

ELECTRA-SHOCK DE JOSÉ MARÍA
MUSCARI O DE CÓMO SÓFOCLES
SOBREVIVE A UNA DESCARGA ELÉCTRICA

Claudia N. Fernández*

RESUMEN: En 2005, el joven director argentino J.M. Muscari estrena en Buenos Aires su *Electra-shock. Tragedia show y alto voltaje*, una adaptación de la *Electra* de Sófocles, concebida para esta época posmoderna. En sincronía con la particular -y bizarra- poética del autor, en la que caben concepciones artísticas globales, como el camp, el kitsch, la parodia, la cultura popular y LGBT, y locales rioplatenses, como el grotesco o el sainete-, sin embargo conserva los trazos esenciales de la tragedia de Sófocles, que logra sobrevivir a esta perturbadora transposición estética. La composición termina siendo un collage, o pastiche, que se autodescompone -o deconstruye- al presentarse como un ensayo de su puesta en escena. La fuerte dosis de autorreferencialidad que exhibe la pieza hacen del teatro y la tragedia un tema fundamental en ella. Por esta razón, el análisis de esta puesta en escena será solo el punto de partida para reflexionar sobre cuestiones más generales y teóricas que siguen preocupando a los estudiosos de la recepción clásica, esto es, el lugar desde donde se posiciona la investigación, los juicios de valor apropiados en vistas de cuestiones de estética, y el interés que guarda para los estudios clásicos tradicionales este campo de estudio tan largamente transitado pero de reciente legitimación académica. Palabras-clave: J.M. Muscari, *Electra shock*, *Electra* de Sófocles

*Universidad Nacional de
La Plata/CONICET

ELECTRA-SHOCK DE JOSÉ MARÍA MUSCARI OU COMO SÓFOCLES
SOBREVIVE A UMA DESCARGA ELÉTRICA

RESUMO: Em 2005, o jovem diretor argentino J.M. Muscari estreou em Buenos Aires sua *Electra-shock. Tragedia show y alto voltaje*, uma adaptação da *Electra* de Sófocles, concebida para esta época pós-moderna. Em sincronia com a peculiar –

1. Dramaturgo, actor y director, nació en Buenos Aires en 1976. Comenzó su carrera muy joven, a los 16 años, con *Necesitamos oxígeno*, una obra de su autoría, estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente estudió en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Es autor de numerosas obras teatrales -entre ellas, *Gnasa*, *Catch*, *Shangay*, *Sensibilidad*, *Cotillón*, *Piel de Chancho*, *Fetiché*, *Cash*, *Mujeres de carne podrida*- y responsable de otras tantas adaptaciones de obras dramáticas de variados géneros. Es lo que se llama un "teatrista": actúa, dirige y escribe.

2. La Fundación Konex, fundada en 1980, tiene como propósito promover, estimular y colaborar con iniciativas de carácter cultural, educacional, intelectual, artístico, social, filantrópico, científico o deportivo, otorgando premios, becas y menciones honoríficas a quienes se destaquen en estos campos.

La propia Fundación nos proporcionó una copia de la filmación de una de las puestas en escena en el teatro Lorange y nos ha autorizado a la publicación de imágenes extraídas de la misma.

3. Este ciclo incluyó *Las troyanas* (la tragedia de Eurípides, en versión de Sartre, dirigida por R. Szuchmacher), *Hipólito y Fedra* (inspirada en *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Racine, dirigida por A. Ullúa) y *Odisea* (basada en *Iliada* y *Odisea* de Homero, dirigida por H. Presa).

e bizarra – poética do autor, na qual cabem concepções artísticas globais, como o “camp”, o “kitsch”, a paródia, a cultura popular e LGBT, e locais riopratenses, como o grotesco ou o “sainete” –, no entanto ela conserva os traços essenciais da tragédia de Sófocles, que consegue sobreviver a essa perturbadora transposição estética. A composição termina sendo uma colagem, ou pastiche, que se autodecompõe – ou descontrói – ao apresentar-se como um ensaio de sua colocação em cena. A forte dose de auto-referencialidade que a peça exhibe faz do teatro e da tragédia temas fundamentais nela. Por essa razão, a análise dessa encenação será apenas um ponto de partida para uma reflexão sobre questões mais gerais e teóricas que seguem preocupando os estudiosos da recepção clássica, isto é, o lugar de onde se posicionam a investigação, os juízos de valor apropriados em vista de questões estéticas, e o interesse que tem para os estudos clássicos tradicionais este campo de estudo tão amplamente percorrido, mas de recente legitimação acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE: J.M. Muscari, *Electra-shock*, *Electra* de Sófocles

The closer a modern production approaches the formal conditions of its original production, the stranger it will be to a modern audience. The stranger the effect on a modern audience, the more different their reactions will be from those of the original audience. (M-K Gamel, 2010, p. 159)

[Drama] cannot be just a preserved monument to its own classic status, like a salmon under aspic. (S. Goldhil, 2007, p. 120)

