... Argos y el temor. Argos y el miedo.  
Si la princesa Electra estuviese en nuestro lugar  
no hablaría con palabras tan crueles.  
Porque tiene razón, Electra nos hace daño;  
porque dice la verdad, ella es la primera  
que debería callarse. (59)

El discurso anterior es doblemente significativo: por un lado, refleja el papel tradicional del coro griego de comentar sobre la acción principal, pero por otro, señala otra innovación en el desarrollo de los personajes: el Coro de Vllora llega a ser un personaje “actuante y sufriente” (Bermúdez 120) con verdaderas dimensiones psicológicas. Por ejemplo, en el primer acto, el Coro apoya a Egisto y por lo tanto funciona como el enemigo de Electra, pero en el segundo acto, el Coro es otra víctima del totalitarismo del rey insurgente e intenta alejarse de Egisto: “La ciudad no es responsable / de las culpas de Egisto” (63). Es más, el Coro no solo

simpatiza con Electra sino que también se arma con la hipérbole y la alabanza falsa para protegerla de la ira de Egisto, intentando convencerle que ella se ha enloquecido y por lo tanto no le representa ninguna amenaza: “pero no vale la pena que te esfuerces en escucharla / y concederle una mínima parte de tu interés, / porque a ti nada puede aportarte / que no conozcas ya. Márchate, Egisto” (66).

Cuando Egisto confronta a Electra en el bosque, la amonesta por su deslealtad, “Lo habrías tenido todo / quedándote a mi lado”, pero Electra le responde que se ha liberado de las palabras que antes la “seducían” e “hipnotizaban” (74), e insiste en no vendarse los ojos a la verdadera condición de su pueblo: “Desde el bosque de Oma se ven y se saben / cosas terribles, y yo estoy aquí / para conocerlas y revelarlas” (78). Es decir, Electra opta por la verdad –las “cosas terribles”– y rechaza la simplista y endulzante versión de la realidad inventada por Egisto. Tal vez lo más dramático en esta sección se debe a la ironía dramática encerrada en la arrogancia ciega de Egisto, quien se mofa de Electra por su supuesta pasividad: “Quieres matarme pero no me matas” (79). El lector/espectador informado comprende la verdad literal del insulto de Egisto y al mismo tiempo anticipa la próxima acción de Electra de convencer a Orestes de que mate a los asesinos de Agamenón. Incluso, sin comprender el sentido de sus palabras, Egisto alude a su propia muerte: “[...] dices / que alguien me matará a mí, pero no lo creo” (82).

Como en el modelo clásico, los dos hermanos tardan en reconocerse, pero Orestes escucha con interés al Coro que describe las tácticas utilizadas por los esbirros de Egisto para imponer el ultranacionalismo: “Impiden que hablemos otras lenguas, / que creamos en dioses diferentes, / que pensemos de manera distinta a como ellos piensan. / Los hombres de Egisto nos asedian hasta el fin” (89). Al igual que Electra en el primer acto, Orestes se arrepiente de la “ceguera juvenil” (93) que le condujo a hacer daño a su padre y seguir la política de Egisto sin cuestionar sus motivos. También como su hermana, Orestes quiere hacer algo positivo para que renazca un “bosque lleno de colores / y con un aspecto vivo, no tan oscuro” (86).

Antes de considerar el clímax y el desenlace, conviene repasar ciertos principios teóricos sobre el terrorismo para profundizar en la temática política desarrollada a lo largo de la revisión de Vállora. Los estudiosos afirman que la meta del terrorismo es el poder político y su medio principal es la violencia o la amenaza de la violencia:

Terrorism, in the most widely accepted contemporary usage of the term, is fundamentally and inherently political. It is also ineluctably about power: the pursuit of power, the acquisition of power, and the use of power to achieve political change. Terrorism is thus violence –or equally important, the threat of violence– used and directed in pursuit of, or in service of, a political aim. (Hoffman 14-15)

