

## IL MITO AL FEMMINILE. LA TRADIZIONE SOVERTITA DA LOURDES ORTIZ

NATALIA CANCELLIERI

La rivisitazione del mito occupa un posto di rilievo nella produzione, sia narrativa sia teatrale, di Lourdes Ortiz, che, attraverso la sovversione dell'archetipo fissato dalla tradizione, propone nuove strade e sorti per i personaggi da lei ricreati. Qui ci interessa indagare soprattutto la rielaborazione di alcuni miti femminili, di diversa origine, uniti dalla volontà dell'autrice di proporre una nuova immagine della donna, secondo un'ottica che vuol essere tipicamente femminile, dopo secoli di interpretazioni maschili. Il procedimento utilizzato dalla narratrice e drammaturga è, in molti casi, quello di motivare il modo d'agire delle sue eroine per renderle il più possibile realistiche e credibili, di contro alla fissità tramandata e al carattere esemplare e simbolico loro attribuito dalla psicanalisi. Analizzeremo pertanto le opere della Ortiz che ci sembrano più rilevanti in questo senso, con il proposito di discutere alcuni esempi significativi.

Tra gli scritti di narrativa, scegliamo la raccolta di racconti *Los motivos de Circe. Yudita*<sup>1</sup>, che si apre con il racconto *Eva*, narrato attraverso i ricordi della prima donna, già anziana, all'interno di una dimensione atemporale e in un luogo mitico innominato. I suoi pensieri procedono per analessi

---

<sup>1</sup> *Los motivos de Circe. Yudita*, Madrid, Castalia, 1991. Facciamo riferimento a questa edizione, data la difficile reperibilità della prima, *Los motivos de Circe*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988, nella quale, oltre ai sei racconti presenti nell'edizione Castalia, veniva inclusa l'opera teatrale in due atti *Cenicienta*, in seguito sostituita dal dramma *Yudita*. Oltre al riferimento all'eroina biblica del titolo, l'opera *Yudita* non presenta molti altri punti di contatto con l'antecedente mitico. Per questo abbiamo scelto di non includerla in questo studio e rimandiamo a Margarita Reiz, "Yudita" de Lourdes Ortiz. ¿Un monólogo sobre ETA?, "Primer Acto" (Madrid), n. 265, September-October 1996, pp. 143-144 e a Hazel Cazorla, *La mujer como terrorista en dos dramas de Luis Riaza y Lourdes Ortiz: "La emperatriz de los belados" y "Yudita"*, "Estreno" (Cincinnati, Ohio), XXVI, n. 2, 2000, pp. 26-31.

omodiegetica, quando Eva ricorda situazioni vissute da lei stessa insieme ad Adamo, e per analessi eterodiegetica, quando i protagonisti sono Caino e Abele<sup>2</sup>.

Lo studio critico di Alicia Giralt legge molta dell'opera della Ortiz alla luce del pensiero di Hélène Cixous, secondo la quale la donna nasce in una società dominata da un discorso maschile e logocentrico che "mantiene un sistema de oposiciones binarias donde la mujer aparece siempre en oposición al hombre"<sup>3</sup>. Questo aspetto emerge chiaramente nel racconto in esame, che rappresenterebbe il tentativo di rintracciare nel mito l'origine della disuguaglianza tra donna e uomo. Infatti, la riflessione di Eva parte dal ricordo dell'origine, caratterizzata dall'assenza di nomi per definire le cose, e di come, poco a poco, ogni elemento abbia acquisito una definizione, una caratteristica: "De pronto, aquel día, el mismo día de la mirada y del deseo y de la piel, él comenzó a envidiar: él viaja lejos, remonta el aire, él, pájaro, y yo hombre que me desplazo con torpeza a pequeños pasitos"<sup>4</sup>. Come sottolinea la Giralt<sup>5</sup>, Adamo, dal momento in cui comincia a invidiare, viene caratterizzato dal controllo del discorso logocentrico e, dall'invidia, passa alla brama di possedere, si tratti di un leopardo del quale va in caccia o della stessa Eva che, all'improvviso, si trasforma e diviene assoggettata all'iniziativa e alla volontà del consorte: "Adán se hizo moroso, inesperado; tú eras leopardo que él desvestía, animal que resistías a su ataque, fiera que debía ser domada. [...] Y tú, no eras tú sino sólo premio, lugar de disputa, trofeo, prenda que podía ser hurtada, repartida"<sup>6</sup>. Questo momento rompe così, irrimediabilmente, l'unione tra due emisferi, quello maschile e quello femminile, perché l'uomo si sente ora superiore alla donna e questa si sottomette alla sua volontà. Tale separazione è resa ancor più palese dalla rappresentazione del conflitto tra i due fratelli, nella quale Abele viene visto come il prolungamento di Eva ed è dolce; sereno, e sognatore, mentre Caino, in quanto riflesso del furore paterno, è temerario, competitivo, arrogante. Abele incarna così la possibilità di ricostituire quell'unione tra i due mondi precedente all'episodio della mela, mentre l'invidia, che aveva instil-

---

<sup>2</sup> Questa classificazione si deve ad Alicia Giralt, *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos, 2001, studio illuminante per molti aspetti, a cui rimanderemo più volte.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>4</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, cit., p. 48.

<sup>5</sup> Alicia Giralt, *op. cit.*, p. 163.

<sup>6</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, cit., pp. 52, 55.

lato in Adamo il desiderio di possedere quel che non aveva, torna a vanificare le speranze di Eva, nel momento in cui Caino disprezza e al tempo stesso invidia le qualità del fratello e si trova a desiderare la sua stessa madre, proprio per quella ambizione di essere prolungamento di Adamo e di possedere quel che il padre ha conquistato:

Caín queriendo ser Adán, obsesionado por ocupar su puesto, dispuesto a combatir por ti y avergonzado de ese deseo, capaz de dar muerte si... [...] y al anochecer junto a la hoguera sentías el calor húmedo de su aliento que te alertaba sobre su deseo y te impedía despojarte de aquel manto de corteza con que tenías que cubrirte desde aquel día<sup>7</sup>.

L'invidia-disprezzo di Caino verso il fratello connota quest'ultimo con caratteristiche femminee, aprendo la strada allo scarso apprezzamento delle qualità femminili tipico del discorso logocentrico maschile<sup>8</sup>. Il linguaggio del potere si arma così di termini dispregiativi: "Abel-hembra, Abel infame para el hermano [...] Abel mujercita, poeta inútil"<sup>9</sup>. La Ortiz dunque rintraccia e "denuncia" la causa della separazione e della conseguente disuguaglianza tra i sessi nel peccato originale e arriva così a sovvertire il mito edonico: Eva da prima tentatrice diviene la prima donna posseduta e sottomesa alla volontà patriarcale. L'uomo che avrebbe potuto valorizzare nuovamente l'essenza femminile è stato invece destituito dall'uomo che gestisce il discorso fallocentrico, grazie al quale si è perpetrata la disuguaglianza.