CUANDO LA TRANSGRESIÓN ES NORMA: J.M. MUSCARI

Electra-shock. Tragedia, show y alto voltaje de José María Muscari¹ es una obra por encargo. Durante todo el año 2005, la Fundación Konex² - reconocida promotora y gestora de empresas culturales en la ciudad de Buenos Aires- organizó un ciclo de actividades para celebrar los 2500 años del nacimiento de Pericles, que incluyó, entre otros eventos, una serie de conferencias auspiciadas por la Universidad de Buenos Aires, y representaciones teatrales de

obras de referencia clásica³. Para formar parte de esta celebración, la Fundación encarga a Muscari la puesta en escena de la *Electra* de Sófocles, sabiendo de antemano que -tratándose de un director teatral innovador y provocativo- el producto final no podría ser sino lo que termina siendo: una “versión muy libre inspirada en la obra de Sófocles”, como lo resalta el programa en su momento y la publicación del drama luego, en la que el convocado no solo fue su director escénico sino también autor de la dramaturgia⁴. Por razones de inhabilitación de la sala -era la época posterior a la tragedia de Cromañón- la pieza termina estrenándose en el teatro Lorange de Buenos Aires, en el verano de ese mismo año, luego continúa sus presentaciones en el teatro Regina en el invierno del mismo 2005 y en el invierno del 2006 finalmente culmina su tercera temporada en la Ciudad Cultural Konex, lugar para donde había sido pensada; es decir, siguiendo un derrotero inverso al ordinario, al pasar de las salas comerciales al circuito alternativo⁵.

Para aquellos años J. M. Muscari ya era una de las figuras de la escena porteña más descollantes, aunque todavía no la figura mediática -y por todos conocida- que es hoy en día. J. Dubatti, una de las voces de la crítica más autorizada en los estudios teatrales contemporáneos, escribía, en 2009, acerca del mismo:

Figura sobresaliente es José María Muscari, uno de los renovadores más importantes de los últimos tiempos. Desde mediados de los noventa, Muscari viene marcando un estilo escénico que transforma la experiencia *trash*, cada vez más degradada, de la realidad contemporánea argentina, en una poética que redefine las tensiones escénicas entre convivio, presentación y representación, así como el concepto de belleza artística. La amplitud y diversidad de su obra da cuenta de la riqueza de su producción, siempre ligada a la experiencia de la escena, el espacio y la poética de los actores.

La Fundación Konex, entonces, sabía lo que buscaba y Muscari no defraudó sus expectativas. La obra fue, en términos generales, celebrada por el público y la crítica. Valgan como muestras los comentarios que reproducían los periódicos más populares de la Argentina luego de su estreno:

4. El texto fue publicado en 2009 (Muscari, 2009).

5. Cromañón era una discoteca de la ciudad de Buenos, cuyo incendio, el 30 de diciembre de 2004, durante un recital de música rock, produjo 194 muertes.

A partir de este triste episodio, los controles para la habilitación de salas para eventos de concentración masiva se hizo más estricto. La Ciudad Cultural Konex finalmente consiguió abrir sus puertas en noviembre de 2005. Se trata de un complejo arquitectónico que reúne auditorios, salas de espectáculo, y espacios libres, sin perder la impronta de la antigua fábrica de aceite que supo ser. Fue pensado para actividades de teatro, música, danza, cine, etc., especialmente innovadoras, dirigidas a un público muy variado.

6. En rigor, O. Cosentino opone ciertos reparos a la calidad de la pieza, pues echa en falta la ausencia de una exploración más profunda y trágica de un texto como el de Sófocles.

7. Con respecto a este doble mirada de los estudios en recepción clásica, es decir, la concentración en dos frentes al mismo tiempo, ha advertido acertadamente Hardwick (2003). La *Electra* – indistintamente la de Esquilo, Sófocles o Eurípides – sigue convocando la atención del público. Valga como ejemplo la aclamada puesta dirigida por J.C. Plaza (versión de V. Molina Fox, protagonizada por Ana Belén) en el famoso teatro romano de Mérida (España) en la temporada del verano de 2012. Por otro lado, recreaciones teatrales como las von Hofmannsthal, O'Neill, Giraudoux, Sartre, Yourcenar, operísticas como las de Strauss o Levy, o cinematográficas como las de Cacoyannis o Visconti, avalan su popularidad. Bakogianni (2011) recoge estudios sobre su recepción. En Argentina hubo varias versiones y reescrituras durante el s. XX, entre otras, *Una cruz para Electra* (1957) de D. Cureses, *El reñidero* (1963) de S. De Cecco, *Electra* (1964) de J. Imbert, y *La oscuridad de la razón* (1993) de R. Monti.

8. Se estipula que la *Electra* de Sófocles pudo haber sido representada hacia el 415 a.C.; algunos otros sostienen que es posterior al golpe oligárquico del 411, cuando Sófocles ya rondaba los ochenta años.

9. Cf. GRIFFITHS (2012, p. 74): "Although Electra's passion is disturbing, the successful act of matricide may appear more disturbing because of the dispassionate manner Orestes displays."