*Electra en Oma* despliega dos clases de terrorismo. La primera es “revolutionary terrorism” (Wilkinson 36) y ocurre en las acciones previas al comienzo de la obra. Es el terrorismo resumido en el diálogo entre Electra y Demódoco y en la representación de los eventos pasados por medio de la pieza metateatral. El terrorismo revolucionario también es lo que hace Egisto cuando recluta a los jóvenes seguidores suyos para imponer su nacionalismo, un proyecto que se cumple con el asesinato de Agamenón. Es más, el líder insurgente por fin gana el control de la ciudad (y su gobierno) empleando dos actos terroristas comunes –el asesinato y el estallido de bomba– que en *Electra en Oma* ocurren simultáneamente en la explosión del carro de Agamenón. Es verdad que la usurpación del control político no es un resultado frecuente porque el terrorista no suele tener la ilusión de infligir una derrota militar en el enemigo. No obstante, son los medios usados y no los fines ideados los que determinan si un individuo o grupo es o no es terrorista (Richardson 6).

La segunda clase de terrorismo utilizada por Egisto es “repressive terrorism” (Wilkinson 40), o sea, una sistemática política de violencia e intimidación por parte de un gobierno totalitario existente cuya meta es aumentar la dominación y el control sobre sus propios ciudadanos. En *Electra en Oma* el terrorismo represivo es retratado de modo dramático en la tala del bosque de Oma y descrito con elocuencia por el Coro al lamentar los abusos de Egisto: la supresión de toda forma de libertad, la imposición de una uniformidad forzada y el dominio totalitario mediante la violencia, el terror y la intimidación. Como comentarista de las acciones presentadas, el Coro ejerce el papel moderno de los medios de comunicación, especialmente el televisivo, cuyo papel en el reportaje de los actos terroristas es enorme (Hesford 30, Redfield 26-32, Scanlan 15 y Wessendorf 223-224). En resumidas cuentas, el terrorismo revolucionario y el represivo<sup>8</sup> que se desarrollan en *Electra en Oma* reflejan la naturaleza binaria de los actos terroristas que son o “offensive actions” o “defensive actions” (Sanguinetti 57). Al adaptar el mito de Electra para

comentar la actualidad, Vállora retrata y censura de manera implacable la peligrosa unión entre el nacionalismo y el terrorismo.

Electra mantiene que “Clitemnestra es partícipe / de los actos de Egisto y su culpa / no es menor que la de él” (103), y convence a Orestes de que matarlos es un acto justificado por el dominio insurgente de ellos y la necesidad de restablecer los valores sociopolíticos de Agamenón. No obstante, la cronología de matar primero a Clitemnestra y luego a Egisto, que sigue el modelo de Sófocles y contrasta con las tragedias respectivas de Esquilo y Eurípides, es sumamente importante porque el orden cronológico hace hincapié en la culpabilidad de Egisto dentro de la sociedad patriarcal de Argos y refuerza la denuncia de él como enemigo político de Argos.

En el desenlace, el Coro les pide a Orestes y Electra ser los líderes de Argos, pero los dos explican por qué no pueden hacerlo. Por su parte, Orestes humildemente responde que “Reinar es un honor que no me corresponde. / Nací para enfrentarme al poder, no para ejercerlo” (113), y opina que Electra debe asumir la dirección de Argos. Pero Electra nombra al aedo, explicando que Demódoco es el candidato ideal para encabezar la transformación sociopolítica de Argos ya que Agamenón le había escogido como consejero oficial de Clitemnestra:

[...] Demódoco, te pido  
que seas tú quien dirija los pasos de Argos  
en esta nueva etapa que ahora comienza. Sé  
que el espíritu de Agamenón te guiará al sentar  
las bases necesarias para que esta ciudad  
se gobierne a sí misma. (114)

Electra subraya que la transformación que ella desea para Argos no será posible bajo su dirección: “Clitemnestra y Egisto fundaban su poder / sobre la destrucción y el crimen / y si yo les sucediese en el trono / no habría nada en mí que me diferenciase de ellos” (113). La protagonista se da cuenta de que al usar la violencia para liberar a Argos del control de Egisto y Clitemnestra, ni ella ni Orestes son lo suficientemente distintos de sus precursores para encabezar la transformación social.