Il secondo e il terzo racconto, *Los motivos de Circe e Penélope*, attingono al mondo greco e costituiscono due tasselli di una stessa vicenda, mostrando diversi punti di contatto. Entrambi sono costruiti sui ricordi delle protagoniste e condotti in terza persona da un narratore onnisciente molto vicino alla voce interiore di ciascuna eroina, della quale esterna i sentimenti. Inoltre, i due personaggi vengono costruiti dalla Ortiz in modo antitetico rispetto alle caratteristiche ad essi associate tradizionalmente. Vediamo infatti una Circe ricreata nella sua dimensione di donna innamorata e abbandonata e una Penelope frustrata dal peso di una fedeltà e di un'attesa logoranti. Altro elemento che accomuna i racconti è l'inserimento di frammenti

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>8</sup> Lo rileva la Giralt: "Las principales características de Abel no son apreciadas por los hombres, igual que las características femeninas tampoco hoy en día lo son" (*op. cit.*, p. 164).

<sup>9</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, cit., p. 56.

dell'*Odissea* per dar voce ai personaggi maschili. Così, mescolando i versi omerici al lirismo del linguaggio con cui si esprimono le protagoniste, l'autrice ha la possibilità di far risaltare maggiormente la loro voce.

*Los motivos de Circe* ha forma circolare, con incipit ed epilogo identici, nei quali la maga allude ai marinai che cercano di sbarcare sulla sua isola chiamandoli "cerdos". A seconda del difetto più accentuato in loro<sup>10</sup>, gli uomini che giungono sull'isola di Eea verranno trasformati in porci, leoni, lupi: restituiti allo stadio animale in cui già si trovano, nonostante le sembianze umane, "avariciosos y tenues en su pequeñez, confiando en ese botín [...] como si fuera el tener, la posesión, la acumulación de experiencias y de bienes lo único para dar gallardía a esas costras, a esos brazos forjados para una lucha que nunca ha de detenerse"<sup>11</sup>.

Un solo uomo costituisce eccezione all'impietosa regola: Odisseo. Di lui l'autrice risalta un tratto particolare, quello di affabulatore, "espíritu diestro en la palabra"<sup>12</sup>, caratteristica che lo rende più umano degli altri e che farà innamorare Circe, tanto da farle decidere di risparmiarlo. Tuttavia, dopo un anno trascorso sull'isola come amante della maga e come aedo, "ya no navegante, ya no viajero infatigable"<sup>13</sup>, l'eroe decide di ripartire. Non è però la sete d'avventura, che contraddistingue tradizionalmente l'eroe classico, ad allontanarlo, ma un altro impulso, legato alla sete di possesso:

No era una mujer concreta la que él deseaba y añoraba, no aquella mujer muda, pequeña a la que casi no podía dar forma, ni rostro, sino el miedo a la pérdida de lo propio, el acicate de la competencia, la necesidad de medir fuerzas, de retar. Era la posibilidad de que Otro, un otro cualquiera al que daba distintos rostros, estaturas y caracteres, tomara posesión de lo que consideraba suyo y en ese suyo estaba esa mujer-niña a la que abandonó hacía ya tantos años<sup>14</sup>.

I motivi per cui Odisseo vuole riprendere il viaggio sono perciò l'assenza di un rivale sull'isola con cui contendersi la donna e l'insopportabile

<sup>10</sup> Nell'*Odissea*, X, vv. 210-213 e vv. 431-437, Omero racconta che Circe trasformava i marinai in porci, in leoni, e in lupi. La Ortiz fornisce la propria versione dei fatti, spiegando il perché di tali trasformazioni: Circe renderebbe porci i bruti, leoni i superbi, e lupi i traditori.

<sup>11</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yuditá*, cit., p. 62.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 70.

pensiero dell'espropriazione di ciò che è suo. In questo modo, il discorso logocentrico vince sull'amore incondizionato e Circe si rassegnerà alla partenza dell'amato, proprio perché consapevole dell'impossibilità, a quelle condizioni, di un amore pienamente corrisposto. La maga, tuttavia, sa perfettamente quanto sia effimero il desiderio dell'eroe di tornare a Itaca, sa che è solo una brama passeggera, ma sceglie coraggiosamente di lasciarlo andare incontro al suo destino, salvo poi vivere nell'eterno ricordo di lui, come una nuova Penelope in perpetua attesa, mentre il mare torna a mandarle marinai che "como cerdos descenden de las naves"<sup>15</sup>.

*Penélope* prosegue questa vicenda, mostrandoci, fin dalle prime parole, come la vita della protagonista sia anche qui regolata e sottoposta ai dettami di una figura maschile, quella del figlio Telemaco: "Vuélvete a tu habitación. Ocúpate de las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo... y del arco nos ocuparemos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando de esta casa"<sup>16</sup>.

Telemaco assume qui lo stesso ruolo che aveva Caino in *Eva*, perché rispecchia tutte le caratteristiche del padre e desidera occupare il suo posto, e quindi entrare in possesso di tutto ciò che è suo. Se la protagonista risulta sì sottomessa alla volontà del dominio patriarcale e viene vista come tradizionale archetipo di fedeltà, cambiano tuttavia i motivi che determinano il suo modo d'agire: non è infatti l'amore per Odisseo il motore principale del suo comportamento, bensì il voler "lavar la mancha que sobre su pueblo y sobre los suyos cayó"<sup>17</sup>, dopo aver visto le conseguenze occorse a seguito dell'adulterio di Elena. Verso quest'ultima, sua controfigura archetipica, Penelope nutre sentimenti discordanti: da un lato un totale disprezzo che la spinge con più convinzione a restare fedele al suo sposo, dall'altro una sorta di invidia per la libertà di cui questa donna ha saputo godere. Questo aspetto sovverte notevolmente il mito dell'eterna fedeltà per amore, ma il mondo ricreato dalla Ortiz per la sua protagonista risulta ancora dominato dal discorso logocentrico maschile<sup>18</sup>. Odisseo continua a essere caratterizzato dal dono della parola, la qualità che più rimpiange Penelope, che "recuerda los

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>18</sup> Cfr. l'affermazione della Giralt: "Penélope vive en un mundo falocéntrico, a pesar de no tener esposo ya que ahora está bajo el control del hijo [...] Del mismo modo que antes era dominada por el padre, ahora es esclava del hijo. Los varones dictan como debe ser su conducta" (*op. cit.*, p. 166).

cuentos del incansable narrador”<sup>19</sup>, proprio come, sull’isola di Eea, li ricorda Circe.

Penelope rappresenta la donna che esiste solo ed esclusivamente in funzione dell’uomo con cui sta, in quanto oggetto di possesso, preda catturata e relegata nel ruolo che le è stato imposto dalla società patriarcale:

“Objeto del deseo que puede ser disputado, poseído [...] y es anhelado en la medida en que con su fidelidad establecía la mediación. Hay un Otro que no estaba y que en su ausencia seguía poseyendo... [...] Y cuando el otro, Ulises, vuelve y se asienta en el hogar, Penélope deja de existir y pasa a ser la sombra que trasiega en el cuarto de las mujeres”<sup>20</sup>.

La profezia di Circe si avvera qui con tutta la sua tragicità e vediamo una Penelope rassegnata e consapevole del proprio errore, condannata a un’esistenza infelice anche accanto alla persona che ha aspettato così a lungo. Odisseo, allo stesso tempo, rimpiange le avventure dei lunghi anni passati lontano da Itaca e con esse, le donne che ha posseduto e abbandonato:

Acaricia con melancolía la piel reseca y fría del esposo que a su vez sueña con los brazos siempre frescos de Circe, con la juventud de Nausica o el encanto hechicero de Calipso. La divinal Penélope en aquella cama de olivo que fue su lazo, contempla a Ulises que ha regresado y llora, él tiene tras sí una historia para narrar, y ante él una hacienda que reconstruir y un reino que legará a su hijo. Ella, la esposa, que ya no está en edad de volver a ser madre y renunció, cuando era tiempo, al tacto de los cuerpos jóvenes, se refugia en el sueño y deja que los fantasmas de los pretendientes le devuelvan el eco de un goce que ya no puede ser<sup>21</sup>.