Todo está logrado y trabajado en "Electra Shock", al fin y al cabo, una tragedia como corresponde, y también sin límites. (S. Clemente, *La Razón*, 23/02/2005)

No hay con qué darle: "Electra Shock" es un auténtico Muscari. (A. Cruz, *La Nación*, 24/02/2005)

El paisaje y la atmósfera que remite al suburbio urbano y su tribus juveniles aparece, en principio, como un auténtico hallazgo estético del director José María Muscari para volver a contar esta historia de crímenes, corrupción política, abuso infanto-juvenil, enfrentamientos familiares e insensatas venganzas en cadena. (O. Consentino, *Clarín*, 24/02/2005)⁶

La mirada positiva de la crítica, y la aceptación del público, nos han impulsado a esta investigación, con el objeto de explorar en la obra de Muscari, considerándola un ejemplo de cómo el material antiguo interactúa con las condiciones históricas y sociales de nuestro tiempo, respondiendo a dilemas y cuestionamientos nuevos, una muestra más de la adaptabilidad –y el efecto– del drama antiguo sobre el público contemporáneo. Pero la migración de una obra antigua a una nueva cultura literaria impacta también en una mejor comprensión del pasado⁷. Lejos de nuestra intención caer en un estudio simplista sobre los grados de fidelidad de una obra moderna en relación con su modelo clásico.

ELECTRA ERA LA DE SÓFOCLES

La *Electra* de Sófocles es ya un caso de recepción clásica. Sus primeros espectadores vieron sin duda en ella una respuesta a las *Coéforas* de Esquilo y la crítica de todos los tiempos la ha venido interpretando en esa misma dirección –dejamos de lado la posible relación con la *Electra* de Eurípides, cuya datación es materia inacabada de debate, aunque mayormente se sostiene que su representación fue posterior a la de Sófocles⁸. A partir de este marco interpretativo, ha llamado siempre la atención cómo cuestiones que en la obra de Esquilo eran centrales, esto es, el matricidio y las consecuencias de semejante crimen en Orestes, pasan por ser, en Sófocles, temas tangenciales o dejados completamente de lado, como si se tratase de aspectos sobre los cuales no le

interesa indagar⁹. La acción, en una y otra obra, se estructura de modo diverso y la atención se concentra en episodios también distintos. En Esquilo, por ejemplo, asistimos rápidamente a la reunión y reconocimiento de los hermanos Electra y Orestes, y ambos se disponen a invocar al fantasma del padre muerto alrededor de su sepulcro. El ritual, extensamente recreado, es vital para alcanzar el poder y la autoridad que los llevará a ejecutar la venganza. En contraste, Sófocles dilata ese mismo encuentro; no hay siquiera referencia a ningún sepulcro. Mucho menos, como efectivamente en Esquilo, confrontación entre la madre y el hijo, o dudas en este último sobre el crimen que va a cometer¹⁰. En la *Electra* de Sófocles el asesinato de Clitemnestra no aparece como un acto horrible ni se discute éticamente acerca de él.

Es a partir de esta comparación que se hacen más patentes dos notas peculiares de la *Electra* sofoclea. Por un lado, la notable ambigüedad moral de la pieza -destaquemos que la ambigüedad pasa por ser ya una “marca de autor” en Sófocles. Y, como consecuencia de esta ambigüedad, no hay acuerdo entre los estudiosos acerca de la visión del autor -mejor dicho de la tragedia-, respecto a cómo considerar el matricidio, si como un acto justo de retaliación¹¹, si como un exceso y un hecho *contra natura*, sobre todo ante la falta de un sentimiento filial en Orestes¹². Esta falta de acuerdo se debe sin duda a que en Sófocles el debate ético no ocupa el centro de la escena. Griffiths expone esta dificultad con toda claridad:

It is impossible to know whether Sophocles intended his play to present a clear moral answer, not only because of the hidden nature of authorial intent, but because Sophocles has constructed a drama with dissonant voices in the text, and a narrative which raises issues of language and politics. (GRIFFITHS, 2009, p. 75.)

Por otro lado -esta es la segunda nota característica-, la atención se concentra enteramente sobre el personaje de Electra y la mostración de sus emociones. La estadística, en este caso, resulta ilustrativa: Electra se encuentra sobre la escena en la casi totalidad de la obra y un 43 por ciento de los versos están a su cargo, muchos de los cuales, además, están en metro lírico, el modo propio de expresar los sentimientos¹³. Este protagonismo exacerbado de la heroína

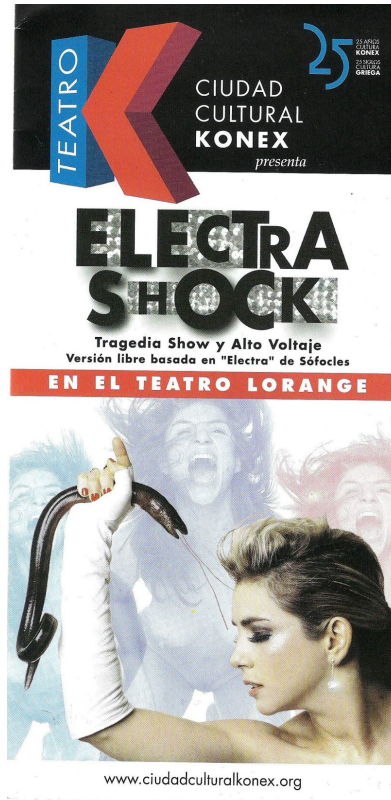
10. Cf. los versos 898-932 de *Las coforas*, Esquilo.