Al final de la obra, Electra se caracteriza por un optimismo verdaderamente alumbrante: “[...] Argos está salvada / y pronto en el bosque de Oma renacerá / entre colores el recuerdo de Agamenón” (115). Como

otras alusiones al bosque pintado de Ibarrola, esta sirve para evocar sus ideales de libertad, paz, tolerancia y democracia, los cuales constituyen asimismo los principios políticos de Agamenón de acuerdo con esta adaptación. El optimismo político de Electra se debe a su confianza en Demódoco como pasado consejero escogido por Agamenón y como futuro líder de Argos. Su creencia imperecedera en la eficacia de una sociedad democrática y pluralista dentro de la cual se celebra la diversidad cultural constituye el mensaje político de esta obra de teatro, un mensaje que se puede resumir de este modo: en la actualidad, la política global sería mejor servida si los ideales de Agamenón (y los de Ibarrola) fueran los que inspiraran a los líderes del mundo.

*Electra en Oma* también concluye con una imagen esperanzadora para el futuro de la protagonista. Primero, los dos hermanos antes separados por el destierro de Orestes, se han unido en una causa común, y la invitación de Orestes de acompañarla en otro exilio le conmueve a Electra: “Mi querido Orestes, hemos vivido / demasiado tiempo separados / y nada sería tan agradable / como unirme a ti y viajar a tu lado” (115). No obstante, Electra rechaza su invitación con cariño, recordándole que aunque él ya ha vivido el exilio y cierto tipo de autoexploración, ella todavía no ha tenido estas oportunidades. Se cierra la obra mientras Electra explica su necesidad de emprender un viaje parecido:

Ahora soy yo quien debe encontrar  
un nuevo sentido a su existencia,  
y ese viaje es también una aventura interior.  
Allá donde voy, nadie puede acompañarme.  
Dejadme que también yo descubra mi propio destino. (115)

A lo largo de *Electra en Oma*, la protagonista es retratada como una mujer que cuestiona su papel en el mundo patriarcal en que vive. El hecho de embarcar en un viaje introspectivo evoca la imagen de una mujer que busca un sendero que le permita desafiar las expectativas de género patriarcales, lo cual constituye otro tema de la adaptación de Vílora.

Dadas las numerosas obras de teatro cuyas revisiones del mito clásico reflejan el impulso de la desmitificación “en la defensa de una más justa e igualitaria condición social femenina” (Nieva de la Paz 39), no es sorprendente el retrato de Electra como una mujer independiente que busca su identidad al mismo tiempo que expresa deseos y esperanzas

personales para su futuro. Sin embargo, su optimismo respecto a la transformación social y política de su pueblo contrasta con la “visión pesimista de nuestro mundo” que suele caracterizar la recreación de los mitos en los textos más recientes (Rague-Arias 2005, 17). Entonces, ¿cómo se puede entender el tono esperanzado de *Electra en Oma*, obra escrita poco después de los ataques terroristas en Madrid (2004) y en Londres (2005)?

En la obra, la visión optimista radica en la posibilidad de la transformación sociopolítica por medio de la democracia pluralista encabezada por Demódoco. Una manera de entender el optimismo de dicha posibilidad es considerar algunos cambios históricos que ocurren a finales del siglo XX y principios del XXI. Por ejemplo, la creación en 2000 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica representa un modo de comenzar a atender las heridas todavía abiertas desde el fin de la Guerra Civil en 1939. Otro cambio parecido se relaciona con la cuestión etarra. Según señala Raúl González Zorrilla, los años 1997-2001 marcan un tiempo durante el que empieza a escucharse la voz de las víctimas mediante “el nacimiento” en 1999 “del Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco” (114). Para González Zorrilla, reconocer, ayudar y proteger a las víctimas no es solo “un acto de humanidad” sino también “una iniciativa que contribuye a la cohesión ética de la ciudadanía” y “polariza las fuerzas contra el terror” (121). Es decir, prestar atención a las víctimas, sean estas de la Guerra Civil o las del terrorismo en el País Vasco (o en Nueva York, Madrid, Londres o Moscú), constituye una manera de enfrentarse con el pasado y el presente, lo cual puede ejercer una función curativa al superar el trauma. El acto de recordar implica también la función preventiva de no seguir repitiendo los horrores pasados y, por lo tanto, representa un modo de “realizar un trayecto del horror a la esperanza” (Simón 6). Rememorar a las víctimas es lo que hace Ibarrola en su serie de esculturas titulada *Homenaje a las víctimas del terrorismo*, obra que nace en 2002<sup>9</sup>. Llevar a cabo “un homenaje y una catarsis” (Simón 7) es la meta de las *Once voces contra la barbarie del 11-M* (2006). Recordar a las víctimas y proponer una solución mediante la tolerancia y el diálogo (el “agonistic pluralism” de Mouffe) son dos logros esenciales de *Electra en Oma* de Pedro Vílora.