Il racconto *Betsabé* torna allo scenario biblico. La storia di Betsabea è raccontata da un narratore anche qui eterodiegetico e onnisciente, alternato però al monologo in prima persona della protagonista che, attraverso una

---

<sup>19</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yuditá*, cit., p. 76.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 85. L’epilogo rassegnato conferma il giudizio assai critico che pronuncia la Giralt in merito a questo racconto, considerando Penelope come “una mujer que entien-de su posición en el mundo cuando se sitúa a ella misma dentro de un discurso que la esclaviza y que se convierte en la propia ejecutora de las leyes del patriarcado” (*op. cit.*, p. 168).

complessa analessi, ricorda la propria vita con frequenti prolessi al presente della narrazione, quando Salomone sta per essere incoronato re. Nella tradizione, Betsabea è una delle tante donne senza voce, convertita in mero bersaglio della lussuria di Davide. Anche in questo caso, dunque, dando la parola a chi era zittito, si ottiene un personaggio complesso e tutt'altro che ininfluenza sulle vicende tramandate dalla Bibbia: l'eroina assume il preciso obiettivo di vendicare la morte dello sposo che amava disperatamente. La vendetta risulta essere così il motore di tutta la traiettoria esistenziale di Betsabea, descritta come una cospiratrice che ha ordito morti, violazioni e tradimenti<sup>22</sup> pur di propiziare l'incoronazione di suo figlio Salomone a re d'Israele e vendicarsi così di Davide.

Il racconto vede procedere il ricordo della protagonista, ormai invecchiata, da una terrazza del palazzo, a fianco della quale vediamo un Davide ormai decrepito e insoddisfatto se pur in compagnia dell'ennesima concubina. Lourdes Ortiz enfatizza inoltre un elemento già presente nella Bibbia ma poco conosciuto, quello dell'omosessualità del re ebraico. L'autrice interpreta l'abbondanza di donne che costellarono la vita del re come un pretesto per nascondere il suo desiderio per gli uomini<sup>23</sup>:

Sólo yo, rey, sé tu secreto y sé por tanto que no es una joven virgen sunamita la que podría devolvete el calor, sino la espalda aterciopelada, como tú la imaginas, de Jonatán<sup>24</sup>, sus caderas firmes. [...] ¡Cientos de hijos para demostrarte a ti mismo y a tu pueblo que David, capaz de manejar el cayado, la espada y la honda es también capaz de poseer a todas las mujeres solteras y no solteras de su reino, para olvidar, para ocultarte ese deseo desesperado, inútil, impenitente por conseguir el cuerpo joven del muchacho, ese Jonatán que habría de encarnarse después, como si mediase brujería, en tu propio hijo Absalón!<sup>25</sup>

<sup>22</sup> I molti passaggi della vendetta ordita da Betsabea sono grossomodo questi: istigò Amnone a violentare sua sorella Tamara e per questo istigò poi Assalonne a vendicarsi di Amnone e a ribellarsi quindi contro Davide e ricevere per questo la morte. L'ultima tappa del percorso di vendetta fu l'intercessione presso Davide affinché Salomone fosse suo successore, quando il trono spettava in realtà ad un altro figlio del re, Adonia.

<sup>23</sup> Come evidenzia Felicidad González Santamera nella sua Introducción a Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yuditá*, cit., p. 34, l'idea dell'uomo che cerca un altro uomo attraverso il corpo femminile, è un tema ricorrente in altre opere di Lourdes Ortiz, come, per esempio, *Urraca e Arcángeles*.

<sup>24</sup> Gionata, figlio del re Saul e intimo amico di Davide già nella Bibbia. La polemica di Betsabea allude poi alle nozze di Davide con la figlia di Saul, Micol, interpretando quella scelta come risultato del terrore di dichiarare i veri sentimenti verso il fratello di questa.

<sup>25</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yuditá*, cit., pp. 101, 92.

L'odio che nutre Betsabea verso l'uomo che mai riuscirà a considerare come marito percorre l'intero racconto e andrà scemando sul finale, soprattutto grazie alla sete di vendetta placata dall'incoronazione di Salomone. L'eroina confessa come abbia cercato di educare il futuro re, secondo le qualità dello sposo Uria, piuttosto che secondo quelle del padre legittimo. In tal modo la Ortiz ha modo di ribadire una costante che percorre l'intera raccolta, vale a dire la valutazione negativa delle caratteristiche tipicamente femminili da parte dei suoi personaggi maschili. Infatti Betsabea rinfaccia a Davide di non stimare suo figlio Salomone perché non abbastanza virile, secondo i canoni del re ebraico:

Le despreciabas porque no hacía cabriolas al andar, ni dejaba sonar campanillas; porque te daban miedo sus ojos serios acostumbrados al estudio, te aterraba esa manera suya de mirar a la mujer como algo hermoso y próximo. Salomón compone cantos a la esposa mientras tú gimes en brazos de concubinas a las que nunca supiste mirar, a las que tratabas como perras que son tomadas sobre la alfombra y abandonadas. Por eso aborreces a ese hijo capaz de amar y ser amado. [...] Serán sus poemas y sus palabras las que queden, mientras que de ti no permanecerá más que el recuerdo vago de una imagen femenil y delicada, un hermafrodita grácil o de grandes nalgas oferentes<sup>26</sup>.

Come si può notare, anche Betsabea applica gli stessi canoni, quando definisce sarcasticamente l'immagine di Davide come femminile e delicata. Così anche il re risulta vittima dello stesso sistema di cui è esecutore e Betsabea non esita a rinfacciarglielo: "Tienes frío porque David, el valiente, David el vencedor de Goliat ha sido incapaz de mirarse a sí mismo como lo que es. Vendiste tu tranquilidad por un plato de lentejas y renunciaste a ser lo que realmente eras"<sup>27</sup>.

Se nei racconti precedenti non si giungeva a un riscatto finale della donna, qui assistiamo al compimento della vendetta di Betsabea, tanto definitivo da consentirle alla fine un momento di compassione: "Quisiera que al menos en este último momento pudieras encontrar junto a la joven concubina la tranquilidad y el aliento que sólo da el amor"<sup>28</sup>. Queste parole siglano l'epilogo del racconto e un qualche cambiamento nel comportamento di Davide, che cerca ora di avvicinarsi umanamente alla concubina

---

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 100-102.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

che giace nel suo letto. La domanda che chiude la narrazione, "¿Cuál es tu nombre?"<sup>29</sup>, porta infatti a una nuova possibilità di relazionarsi con lei e quindi di sovvertire il sistema a cui entrambi sono stati sottoposti fino a quel momento.

Anche la quinta narrazione della raccolta, *Salomé*, presenta la riscrittura di una vicenda biblica. Come segnala la González Santamera<sup>30</sup>, il nome di Salomé non viene nemmeno menzionato all'interno del racconto biblico e la sua importanza è secondaria anche nelle rivisitazioni di autori posteriori, tranne che in quella di Oscar Wilde<sup>31</sup>. Nel racconto della Ortiz, il narratore, come nel caso di *Eva*, sembra incarnare il ricordo di Salomé, dirigendosi a lei in seconda persona.