11. Cf. MARCH (2001).

12. Para Kells (1973), por ejemplo, el foco estaría en el cambio de actitud de Clitemnestra al enterarse de la muerte de su hijo Orestes, a partir de lo cual ella atraería nuestra simpatía.

13. El dato se informa en DUNN (2012, p. 99).

disminuye ciertamente el rol de Orestes -sobre todo si lo comparamos con su par esquileo- algo que ya C. Whitman había correctamente observado cuando afirmaba: “it seems almost as if Sophocles conceived him as a sort of frame for Electra, who is the real tragic picture” (WHITMAN, 1951, p. 155). No es sobre la acción, sino sobre la emoción, donde se asientan los trazos de su figura.



SÓFOCLES À LA MUSCARI

El propio Muscari ha contado de qué modo ha procedido con la obra de Sófocles a la hora de escribir su versión:

Lo que yo hice fue tomarme con mucho respeto el texto. Yo tomé a Sófocles y lo que hice fue una especie de pasteurización. Agarré el texto y empecé a subrayar sobre el texto de Sófocles lo que a mí me repercutía. Eso lo pasé a mi computadora. O sea, al texto de Sófocles lo cerré y lo guardé. Y me quedé con lo que yo tomé. Y desde ahí armé *Electra*¹⁴.

14. OBREGÓN, “Entrevista a José María Muscari”, en MUSCARI (2009, pp. 245-68).

Aunque no nos hubieran llegado esta anécdota acerca de la génesis, podríamos de todas formas haber inferido la modalidad. Muscari ha dejado en pie, en lo esencial, los cimientos de la arquitectura de Sófocles, más allá -y a pesar- del sinnúmero de innovaciones y alteraciones operadas sobre la tragedia y la historia mítica tradicional. Su versión respeta a rajatabla el ordenamiento trágico de las escenas, es decir la cronología de las acciones. Y ello permite trazar un paralelismo, como lo hace el siguiente cuadro, en la estructuración de ambos dramas, que expone claramente la dependencia de uno con respecto al otro.

ELECTRA-SHOCK DE MUSCARI	ELECTRA DE SÓFOCLES
Introducción: Electra	
Escena 1: Ayo y Orestes	Prólogo (1-120) Ayo y Orestes (Pílates)
Escena 2: Electra y Pílade	Electra
-----	Párido (121-250)
Escena 3: Crisótemis y Electra	Episodio I (251-471) Electra y coro Electra y Crisótemis
-----	Estásimo I (472-515)
Escena 4: Clitemnestra y Electra	Episodio II (516-822) Clitemnestra y Electra
Escena 5: Ayo, Electra y Clitemnestra	Clitemnestra, Ayo y Electra
Escena 6: Pílade y coro	Estásimo II (823-70)
Escena 7: Crisótemis y Electra	Episodio III (871-1057) Crisótemis y Electra
-----	Estásimo III (1058-1097)
Escena 8: Orestes y Electra	Episodio IV (1098-1383) Orestes, coro y Electra
Orestes, Electra y Ayo	Orestes, Electra y Ayo
-----	Estásimo IV (1384-97)
Ayo	Éxodo (1398-1510) Electra y corifeo Electra y Orestes Electra y Egisto
Egisto, Electra y Pílade y Orestes	Egisto, Orestes, Electra y coro
Canción final	

En lo que atañe al texto, la obra de Muscari reproduce por momentos ventrilocamente la *Electra* de Sófocles; por otros, el original suena más lejano, pero no tanto como para no reconocer la voz del tragediógrafo griego en los personajes muscarianos. Al respecto, podemos señalar, en lo esencial, tres procedimientos.

15. Esta fidelidad es más frecuente de lo que aparenta.

A veces se reduce a frases breves idénticas en ambos textos. Por ejemplo: Sófocles: “¿No te das cuenta? Naciste mujer, no varón (citamos por la traducción castellana de José Vara Donado, Sófocles (2001, p. 306-7) / Muscari: “¿No te das cuenta? Sos mujer, no varón.” (Muscari, 2009, p. 148); Sófocles: “Te envidio por tu perspicacia pero te detesto por tu cobardía.” (Sófocles, 2001, p. 307) / Muscari: “Siento asco de tu cobardía” (MUSCARI, 2009, p. 149)