El verso libre, los mismos personajes (en su mayoría) y cierta fidelidad a los detalles del argumento muestran la deuda de la adaptación de Vílora con la tragedia clásica de Sófocles. No obstante, el autor

contemporáneo realiza significativas innovaciones en los personajes, el lugar y la acción. Adopta al antes exiliado poeta de la epopeya homérica y le dota de un nombre –Demódoco– y un papel especial en la nueva historia de Electra. El Coro de Vllora desempeña el papel tradicional de comentar sobre la acción, lo cual convierte al Coro en símbolo de los medios comunicativos que anuncian actos terroristas. Al mismo tiempo, el Coro se convierte en un ente con dimensiones psicológicas que reconoce y se aflige por el sufrimiento de la protagonista y los ciudadanos de Argos. Por su parte, Electra evoluciona desde uno de los personajes centrales en la tragedia clásica hasta la protagonista hecha y derecha en la adaptación. La escena metateatral con la transformación de Electra en Clitemnestra narra el pasado de forma dramática, da forma a la culpabilidad que siente la protagonista por haberse rebelado contra su padre y hace resaltar los aspectos teatrales del terrorismo como fenómeno ensayado, montado y dirigido a un público. El rico simbolismo de Oma inspirado por el arte de Agustín Ibarrola, el citado epígrafe de Pasolini y la dedicación “A las víctimas” sitúan esta revisión del mito clásico dentro de un marco político y anuncian el terrorismo que luego se manifiesta dramáticamente en la campaña revolucionaria y el dominio represivo de Egisto. En resumidas cuentas, *Electra en Oma* adapta el mito de Electra para representar el conflicto ideológico entre el nacionalismo que usa actos terroristas para usurpar el poder político y controlar a su ciudadanía y el punto de vista supranacional que trasciende las fronteras nacionales mediante una sociedad pluralista. La fuerte condena del terrorismo, la petición de que se proteja la diversidad cultural, y la representación de una Electra moderna que busca tanto la comprensión de sí misma como un papel activo para la mujer en la sociedad ilustran maneras en que Vllora ha reescrito el mito clásico para plantear importantes temas globales en la actualidad.

#### ■ OBRAS CITADAS

- Agustín Ibarrola: *Arte y naturaleza*. Círculo de Bellas Artes, Noviembre 1999.  
Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 1999.
- BERMÚDEZ, Santiago Martín. “Eso se llama la aurora” (Epílogo). En: *Electra en Oma, Las cosas perversas* de Pedro Vllora. Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 116-124.