La narrazione si apre e si chiude sulla stessa immagine, quella degli occhi del Battista. Quegli occhi che, per la prima volta, non l'hanno contemplata come oggetto di desiderio, ma come se fosse una persona di pari dignità. Infatti, fin dalle prime pagine del racconto viene chiarito il ruolo sociale toccato a Salomé e determinato dalla volontà di sua madre: "Nacida para el amor y la danza, educada para mecer los cuerpos de varón, para hacer enloquecer a reyes, saduceos y fariseos. [...] En el harén de las mujeres, absorbida desde el comienzo por las acechanzas y los consejos de tu madre; técnicas aprendidas cocienzudamente, transmitidas de mujer a mujer"<sup>32</sup>.

Nel momento in cui Salomé incontra il Battista, seguendo l'educazione che ha ricevuto, cerca di sedurlo, ma gli occhi di lui prescindono dall'aspetto corporeo della donna e le restituiscono un'immagine di se stessa differente, che la cattura: "Algo, como una densa plenitud de mundos brotando, una seguridad desconocida hasta entonces, insospechada que te hacía fundirte con las cosas, ser palabra y voz, razón oculta. [...] Por primera vez aquella luz que te despojaba de la hembra y te hacía igual a él"<sup>33</sup>.

Gli occhi del Battista rappresentano qui il controllo del discorso fallo-centrico ed è molto esplicita, nel testo, l'associazione tra parola e potere.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Felicidad González Santamera, *op. cit.*, p. 35.

<sup>31</sup> La Santamera si riferisce in particolare a *Le Erodiadi* di Flaubert, dove il ruolo di Salomé è decisamente secondario, mentre è la madre che, per vendetta, desidera la testa del Battista. Oscar Wilde, con *Salomé*, vede l'eroina al centro del dramma e riconduce il motivo della decapitazione alla passione amorosa di Salomé, che vuole per sé la testa dell'unico uomo che l'ha rifiutata.

<sup>32</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yuditá*, cit., pp. 106-107.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 107.

Quando scopre la nuova immagine di sé che lo sguardo del Battista è in grado di percepire e di mostrarle, comprende di essere disposta a tutto pur di avere quegli occhi, che, soli, possono darle il potere della parola, il discorso logocentrico:

Eras *espíritu* que volaba sobre el tiempo, espíritu soberano que se levantaba sobre la naturaleza y se hacía igual al que no puede no ser. Sacerdotisa de un saber hasta entonces vedado, porque aquellos ojos te devolvían el ser, te reconocían y te rescataban de la servidumbre [...] Él y tú frente a frente y ese tú te devolvía una dignidad y una grandeza que a veces, cuando niña, intuías [...] Y, sin embargo, [...] la palabra no era tuya, sino de ellos<sup>34</sup>.

Per potersi sentire ancora in possesso della saggezza intravista grazie al Battista, l'eroina chiede a Erode la sua testa e riscatta se stessa: "Que la palabra sea en mí"<sup>35</sup>. Tuttavia, quegli occhi vengono conquistati nello stesso modo in cui la donna aveva ottenuto qualunque cosa fino a quel momento, attraverso la seduzione. Ma dopo quest'ultima danza erotica, il suo corpo non sarà mai più schiavo del desiderio maschile, bensì padrone delle proprie azioni: "Que así sea por siempre y para siempre..."<sup>36</sup>.

"¿Saber qué?", con questo interrogativo emblematico si apre il racconto *Gioconda*, ricreazione questa volta non di un mito letterario, bensì pittorico. L'enigmatica figura creata da Leonardo parla a un personaggio che la contempla in silenzio, senza formulare le presunte domande alle quali risponde la protagonista nel flusso del suo discorso. Il risultato è un monologo a tratti caotico, e caratterizzato dallo stesso lirismo riscontrato nei racconti precedenti. Ma se in questi veniva raccontata una vicenda già conosciuta, qui il nodo tematico è più vago e tutto giocato su quella stessa ambiguità che si cerca di narrare.

La domanda iniziale fa riferimento a un supposto quesito dell'interlocutore e dà avvio al flusso di coscienza della protagonista che si sofferma prima su temi dell'esistenza in generale per passare poi a quelli particolari della sua essenza di donna:

No me preguntes ahora más... no hay nada que decir [...] Ya lo sabemos todo. [...] Y sin embargo... ese sin embargo que te vuelve loco. Mira mis ojos, des-

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 108, 112-113.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

cansa en ellos, ese torbellino, esa náusea, ¿lo ves?, por un lado la serenidad del valle, la luz bermeja del amanecer y de las cosas que nacen, esa plenitud del ser que da la vida<sup>37</sup>.

Questa ambiguità, questa impossibilitat di conoscere le cose in profondit , oltre la superficie del quadro, permea tutto il racconto, man mano che la Gioconda va ripercorrendo passato e presente, "como un peque o dios insensible al tiempo"<sup>38</sup>. Cos , anche quando parla di se stessa, non scioglie mai i nodi che le presenta lo spettatore, ma afferma e riconferma quella duplicit  delle teorie che la riguardano, sostenendo la relativit  di ogni affermazione.

La Giralt legge anche questa narrazione secondo una prospettiva femminista e rintraccia in Monna Lisa le caratteristiche tradizionalmente associate alla donna, che sarebbe "fuente de reposo y origen de vida"<sup>39</sup>. Allo stesso tempo, le paure proiettate dallo spettatore sulla Gioconda sono lette dalla studiosa come quel timore irrazionale che nutre l'uomo verso la donna, a causa delle proprie mancanze. Se concordiamo solo in parte con questa interpretazione, quello che s  ci pare rilevante   la visione dell'eroina come "depositaria de la humanidad, cansada de los horrores cometidos por el ser humano, grandes y pequeños, desde asesinatos hasta patadas y zancadillas, pasando por las guerras y viendo a las personas sin sentimientos"<sup>40</sup>.

Il racconto procede sul gioco continuo di specchi e contraddizioni sul tema dell'impossibilit  della conoscenza univoca, fino a che, come segnala la González Santamera<sup>41</sup>, lo spettatore va acquisendo i tratti del primo e privilegiato osservatore della figura, lo stesso Leonardo, che viene condotto dalla sua creatura nella Firenze della sua giovinezza, dove pu  contemplare una volta di pi  "la placita con la fuente y la samaritana que ofrece agua cada tarde al caminante"<sup>42</sup>.

La conclusione chiarisce che la Gioconda   suscettibile di infinite interpretazioni, come infinite sono state, sono e saranno le persone che ogni giorno contemplan il quadro. Per estensione, ci  si pu  applicare all'arte

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 117-118.

<sup>38</sup> Felicidad González Santamera, *op. cit.*, p. 36.

<sup>39</sup> Alicia Giralt, *op. cit.*, p. 173.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Felicidad González Santamera, *op. cit.*, p. 36.