16. SÓFOCLES (2009, p. 303), el subrayado es nuestro.

17. MUSCARI, *Teatro*, p. 145, el subrayado es nuestro.

1. Se reproduce miméticamente sin más el original griego:¹⁵ Sófocles: (...) en efecto, cuando marché *al viejo sepulcro de padre* observo regueros de *leche recién vertidos de lo alto del tímulo* y la tumba de padre recubierta *en derredor con todas las flores que existen*. Y al verlo quedé *estupefacta y miro en derredor* no sea que acaso alguien tope conmigo, pasando a mi lado. Y cuando comprobé, tras una observación minuciosa, todo el lugar *en absoluta calma*, me llegué más cerca de la tumba y observo *en lo más alto* del monumento funerario *un mechón recién cortado* y, ¡cuitada de mí!, enseguida que lo vi me asalta en el alma una idea habitual. que estaba comprobando allí delante de mí una prueba del más querido entre todos los hombres, de Orestes¹⁶

...Muscari: Me acerqué *al viejo sepulcro de nuestro padre* y vi dos chorros leves *de leche tirada desde lo alto, y flores de variadas especies* que ceñían la tumba *como una guirnalda*. Me quedé *asombrada* y empecé *a mirar alrededor* a ver si veía quién estaba haciendo todo esto. Todo el lugar estaba *en calma*. Subo a *lo alto* del sepulcro y veo *un rizo recién cortado*, un rizo de pelo fresco de Orestes¹⁷...

2. Se respeta el sentido, pero se altera el tono y el registro: Sófocles: Ve y revélale todo esto a madre... la tuya. (p. 308) Muscari: Andá corriendo a contarle llorando a tu mamita todas las cositas feas que te dijo Electra. (p. 149)

3. Se respeta solo parcialmente el sentido, pero se es fiel al tono: Sófocles: ... continúa lamentándote como por el desastre que es objeto de falsas alegaciones, pues cuando consigamos el éxito entonces será posible alegrarse y reír libremente. (p. 319) Muscari: ... Seguí dolorida como estabas antes, como si la tragedia no fuera falsa, que después, cuando todo haya terminado, va a ser nuestro festejo, el festejo de Orestes y Electra. Electra sos hermosa (*Se besan en la boca*).

4. Se respeta el sentido, se exagera el tono y se cambia el registro: Sófocles: ¡Locos sin tasa y carentes de perspicacia! ¿Es que ya no os interesa nada de la vida, o no hay en vosotros sentido alguno congénito, cuando no os dais cuenta de que os encontráis no ya cerca de las calamidades más grandes sino metidos de lleno en ellas? En fin, si yo no me hubiera plantado en las jambas de la puerta, éstas de aquí, vigilando desde hace rato, habría pasado adentro de casa vuestra intentona antes que vuestras personas. Menos mal que ante esta vuestra imprudencia tomé yo las debidas precauciones.

Y ahora poned fin a esas prolongadas explicaciones y al insaciable griterío este que se desarrolla en un ambiente de alegría, pasad adentro, porque en el punto en que se encuentra este asunto el andarse con demora es peligroso y en cambio es el mejor momento para verse libre. (SÓFOCLES, 2001, p. 320)

Muscari: ¿Están locos? ¿Les faltan sesos? A vos, guacho, ¿se te vació el tanque de agua? ¿Ya la vida no les importa? ¿Están en peligro máximo! Y hablan de sus planes a los cuatro vientos. Si yo no hubiera estado todo este tiempo cuidándoles el culo, sus planes estarían ya adentro del palacio, por suerte pude preverlo. (MUSCARI, 2009, p. 153)

A mayor distancia de la versión de Sófocles, más desprejuiciada – pero también cuidada – la irreverencia hacia el pasado mítico. Pero lejos de la verdad si diéramos la impresión de que la fidelidad al texto sofocleo se reduce a la copia textual de unos pocos pasajes, porque ha sabido Muscari reconocer y retener en su *Electra-shock* los dos aspectos de la *Electra* sofoclea que destacamos en un comienzo. Por un lado, el de la ambigüedad -sobre todo moral- de la pieza y, por otro, el del alto rango emocional de la misma, aspecto, este último, que precisamente se recoge en el título de la pieza con las palabras “shock” y “alto voltaje”¹⁸. Lo que a primera vista podría leerse como un simple -y demasiado obvio- juego de palabras entre el nombre de la protagonista y las palabras castellanas “electricidad” y “electroshock”, termina jugando un rol metafórico para referir el desborde emocional, la pasión violenta de la heroína¹⁹. Electra es toda ella lamento, llanto y furia y no puede, -ni debe, ni quiere, porque es mitología- ser otra cosa. Llama la atención también, en el plano de la actuación, la recurrencia del gesto de la actriz de abrir los brazos mientras habla, con el que se remarca cómo expone su corazón en todo lo que dice:

Yo soy Electra, NO PUEDO olvidar la muerte de mi padre, DEBO llorar, NO QUIERO apagar mi dolor. (MUSCARI, 2009, p. 132)

No quiero ocultar mi ira. Sí, señores, tremendos son mis dolores, pero no voy a dejar de gritarlos mientras viva, aunque me llamen eléctrica... (*idem*, p. 133)

No es perturbación lo que tengo, es el *shock* que me domina. (*idem*, p. 148)

18. Este aspecto retrotrae su versión al original sofocleo, apartándose de la tendencia moderna mayoritaria de ver en la *Electra* griega los aspectos más negativos de la naturaleza humana; como ha observado Griffiths, p. 73: “From the late nineteenth century attention has moved away from the nobility of Electra’s suffering, and focused instead on the play as an exploration of the extreme and ugly aspects of human nature”.