- BONET, Juan Manuel. "Salutación a Agustín Ibarrola". En: *Ibarrola: Mapa de la memoria*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011, pp. 13-16.
- CARAVALLO, Daniela. "Playing with Tradition and Transgression: Lourdes Ortiz's *Fedra*". *Estreno* 26.2 (2000), pp. 21-25.
- CUESTA, Cristina. En: *Ibarrola: Mapa de la memoria*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011, p. 91.
- FOX, Manuela. "Teatro español y dramatización del terrorismo: Estado de la cuestión". *Signa* 20 (2011), pp. 13-37.
- GABRIELE, John P. "Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero". *Signa* 20 (2011), pp. 39-58.
- GONZÁLEZ ZORRILLA, Raúl. *Terrorismo y posmodernidad. De la banalización del mal en el País Vasco*. Valencia: Editilde, 2004.
- HESFORD, Wendy S. "Staging Terror". *The Drama Review* 50.3 (2006), pp. 29-41.
- HOFFMAN, Bruce. *Inside Terrorism*. New York: Columbia University Press, 1998.
- JUARISTI, Jon. *El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- LAMARTINA-LENS, Íride. "A New Look at Familiar Faces: Carmen Resino's *Ulises no vuelve* and María Ragué y Arias[s] *Clitemnestra*". *Romance Languages Annual* 1 (1989), pp. 495-499.
- MIRAS, Domingo. "*Electra en Oma* de Pedro Manuel Vílora" (Reseña). *Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 29 (2007), pp. 31-34.
- MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2000.
- NIEVA, Francisco. "El partido de la tragedia" (Prólogo). En: *Electra en Oma, Las cosas persas*. Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 7-9.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. "Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo". *Foro Hispánico* 27.1 (2005), pp. 31-42.
- Omako basoa. El bosque de Oma*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- ORR, John y Dragan KLAÍĆ, eds. *Terrorism and Modern Drama*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1990.
- PÉREZ, Ignacio. "Los proetarras atacan el 'Bosque de Oma' y amenazan de muerte a Ibarrola". ABC 21/3/2003. En línea: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-03-2003/abc/Nacional/los->



- proetarras-atacan-el-bosque-de-oma-y-amenazan-de-muerte-a-ibarrola\_169379.html [Consulta: 15/8/13].
- RAGUÉ-ARIAS, María José. "Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y Lourdes Ortiz". *Estreno* 15.1 (1989), pp. 23-24.
- . "El mito de la joven generación teatral de los 90: Una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte". *Estreno* 24.1 (1998), pp. 45-46, 49.
- . "Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra". *Foro Hispánico* 27.1 (2005), pp. 11-21.
- REDFIELD, Marc. *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press, 2009.
- RICHARDSON, Louise. *What Terrorists Want*. New York: Random House, 2006.
- RIFFATERRE, Michael. "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive". *Intertextuality. Theories and Practices*. Ed. Michael Worton y Judith Still. Manchester: Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.
- SANGUINETTI, Gianfranco. *On Terrorism and the State*. Trad. de Lucy Forsyth y Michel Prigent. London: Aldgate Press, 1982.
- SCANLAN, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia, 2001.
- SCHWARTZ, Seth J., Curtis S. DUNKEL y Alan S. WATERMAN. "Terrorism: An Identity Theory Perspective". *Studies in Conflict & Terrorism* 32 (2009), pp. 537-559.
- SIMÓN, Adolfo. "Para que permanezca en la memoria" (Prólogo). En: *Once voces contra la barbarie del 11-M*. Madrid: SGAE/ Fundación Autor, 2006, p. 6-7.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea". *Estreno* 28.1 (2002), pp. 5-7.
- VÍLLORA, Pedro. Correo electrónico personal. 2 de abril de 2006.
- . *Electra en Oma*. En: *Electra en Oma, Las cosas persas*. Madrid: Fundamentos, 2008. pp. 11-115.
- WESSENDORF, Markus. "Culture of Fear: Uncomfortable Transactions between Performance and Terrorism". *International Journal of the Humanities* 3.3 (2006), pp. 217-228.
- WILKINSON, Paul. *Political Terrorism*. London: Macmillan, 1974.