<sup>42</sup> Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudit *, cit., p. 122.

in generale e all'opera letteraria in particolare. Così Monna Lisa si rivolge un'ultima volta allo spettatore silenzioso incoraggiandolo a essere quello che Borges chiamava il "lector tenebroso", vale a dire colui che si avvicina all'opera attivamente, come un creatore, in modo che il testo possa rinascere, nuovo, a ogni lettura: "Tú eres quien las miras, y porque las miras, como me miras a mí en este momento, el milagro cada día vuelve a producirse. Pinta el mundo, dale forma y, mientras lo nombras, ríe con la impaciencia del dios que ya no quiere descansar el séptimo día"<sup>43</sup>.

Data l'ambiguità da sempre incarnata dalla dama fiorentina, non è possibile inquadrala in un ruolo prestabilito e per di più si presta alle molteplici interpretazioni di cui si è detto. Proprio questo aspetto potrebbe essere la chiave di tutta la raccolta: se le altre cinque eroine sono state codificate e relegate a un ruolo archetipico fisso, che prescinde dai sentimenti personali di ciascuna e le tramanda come *exempla* di un certo comportamento, la Gioconda verrebbe qui a rappresentare la sovversione di quei modelli. Infatti, come il lettore deve procedere alla lettura con la mente aperta e scevra da pregiudizi, lo stesso deve fare rispetto alle donne qui presentate. E proprio la scelta di un personaggio pittorico collocato alla fine dell'opera starebbe a indicare il carattere pluridimensionale e prospettico che hanno allo stesso modo le altre eroine, altrimenti relegate sulla pagina stampata nella fissità della tradizione. La Gioconda è la donna eterna e universale e, in quanto tale, racchiude tutto, dalla vita alla morte, dalle caratteristiche maschili a quelle femminili. Le donne degli altri racconti sono invece individui particolari, con i loro limiti, ciascuna con la propria personalità.

Una differenza che la Giralt sottolinea polemicamente è che i discorsi delle prime cinque protagoniste hanno in qualche modo come tema centrale gli uomini<sup>44</sup>. E questo, secondo la studiosa, stride con il fatto di voler dare una nuova lettura a tali miti, giacché tutti i personaggi femminili sono definiti a partire dal loro rapporto con un uomo e non appaiono come donne forti, indipendenti, "como modelos a imitar, sino como víctimas", perché "sufren las consecuencias del discurso falocéntrico"<sup>45</sup>. La Gioconda, invece, sta al di sopra dei discorsi di origine sociale e, allo stesso tempo, non è posseduta e non potrà esserlo da nessuno, proprio perché non può

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Nel dettaglio la studiosa porta i seguenti esempi: nel caso di Eva, Adamo e Abele, in Circe e Penelope, Odisseo e poi i pretendenti della sua sposa, in Betsabea Davide e Salomone e in Salomé il Battista.

<sup>45</sup> Alicia Giralt, *op. cit.*, p. 175.

essere codificata. Tale interpretazione non convince del tutto se si nota che il ruolo di vittime assegnato alle eroine apporta una critica, più o meno esplicita, a quel sistema fallocentrico che le sottomette. Inoltre, la peculiarità di questa nuova visione del mito risiede nel fatto che, come suggerisce il titolo della raccolta, queste donne hanno delle ragioni, delle motivazioni, che contrastano con i dettami della società in cui vengono rappresentate e che, data la volontà dell'autrice di mantenere il filo della trama originaria, non sarebbe possibile un mutamento esteriore nella condotta dei suoi personaggi. Perciò il cambiamento avviene interiormente e il mito si trasforma man mano che le sue protagoniste acquisiscono una voce che possa spiegare la loro posizione. Non va dimenticato, fra l'altro, che non tutte le eroine sono vittime che si lamentano della loro condizione<sup>46</sup>, come ben testimoniano almeno i casi di Betsabea e Salomé. Queste, infatti, agiscono per cambiare la loro condizione, mutando così, allo stesso tempo, quella tradizione, che vede l'una come vittima passiva della lussuria di Davide, l'altra come donna oggetto che usa il proprio corpo quale strumento di affermazione sociale. Concordiamo pertanto con la González Santamera<sup>47</sup> quando afferma che Lourdes Ortiz è "dispuesta a reivindicar el papel de la mujer en la Historia"<sup>48</sup>, proprio perché ci sembra che la scrittrice non abbia avuto bisogno di narrare una storia diversa da quella del mito per poter offrire modelli di condotta differenti, ma che abbia operato una denuncia dell'immagine tradizionale di quelle figure, mostrando il mondo interiore di ciascuna. Non offre altri modelli da strumentalizzare, ma descrive delle persone, delle donne in carne e ossa, capaci di pensare, sentire e agire per uscire dalla gabbia dell'archetipo. E lo fa con un linguaggio appropriato, caratterizzato da quel lirismo che solo discorsi così intimi possono far scaturire e da una sapiente rievocazione delle atmosfere.

La rivisitazione viene sperimentata dalla Ortiz soprattutto nel teatro, genere a cui appartengono gli altri due testi che passiamo a considerare e che costituiscono, rispetto all'opera appena esaminata, due passi successivi nella trattazione del mito femminile, sia cronologicamente sia per il conte-

---

<sup>46</sup> Infatti la Giralt polemizza sul fatto che nell'opera la donna venga raffigurata come "quejica", mentre non ci sembra che questo avvenga nella misura da lei rilevata. Al contrario, anche le figure più vittimizzate, affrontano la loro condizione con molta forza, pur essendo chiaramente frustrate e disilluse.

<sup>47</sup> Con cui invece non è d'accordo la Giralt.

<sup>48</sup> Felicidad González Santamera, *op. cit.*, p. 41.

nuto. La prima, *Aquiles y Penteseilea*, del 1991<sup>49</sup>, mantiene l'ambientazione del mito a cui si ispira. Oltre all'antecedente classico, la Ortiz si rifà all'opera di Heinrich von Kleist, del 1808, dal titolo *Penteseilea*<sup>50</sup>, appunto, anche se la drammaturga varierà le motivazioni dell'impossibilità dell'unione tra i due protagonisti.

L'azione si svolge tra l'accampamento dei greci e il bosco abitato dalle Amazzoni, scenario quest'ultimo che dà rilievo alla società femminile e matriarcale in cui si muovono le eroine. Infatti, queste figure leggendarie avevano la peculiarità di essere guerriere che si riproducevano mediante l'accoppiamento con i prigionieri, che poi uccidevano. Se i nati da quelle unioni erano di sesso maschile venivano anch'essi ammazzati, se invece erano femmine potevano vivere e continuare la stirpe delle Amazzoni. Questa leggenda è qui ripresa e stravolta dalla Ortiz, che sembra vederla come "una fantasía masculina"<sup>51</sup> che riproduce come in uno specchio la stessa aberrante usanza delle truppe di uomini che violentavano senza scrupoli le prigioniere. Così la scrittrice vuole la sua eroina perdutoamente innamorata di Achille, tanto da voler sovvertire la cruenta regola del proprio popolo per unirsi con lui in matrimonio. La prima scena mostra la regina costretta a letto e attorniata dalle Amazzoni che vegliano su di lei, incredule per le parole che le sentono pronunciare:

AMAZONA 2: Han pasado tres lunas desde la batalla. A veces murmura su nombre, repitiendo como una cantinela: "El de los pies ligeros". Es sacrílego. Por la noche se aturde oyendo el canto frío de la Quimera.

PENTESILEA: ¿Qué murmuráis? [...] (*Se dirige imperiosa a una de las Amazonas.*) ¿Eres doncella?

AMAZONA 1: (*Ruborizándose*) Aguardo a la próxima batalla.