19. Repárese en la expresión coloquial del español rioplatense “estar enchufado” para referir la conducta de quien se encuentra excitado o en plena actividad frenética.

... hasta que no me venga no pienso sacar los dedos del enchufe. (*idem*, p. 149).

Dice al final Electra:

(...) y por vos, Egisto, brindo por vos y por tu sangre y por la eléctrica alegría que me recorre las venas al matarte. (*idem*, p. 156)

La canción final repite:

El delirio es el tránsito

no hay decoro, no hay moral, la energía es imparable.

Electra shock, tragedia sin igual.

Alto voltaje y drama *Electra shock*. (tres repeticiones), etc.

...

no hay muerte que evite el shock. (*idem*, pp. 156-7)

En otros momentos “Shock” parece ser el apellido de la protagonista, y, en ese contexto, se despoja de su primer significado (“Mirá, *Electra Shock*, me interesa tu bienestar...”, “Bien, *Electra shock*”²⁰). La inestabilidad del sentido es también un gesto buscado en esta pieza.

Durante la *performance*, el dolor de Electra se hace eco en la música estridente -del rock más eléctrico- que acompaña en todo momento el desplazamiento de los actores y, por otro, se manifiesta en el gas de neón que ilumina el cartel que, con el título de la obra, cae como telón de fondo en algunas ocasiones. El micrófono, a través del cual habla la protagonista, también debe leerse en este marco interpretativo en el que la metáfora electricidad/emoción se materializa bizarramente en la realidad²¹. Pero la pasión desenfadada de Electra -sea tanto la de Sófocles, como la de Muscari- no se agota en la expresión de sí misma; por el contrario, responde racionalmente a un cuidadoso plan de venganza, el de incomodar a sus “adversarios”: “(...) mis lamentos son mi arma, con ellos torturo a nuestra madre y a Egisto para que mi padre, el muerto, el santo... logre alguna calma en su desconocida existencia” (MUSCARI, 2009, p. 135).

En este sentido la *Electra* de Muscari da un paso más, porque logra convertir la pasión en acción y matar con mano propia de tres tiros a Egisto²². Y advirtamos que esta licencia de la reescritura del argentino no es una escandalosa distorsión de la versión sofoclea, sino, más bien, la concreción de lo que en el tragediógrafo griego no podía ser sino una pretensión vana -y mitológicamente imposible. El crimen de la *Electra* de

20. MUSCARI (2009, p. 133 y p. 149). La palabra excede un único significado. Como

Leitmotiv se resignifica en boca de los personajes del drama. Dice Orestes: “*Rock y shock*, papá muerto y *shock*, matar a mamá y *shock*, amor de hermanos y *shock*” (MUSCARI, *Teatro*, p. 131), como si se tratara de una interjección o voz onomatopéyica.

21. *Electra* es el único personaje que habla con micrófono.

22. Las muertes son todas violentas y suceden de cara al público: Orestes mata a Clitemnestra con una motosierra (al mejor estilo *gore*), a Agamenón lo habían descuartizado y Crisótemis muere ahogada, como la Ofelia del *Hamlet* shakespeariano.

Muscari, con el que concluye la obra, implica el cumplimiento del deseo de la de Sófocles, quien pide ayuda a su hermana Crisótemis para matar ella misma al amante de su madre: “Entonces escucha ya cómo tengo decidido actuar... pongo mis miradas en ti, en la esperanza de que no vacilarás matar en compañía de ésta de aquí, tu hermana, al autor material del asesinato de padre, a Egisto...”²³

Griffiths²⁴ ha señalado cuán perturbador es no solo la gran atención que le otorga Sófocles al estado emocional de Electra, sobre el cual ya hemos reparado, sino precisamente sus confusos intentos por conseguir su propósito, que parece ser más la muerte de Egisto que el acto personal del matricidio²⁵. Muscari, pues, ha sabido interpretar a la perfección esta obsesión del personaje sofocleo. Comparada con la de Muscari, la Electra de Sófocles, limitada a instigar, sin posibilidad de reacción, resulta sin embargo más cruel, porque, sin trazos de salvación moral, ni siquiera de conocimiento trágico, urge a su hermano Orestes a matar a Egisto y a dejar, además, su cadáver insepulto: “... cuanto antes mátaló y, tras matarlo, ofrécelo a los enterradores”²⁶.