## ■ NOTAS

1. Galdós (*Electra* 1901, *Casandra* 1910, *Alceste* 1914), Unamuno (*Fedra* 1910), Buero Vallejo (*La tejedora de sueños* 1952), Sastre (*El pan de todos* 1953), Miras (*Egipto* 1971, *Penélope* 1971, *Fedra* 1972), Gala (*¿Por qué corres, Ulises?* 1975), Resino (*Ulises no vuelve* 1983), Ortiz (*Fedra* 1984, *Electra Babel* 1992), García (*Martillo seguido del regreso de Agamenón* 1991, *Prometeo* 1992), Cabal (*Electra* 1997, *Medea* 1998), Hernández Garrido (*Los restos: Agamenón vuelve a casa* 1997, *Los restos: Fedra* 1999), Pascual (*Las voces de Penélope* 1997) y Vállora (*Amado mío o La emoción artificial* 1999). Para mantener un esquema más bien cronológico, he indicado o bien el año de escritura o bien el de la primera publicación. Esta lista solo pretende ser ilustrativa y por lo tanto queda intencionalmente limitada.
2. Pascual (*Casandra, Salomé y Electra* 2001), García (*After sun 2000, Agamemón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* 2003), Hernández Garrido (*Si un día me olvidaras* 2001), Vállora (*Electra en Oma* 2006), Paco Serrano (*Polifonía* 2001, *Lucía* 2002, *El canto póstumo* 2009) y Amestoy (*Interacciones* 2006, *La última cena* 2008; en la segunda, no es el mito clásico griego sino el bíblico del hijo pródigo).
3. La bibliografía sobre la recreación de los mitos clásicos es extensa. Entre los numerosos estudios recientes, ofrece especial interés el volumen 27.1 del *Foro Hispánico*, editado e introducido por Vilches de Frutos (2005) y publicado también bajo el título de *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam: Rodopi, 2005.
4. Al ganar el Premio Beckett, *Electra en Oma* eclipsa otras cinco finalistas entre las más de setenta obras escritas en francés o en español que entraban en la competición. Dicho premio incluye los derechos de publicación y en 2006 *Electra en Oma* es publicada por la Fundación Valparaíso. En este estudio, cito exclusivamente de la edición de 2008. Otras obras premiadas de Vállora son: *Las cosas persas* (Premio Rojas Zorrilla 1997), *Amado mío o La emoción artificial* (Premio Ciudad de Alcorcón 1999), *La misma historia* (Accésit del Premio Lope de Vega 2000), *Béame macho* (Premio Nacional Calderón de la Barca 2000), *La noche de mamá* (XXIV Premio Santa Cruz de la Palma de Teatro 2006), *El juglar del Cid* (Mención Especial del III Premio El Espectáculo Teatral 2009 y Finalista del Premio Mayte 2010) y *Poderosas* (VIII Premio El Espectáculo Teatral 2013). Escritor polifacético (ver Buedel, "Entrevista con Pedro Vállora", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), p. 229-39), algunos de los premios recientes de Vállora corresponden al

- periodismo: el IX Premio Francisco Valdés de Periodismo (2006), el XIII Premio de Periodismo Juan Torres Grueso (2008) y el XXXIX Premio Ciudad de Alcalá de Periodismo Manuel Azaña (2008).
5. Domingo Miras opina que a pesar de las constantes referencias a Argos, “Argos es el suelo de Vasconia” (33), “los partidarios de Egisto que se han apoderado de Argos son los nacionalistas radicales”, los “argivos son los vascos” y “Pedro Manuel Vllora ha escrito la tragedia de Euskadi” (34). Aunque la lectura de Miras está bien apoyada por el texto, una lectura sobre un fondo más global nos permite considerar el viaje introspectivo de la protagonista hacia la conciencia de sí misma, el cual también es un tema político de la obra.
  6. Desde el punto de vista espectacular, es lógico suponer que el director comunicaría esta información a los espectadores mediante sus notas que suelen aparecer en el programa distribuido al público.
  7. Desde un lado técnico, el desdoblamiento de “Electra - Clitemnestra” (12), que se anuncia en la lista de los personajes al principio de la obra, permite que la misma actriz desempeñe los dos papeles. Por eso, en el segundo acto, no es casual que Electra esté fuera del escenario cuando el público ve la muerte de Clitemnestra.
  8. De manera semejante a lo que hace Rosemary O’Kane en *Terrorism*, 2ª ed. (Harlow, U.K. 2012), estudios recientes tienden a distinguir entre el terrorismo revolucionario y el represivo mediante un cambio de terminología, llamando el primero simplemente el *terrorismo* y el segundo el *terror*. En este artículo he mantenido los términos del estudio clásico de Wilkinson.
  9. Ver *Ibarrola: Mapa de la memoria* (Alicante, 2011), libro que presenta las imágenes de las esculturas creadas para recordar a las víctimas del terrorismo, organizándolas según los lugares del “mapa de la memoria” donde se encuentran: Santander, Andoain, Ermua, Vitoria, Vitoria/Ajuria Enea, Logroño, Alicante y Murcia.