PENTESILEA: Afortunada y desdichada. Ya no habrá más batallas. No de las que tú esperas. La guerra terminó. Nunca más. No contra ellos<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Fu rappresentata per la prima volta al Festival de Teatro Clásico de Mérida lo stesso anno.

<sup>50</sup> Nella versione di von Kleist (1777-1811), ripresa in parte dalla Ortiz, Penteseilea è la guerriera che, pur amando ricambiata l'eroe greco, lo sbranerà in un accesso di furore erotico e d'annientamento, essendo sfidata a duello e credendosi derisa.

<sup>51</sup> L'osservazione è di Fernando Doménech, *Prólogo a Lourdes Ortiz, Aquiles y Penteseilea. Rey loco. (Las últimas horas de Luis de Baviera)*, Alicante, IX Muestra de Teatro Español de autores contemporáneos, 2001, p. 7.

<sup>52</sup> Si tratta dei greci.

AMAZONA 2: No puedes hacernos eso. Todas las jóvenes esperan su oportunidad y llevan dos lunas afilando las flechas y tensando el arco<sup>53</sup>.

Di fronte alla "conversione" della regina, le guerriere cercano in ogni modo di ricordarle le leggi che regolano la loro comunità, dei veri e propri comandamenti che escludono l'amore per gli uomini, visti come "brutos, ciegos, intemperantes"<sup>54</sup>. Penthesilea cerca allora di indurre le Amazzoni alla ribellione, sostenendo che tali norme sono in realtà un inganno spietato e ingiusto: "¡Pobrecillas! También a vosotras os han engañado, como me engañaron a mí. Renegad de vuestras maestras y abrid los ojos. Rebelaos"<sup>55</sup>. Dall'amore della regina per Achille nasce in realtà un rifiuto totale della guerra – in questo caso la guerra di Troia ma, per estensione, ogni guerra – che ora non viene più considerata come lo strumento per riprodurre la propria stirpe, ma riconosciuta come macchina di morte:

¡Corred muchachas al campamento de los griegos! Tal vez os perdonen todavía ese hueco humillante<sup>56</sup>, pecho sólo para sostener el arco, ese pecho castrado, y podáis comenzar. Como Circes acudid a su lado y hacedles renegar de las batallas. [...] Ya estoy sana. Y dispuesta a una nueva lucha, mucho más tierna, mucho más... Los generales, como yo misma, conducen a los ejércitos y sobre los cadáveres construyen su imperio. Siempre hay una Troya que conquistar, una fortaleza que derribar, petróleo que defender, castillos que profanar, mujeres que violentar y someter<sup>57</sup>.

Il riferimento a Circe stabilisce un parallelismo molto forte con il racconto omonimo, perché anche nel mondo in cui si muove la maga l'uomo viene considerato come bruto e insaziabile nella sua bramosia di possesso, di morte e di gloria. Inoltre, anche la società di Circe è esclusivamente femminile e, se gli uomini non vengono uccisi, sono comunque tratti in inganno dal desiderio sessuale e poi trasformati in bestie. Anche nella vicenda della maga, peraltro, è l'amore per un uomo fuori del comune a sovvertire le leggi stabilite e scrupolosamente rispettate fino a quel momento. Nel caso

---

<sup>53</sup> Lourdes Ortiz, *Aquiles y Penthesilea*, cit., p. 12.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Si riferisce al vuoto che avevano le amazzoni al posto di un seno, per poter tenere l'arco.

<sup>57</sup> Lourdes Ortiz, *Aquiles y Penthesilea*, cit., p. 14.

di Pentesilea, però, l'uomo fuori del comune corrisponde pienamente il suo amore e condivide tra l'altro la sua utopia di pace eterna. L'Achille che ci presenta Lourdes Ortiz non è infatti minimamente assetato di sangue, anzi, lo vediamo, nella seconda scena, preoccupato per le morti che procurerà la guerra che deve combattere e innamorato della bella amazzone:

AQUILES: ¿Cuántos van a morir?

ULISES: Las fiebres nublan tu cerebro. Cada muerto, tú lo sabes, es un héroe. Lo que importa es la victoria. Créala que estábamos de acuerdo.

AQUILES: A través de sus ojos, en aquel instante, vi ciudades inmensas que se alzaban, rodeadas de campos de trigo. Estoy cansado. Esta lucha es idiota. Sólo quiero vencerle a ella o más bien que ella me venza. Guerra de amor me llama<sup>58</sup>.

Quella che Doménech chiama "utopía sexual"<sup>59</sup> verrà contrastata dai due rappresentanti del potere, vale a dire la Grande Sacerdotessa delle Amazzoni e l'astuto Odisseo. I due metteranno a punto una strategia comune per propiziare la guerra a oltranza e mettere a tacere i sentimenti dei due eroi innamorati.

La scena terza è incentrata sul tentativo di Pentesilea di salvare un neonato maschio, e di dare conforto alla madre che se lo vede strappare. È qui che fa il suo ingresso la Grande Sacerdotessa a infrangere le speranze di vita della sua regina. Il coro che le Amazzoni intonano, sollecitate dalla sacerdotessa, ribadisce una volta di più l'immutabilità dei comandamenti matriarcali, lasciando Pentesilea con una domanda senza risposta: "¿Cómo construir la dicha sobre el odio?"<sup>60</sup>.

Le scene quarta e quinta preparano il terreno per il complotto ordito a danno dei due innamorati. In particolare la scena quinta offre un'immagine di sogno in cui Achille e Pentesilea si vedono, divisi da una barriera di cristallo. È la scena del mondo utopico che entrambi sognano, dove, al posto dei cori delle Amazzoni o dei soldati, s'intona il coro della passione che benedice la loro unione e permette che si scambino promesse eterne. Ma una didascalia riporta l'attenzione sulla realtà dei fatti, lasciando lo spettatore incerto sulla veridicità di quello che ha appena visto: "*¿Mentira o realidad? La realidad que se contrapone al sueño o al deseo es la música guerrera y la conspiración de los militares*"<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 19-20.

<sup>59</sup> Fernando Doménech, *op. cit.*, p. 7.

<sup>60</sup> Lourdes Ortiz, *Aquiles y Penthesilea*, cit., p. 29.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 35.

La sesta e ultima scena dà compimento ai piani di Odisseo e della Grande Sacerdotessa che somministrano un sonnifero ai due amanti appena uniti in matrimonio, facendo credere a Pentesilea di aver brutalmente ucciso il marito durante il sonno: "A lengüetazos, a dentelladas... [...] Oh, maldita, maldita incapaz de contener tu furia, tu hambre desatada. ¡Oh tú la más desdichada de las mujeres! Maldita la leche que bebí, maldita la progeie que alentó mi furia"<sup>62</sup>. Achille, al tempo stesso, crede alle parole di Odisseo, quando lo convince del fatto che tutto ciò che crede di ricordare era in realtà un sogno e che Pentesilea si è uccisa dopo aver sbranato uno schiavo la notte prima. L'epilogo del dramma ristabilisce la situazione iniziale, riportando guerra e morte laddove l'amore aveva sovvertito per poco le norme della ragion di stato. Achille, ricordando da vicino il Segismundo calderoniano, crede alla verità che l'altro gli impone e continua a vivere nella violenza. Odisseo, da parte sua, mette fine alla vicenda orgoglioso del suo operato, grazie al quale non è stato modificato l'ordine prestabilito: "Las cosas son como son y, por lo general, están bien establecidas. Mejor no modificarlas"<sup>63</sup>.