Como era de esperar en un artista como Muscari, las alteraciones al mito son muchas y pueden aparecer como provocativamente escandalosas pero, según creemos ver, no tan radicales como para que Sófocles no pueda sobrevivir a esta descarga eléctrica a la que lo somete el autor. Veamos con un poco más en detalle esas alteraciones: Orestes ha sido exiliado por gay, y el ayo que lo acompaña es en apariencia su amante, además de un cocainómano empedernido. Ambos arriban a la escena en moto y con vestimenta de cuero, como rockeros. Egisto, aquí tío de Electra, es un pedófilo: se insinúa que ha violado a Electra de niña, abusando de su confianza, y Píladés, aquí Pilade, es mujer, una amiga de Electra que suplente el papel del coro que en Sófocles, recordemos, es su confidente. Porque aquí el coro –apenas tres mujeres y tres hombres– son ayudantes escénicos. Se ocupan de las luces, de la música, siguen los textos, apuntan, dan voz a las acotaciones escénicas y llaman a los actores por su apellido²⁷. Crean, fácil de ver, otro nivel de ficción, el de una representación escénica convirtiendo a los propios actores en personajes. El coro da órdenes: *Regla trágica número 1, todo siempre a frente, estar siempre parados y planos* (MUSCARI, 2009, p. 130); *Señores, ahora sí,*

23. Sófocles, “Electra”, p. 305. Se trata del momento en que Electra se entera de la muerte de Orestes, cuando decide entonces olvidarse del conflicto con su hermana Crisótemis y emprender el asesinato del culpable. Crisótemis, sin embargo, continúa apostando al sentido común y la precaución. La imposibilidad misma del plan ha hecho ver en algunos una Electra que enloquece a medida que la obra progresa al tiempo que se desconecta de la realidad progresivamente. Este visión oscura de la heroína y de su insania, fue inaugurada por Sheppard (1918, pp. 80-8) y (1927, pp. 2-9).

24. GRIFFITHS, 2012.

25. Las lecturas de corte político, como las de Konstan (2008, pp. 77–80), por ejemplo, entienden el crimen en términos de un tiranicidio, sobre todo, si la obra fue efectivamente llevada a la escena luego del golpe oligárquico del 411. En la misma dirección Juffras (1991, pp. 99–108).

26. Sófocles (2001, p. 328). Los “enterradores” son los animales salvajes y las aves de rapiña.

27. Dice TRASTOY (2008, p. 61) a propósito de *Catch* pero que se aplica perfectamente a *Electra-Shock*: “(...) el espectáculo oscila entre la ficción y la no-ficción, entre la forma más tradicional de *representación* (numerosos elementos ficcionales atraviesan historia y personajes) y la siempre desestabilizante modalidad de *presentación* (casi todos los intérpretes usan sus propios nombres y hacen ciertas referencias a su vida real)”.

28. MUSCARI (2009, p. 131); Carolina Fal fue la encargada de protagonizar a Electra; en su primera temporada el elenco se completaba con Julieta Vallina en el papel de Crisótemis, Stella Gallazi en el de Clitemnestra, Luciano Sardi en el de Orestes, Horacio Acosta en el de Egisto y Mercedes Scapola Morán en el de Pilade.

29. El término “micropoética”, usado por Dubatti, se origina en Strawson (1989) y alude a la poética de un ente particular, de un individuo.

30. El libro de RINGER (1998), entiende el episodio de la urna como un emblema de la obra misma.

*entra la Fal*²⁸.; *Alcanzale el micrófono, música.* (*idem*, p. 136); *Decilo. está escrito Fal, decilo.* ((*idem*, p. 147); corrige su actuación: *¿Qué pasó? Muy abrupto, así cortan el clima, atentos los técnicos, percepción... que no decaiga, giros.* El coro baila. (*idem*, p. 143), y comenta acerca de la obra propia obra: *Eso no es Sófocles.* (*idem*, p. 140).

Toda la acción, entonces, se desarrolla como si fuera un ensayo de una puesta en escena: una puesta en escena de una puesta en escena. No se trata ni más ni menos que de la tan mentada autorreferencialidad, que forma parte del fenómeno más amplio de la metateatralidad, tan característica de la estética posmoderna y que la hace propia la micropoética muscariana²⁹. Proyectados sobre una de las paredes aparecen los datos curriculares de los actores y la información de cómo conocieron al director, datos que trascienden por un lado esta pieza, pero cuya vigencia caduca con cada *performance*. Las luces y el resto de los dispositivos escénicos están expuestos: no se esconde que es teatro. Es una tragedia que se exhibe obscuramente como tal, se desnuda ante el público y la obra es también entonces una excusa para reflexionar sobre el hecho escénico y proponer una revisión crítica de cánones y normas:

Pilade: ¿No te alcanza con vivir así humillada? Electra busca tragedia, Electra quiere más. (MUSCARI, 2009, p. 134).

Egisto (a Clitemnestra): Un par de escenas y entro, mi amor, soy un personaje chico. (*idem*, p. 142).

Clitemnestra: Hacer tragedia, encima se llena de público, premian el texto ¿Están todos locos? (*idem*, p. 147).