L'idea centrale che, secondo Doménech, percorre molte altre opere della Ortiz, è quella di un mondo orribile "cargado de horror, de muerte y violencia sólo porque hay fuerzas muy poderosas que se encargan de que sea siempre así, fuerzas que no se deben buscar en una supuesta maldad innata en el hombre, sino que tienen nombre y apellido, oficinas abiertas en nuestras ciudades, cuarteles en nuestros suburbios y templos en cada encrucijada"<sup>64</sup>.

La missione di pace viene dunque affidata alla donna e il mito viene riscritto per applicare i suoi dettami, riveduti e corretti, al mondo contemporaneo. Ma, come nell'antichità, anche nell'attualità le trame del potere rendono inutile ogni tentativo di perturbare la realtà, e gli ideali di cambiamento sono relegati a una dimensione di sogno utopico dove possa esistere "un mundo en donde el placer sea la única norma, un placer de seres libres e iguales, no la forma de dominación sexual en que suele convertirse"<sup>65</sup>. La vita ideale è pertanto inapplicabile alla realtà, e i sogni restano tali.

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>64</sup> Fernando Doménech, *op. cit.*, p. 7.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

L'ultimo dramma che esaminiamo è *Electra-Babel*<sup>66</sup>, del 1992, opera che porta a una spaccatura tra mito e attualità, scissi per la lontananza che intercorre tra i due mondi che rappresentano. Il dramma non è infatti una riscrittura della storia degli Atridi tramandata dai tragici greci, ma la presentazione di uno scenario contemporaneo in cui non trovano più posto le tragedie dell'antichità.

La didascalia iniziale chiarisce l'ambientazione contemporanea dell'opera mostrando una spiaggia in cui vediamo una giovane che si muove coperta dalla sabbia. In tutta l'opera mancano dei riferimenti precisi ai personaggi del mito, giacché si nominano attraverso nomi comuni: Elettra è "la muchacha", Oreste "el niño", Clitennestra "la mujer", Agamennone "el guerrero". A questi si mescolano personaggi della contemporaneità che palesano la distanza tra le due azioni: in una i protagonisti del mito si incontrano e ricordano la loro storia, nell'altra si confrontano con persone in cui non si riconoscono e che, a loro volta, non li riconoscono. Si nota anche una differenza sostanziale di linguaggio tra i due gruppi di personaggi: mentre gli Atridi parlano una lingua arcaica e tutta basata su storie passate, che si mescolano di continuo in una dimensione onirica, gli altri, in quanto emblemi dell'attualità, si esprimono in modo colloquiale.

Elettra è preda del delirio interminabile a cui l'ha consacrata la classicità e attorno a lei ruotano caoticamente tutta l'azione e tutti i personaggi, proprio come nelle tragedie che l'hanno raccontata, dove la ragazza si trovava al centro delle sanguinose morti dei suoi familiari.

Il primo approccio al mondo attuale avviene quasi subito e si tratta dell'incontro con due ragazze che parlano animatamente dei rispettivi fidanzati:

LA MUCHACHA: [...] Sois muy hermosas.

*Las chicas se miran sorprendidas, y la chica 2º apenas puede contener la carcajada; por detrás de la muchacha hace un gesto a la otra con el dedo sobre la sien: "está pirada"*

CHICA 1º: ¿Estás sola?

*La muchacha [...] huele las cremas, toquetea las bolsas de plástico, acaricia las toallas...*

CHICA 2º: ¿Has perdido algo?

LA MUCHACHA: ¿Cómo es?

CHICA 1º: ¿Cómo es qué?

LA MUCHACHA: Él... Ese de que hablabas [...] Cuéntame cómo es cuando te abraza... Espera... Déjame imaginarlo... Su piel es tersa como tallada en el más rico mármol y sin embargo se dobla sobre ti como el más fino arco y se hace dulce como la miel [...]

---

<sup>66</sup> Lourdes Ortiz, *Electra-Babel*, "ADE, Revista de la Asociación de directores de escena de España" (Madrid), n. 25, abril 1995, pp. 49-57.

CHICA 2ª: (*Riéndose*) Más o menos. Tal cual, pero con coleta. ¿De dónde te has escapado, nena?<sup>67</sup>

L'incomprensione che domina questo dialogo – che si concluderà con l'allontanamento delle due – caratterizza anche l'incontro della ragazza con Clitennestra, che le rimprovera, come nella tragedia euripidea, il fatto di non essere come le altre ragazze, di essere schiva, semplice, senza cura per la propria bellezza: “¿Por qué te empeñas en ahuyentar a las amigas, por qué no te arreglas los cabellos y cambias tu túnica para atraer la mirada de los jóvenes...? Eres tan hermosa, pero es difícil verlo bajo ese ceño...”<sup>68</sup>. Ma Elettra non sembra ascoltarla, perché non può fare a meno di ricordare la sua relazione con Egisto e di rimproverarle quel tradimento: “Te revolcabas con él. Yo oía vuestras risas...”<sup>69</sup>. Così il dialogo si interrompe sul conflitto irrisolto tra le due e l'attenzione si concentra immediatamente sull'incontro di Agamennone, che giunge dal mare, e Oreste. Il padre rimprovera al figlio di essere effeminato a causa della troppa attenzione ricevuta dalla madre, la quale non è certo risparmiata dagli insulti del marito furibondo: “La reina tiene poco tiempo. Unas putas todas... te lo digo yo... Si no les calientas el lecho como es debido...”<sup>70</sup>. Nuovamente, come per tutto il corso dell'opera, si interrompe il dialogo e sulla scena sono Oreste ed Elettra a parlarsi, ciascuno preda del proprio delirio interiore:

EL NIÑO: Te he hecho de mi costilla. O mejor dicho te he modelado con la arena de la playa y he soplado para darte la vida. Yo soy tu brazo y tú mi cabeza. Somos uno. Mándame lo que quieras, yo obedezco. ¿A quién he de matar ahora? [...]

LA MUCHACHA<sup>71</sup>: (*Jugando con las voces.*) Si vieras cuánto he galopado, cuánto me he cansado... Frota, frota... quiero que me arranques toda la mugre, todo el polvo de todas las batallas... Eres mi mujercita cariñosa y debes frotar porque yo, tu señor, te lo demando... Luego... cuando el baño termine... ¡una esposa complaciente siempre debe estar dispuesta...<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Lourdes Ortiz, *Electra-Babel*, cit., p. 50.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Qui Elettra sta pensando a suo padre e riproducendo quello che può aver detto appena prima di essere ucciso durante il bagno da Clitennestra.

<sup>72</sup> Lourdes Ortiz, *Electra-Babel*, cit., p. 52.

Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza di Oreste, che da questo momento verrà chiamato *el chaval*, è segnato da una visione di Elettra, nella quale una donna e un uomo si accoppiano ripetutamente e che si conclude con una voce in lontananza che nomina Ifigenia. Tale passaggio comporta un cambiamento anche nel rapporto tra i due fratelli, che ripercorrono le tappe del matricidio, sollecitati dal ricordo del sacrificio della sorella. Oreste sembra voler cambiare il proprio destino, disperato: "Nada está escrito. Lo que yo voy a hacer no está escrito... lo que tú vas a pedirme no está escrito. Y sin embargo sé que voy a hacerlo y sé que vas a pedírmelo..."<sup>73</sup> Ed Elettra intende cancellare il crimine di cui entrambi si sono macchiati e ricominciare da capo: "Ahora que estás aquí, todo será sencillito... Vamos a empezar de nuevo el juego... [...] duérmete nenito..."<sup>74</sup>

Dopo l'incontro con un personaggio attuale – un uomo che tenta di sedurla e in cui lei crede di vedere Egisto – Elettra giunge allo scontro verbale con Clitennestra, scontro che sviscera tutti i rancori e le accuse reciproche, senza che madre e figlia giungano a un accordo. È questa un'occasione di più per raccontare la saga degli Atridi senza poterla risolvere, senza poter trovare un modo per cancellare il sangue e per scacciare i fantasmi che appaiono a Elettra come a tutti i componenti della sua famiglia. Ciascuno rappresenta infatti un monito per gli altri, in un labirinto senza vie d'uscita.

Le ultime scene dell'opera mostrano un'ultima tappa del percorso di Oreste, che ora viene nominato, così come Elettra, direttamente. Il confronto tra i due è finalmente adulto e partecipe: non si tratta più dei vaneggiamenti particolari di ciascuno, ma di un doloroso riconoscimento delle reciproche responsabilità. Tanto più doloroso nel momento in cui Oreste comincia a esprimersi come Agamennone, a desiderare di prenderne il posto:

ELECTRA: No eres tú quien habla. Es él.

ORESTES: Él soy yo ahora. ¡Ay! ¡Volver al hogar, donde ella espera y sumergirse en el agua de un buen baño reparador!

ELECTRA: No quiero oírte. Son los dioses de nuevo, que me han jugado una mala pasada... (*Se acerca a él, le coge de la mano...*) Ven, vamos a hacer un castillo...

ORESTES: (*que ha ido metiendo piedras en el cubo*) No tengo tiempo para jugar, ahora. Estoy construyendo un puente. Necesito arena y necesito pie-

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

dras... y albañiles y capataces...[...] En esta playa no vendría mal una urbanización<sup>75</sup>.

Così Oreste, crescendo, viene a incarnare un ruolo di potere che sottomette la stessa Elettra, fino a quel momento sua compagna e alleata. È come se il contatto con la realtà contemporanea rompesse il vincolo tra i due fratelli e intaccasse Oreste con quanto di peggio ci sia ad accomunare le diverse epoche: la ricerca del potere. Di fronte a tutto questo, Elettra si chiude in un rifiuto totale verso il fratello e i suoi piani di sopraffazione. È la dimostrazione che la violenza non è cessata, che il sangue continua a chiamare sangue e questo è sottolineato dall'incontro tra la ragazza e un giovane tossicodipendente che fa il suo ingresso sulla scena subito dopo il dialogo tra i due fratelli. L'ago della siringa che il ragazzo usa per drogarsi attira l'attenzione della protagonista e potrebbe simboleggiare quelle ferite che non possono essere rimarginate, quei crimini che non si possono più lavare. Il dialogo surreale tra i due prepara il terreno a quello finale tra madre e figlia:

LA MUJER: Todavía es tiempo... todavía...

ELECTRA: Si lo hago yo a lo mejor...

LA MUJER: ¿El qué?

ELECTRA: Lo que hizo mi hermano entonces...

LA MUJER: Es mi puesto el que tienes que ocupar, no el suyo... Tú siempre quisiste ser él... Te equivocaste.

ELECTRA: Eso son tonterías. Orestes lo hizo y está libre...

LA MUJER: No es a mí a quien debes matar, sino a él. El que llevas dentro. Y eso no puedes hacerlo sin matarte a ti misma. Electra-Agamenón... Eres tú quien querías ocupar su trono. Tú querías ser él... Por eso... [...] Fue a mí a quien mataste. A mí dentro de ti. Siempre repudiaste el cuarto de las mujeres... no era a mí a quien odiaste, sino a aquella parte tuya que te recordaba a mí... Por eso lo perdiste todo, por eso eres virgen y... nunca yacerás con varón<sup>76</sup>.

Elettra si trasforma in quello che sua madre le ha vaticinato, vale a dire nell'ombra-specchio di suo padre: "Quiero descansar yo también... tomaría un baño reconfortante, mientras unas manos suaves acarician mi espalda..."<sup>77</sup> La ragazza s'immerge nel mare e scompare così dalla vista dello

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

spettatore, senza sciogliere alcun nodo, senza aver trovato comprensione. L'acqua del mare forse laverà via le colpe, ma i fantasmi non scompariranno, anzi, continueranno a tormentarsi a vicenda, senza soluzione, senza tregua.

L'epilogo appare in linea con tutto lo svolgimento dell'azione, giocata sulla caoticità delle apparizioni, sulla confusione dei ruoli, dei personaggi, delle pulsioni. Quello che la Ortiz sembra vedere nella saga degli Atridi è quindi l'impossibile superamento delle colpe di ciascuno, colpe che passano da un personaggio all'altro continuamente e scambievolmente e che hanno come punto di riferimento fisso la protagonista, destinata a incarnarle tutte allo stesso tempo.

Se, nelle opere precedenti, le protagoniste cambiavano la storia e portavano a una rilettura del mito come proposta diversa perché inscritta in un tempo diverso, qui assistiamo allo stesso mito, ripetuto infinite volte all'interno di una società attuale, ma mai trasceso e quindi mai applicato a quella realtà. La divisione tra le due azioni, che, come si è detto, mette in rilievo la rottura tra mondo contemporaneo e mondo mitico, porta a un intreccio insolubile di parole, di parlate, in cui "como en una rueda sin fin los Atridas vuelven a su historia, tan gastada por el tiempo, tantas veces contada que ya se va quedando en jirones de historia, palabras que van y vienen y que a fuerza de ser repetidas se van quedando en nada, meros sonidos, carentes de significado. Babel. Una confusión de palabras para contar la confusión del recuerdo"<sup>78</sup>. Elettra-Babele è dunque la depositaria di quelle parlate, di quei ricordi che la imprigionano nel delirio da cui non potrà uscire, forse, neanche attraverso la morte, come non hanno potuto farlo i suoi familiari. Chiusi in questo circolo, ciascuno con la propria tragedia che non può più essere raccontata, Elettra, Clitennestra, Agamennone e Oreste "se van deshaciendo entre la arena y las olas intentando aún comprender qué pasó, por qué pasó, quiénes son cada uno de ellos"<sup>79</sup>.

Con quest'opera qualcosa si rompe nella visione ottimista che la Ortiz aveva fino a questo momento della dialettica tra mito e attualità. E forse ciò che si è rotto, come spiega Fernando Doménech, è "el hilo que unía los mitos con nosotros mismos. Nadie quiere hoy oír hablar de tragedias, de amor y odio, de venganza y expiación. Los Atridas son seres de libro, separados de nuestro mundo por una cultura de escaparate"<sup>80</sup>. I miti, sfilacciati e frastornati, mettono così in scena il loro stesso esaurirsi.

---

<sup>78</sup> Fernando Doménech, *Electra-Babel. Una elegía mediterránea*, "ADE, Revista de la asociación de directores de escena de España" (Madrid), n. 25, abril 1995, p. 37.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>80</sup> *Ibidem*.