Egisto: Apenas me enteré de la adaptación de esta tragedia griega vine... (*idem*, p. 154).

Ahora bien, la metateatralidad tampoco es ajena al teatro de Sófocles. Por el contrario, la *Electra* de Sófocles tiene dos niveles de acción dramática: el metadramático que involucra al pedagogo y Orestes -que en un sentido están fuera del argumento que ellos han diseñado y están dirigiendo- y un nivel interno que involucra a Clitemnestra, Egisto y el tema de la venganza³⁰. En ese marco metadramático el objeto de la urna se vuelve fundamental, menos para el engaño de Clitemnestra, como en principio es programado -ya que no es usado como señuelo para ingresar a la casa-, que para atraer la

atención sobre el estado emocional de Electra³¹. En Muscari, una peluca cubre la cabeza del ayo cuando cuenta la muerte de Orestes, un segundo disfraz que se superpone al primero. Por lo demás, la escena se resuelve de una manera emblemática, porque se deja ver esa tensión no siempre armónicamente resuelta entre la fidelidad a Sófocles y la actualización del mito que venimos comentando: se habla de urna, pero se ve un cajón de muerto³² y, de ese modo, se acentúa la distancia entre el pasado mítico y el presente contemporáneo y, a la vez, se acierta en provocar una emoción de duelo muy intensa en el espectador —que seguramente no hubiera podido provocar un objeto como la urna.

Orestes: Señores, vengo a hablar de Orestes, esta es la noticia, una leve urnas con sus cenizas, bien lo ves, Orestes es ya un niño muerto. Si vas a llorar por los infortunios, llorá sobre esta urna; ahí está su cuerpo encerrado. (*Trae un cajón de niño muerto*). (*idem*, p. 150).

La mención de lugares de Buenos Aires, como la heladería Fredo (MUSCARI, 2009, p. 141) donde Egisto llevaba a Electra de niña, o del cementerio de la Chacarita donde será llevado el cuerpo de Clitemnestra, produce el espejismo de recrearse una historia sucedida en la Argentina contemporánea. El efecto dura poco, porque permanentemente Muscari alerta de que eso que se está viendo es solo teatro, del que nunca se sale; no hay una realidad ontológica más allá de la escena misma, cuyo referente es lo que verdaderamente es: la ciudad Cultural Konex (“Mi querido pueblo de Ciudad Cultural Konex”, dice Electra, (*idem*, p. 140) “Qué amargo que es el pueblo de Konex...” (*idem*, p. 143). Cuanto más, se alude a “Sofoclandia” (Egisto a Electra: “¿No querés venir a dar una vuelta conmigo por Sofoclandia...?” (*idem*, p. 141), vale decir, la tierra de Sófocles, un mundo de pura ficción, como la Disneylandia norteamericana. No hay pretensión de ninguna referencialidad externa o de verdad no ficcional³³.

El teatro de Muscari responde, sin duda, a los parámetros de lo que —con más o menos reparos— se conoce como posmodernismo. Recordemos que el posmodernismo precisamente está signado por la primacía de lo que Braudillard llama *simulacra* (BRAUDILLARD, 1978), una multiplicidad de

31. Se trata de teatro dentro de teatro. Cf. DUNN, “Electra”, 2012.

32. Es además un cajón de niño, cuando Orestes es ya un adulto. Sin embargo el anacronismo cobra sentido porque materializa de algún modo el recuerdo que Electra debía de tener de su hermano según el mito, apenas un bebé cuando es exiliado.

33. DUBATTI (2011, pp. 71-80) destaca precisamente este hecho como una tendencia nueva del teatro argentino contemporáneo, la de la relocación y autorreferencialidad teatral, es decir, la escena que habla de sí misma, como en la Electra-Shock de Muscari. Con ello se pierde el principio de realidad y de la conciencia de llegar al conocimiento del objeto.

copias sin ninguna esencia que los origine. Y esto lo expone muy bien la escenografía de la *Electra-shock*, que no tiene ninguna pretensión de congruencia: se trata de una yuxtaposición de elementos que no trascienden los muros de la escena y cobran sentido solo en la mente del espectador. Desvincula el mundo de la escena de cualquier supuesta verdad unitaria, inclusive del mundo del auditorio. Las imágenes parecen existir para su propio placer y fuerza experimental. Como no se trata ya del drama como espejo social, propio de un teatro realista, no se representa más a la sociedad de la cual deriva. Son ejemplos del *pastiche* y *ezquizofrenia*, los modos de percibir espacio y tiempo de los que hablaba Jameson en su crítica al posmodernismo³⁴. El público no puede reconocerse en lo que ve; no hay armonía, no hay una imagen única que unifique. No hay ni siquiera alguna metáfora arquitectónica. Es un escenario decorado con letras, grafitis indica el autor, “como en el Bronx” (MUSCARI, 2009, p. 128) – mucha escritura y ningún sentido³⁵. Esas letras atraen a los personajes hacia el presente y pueden, ante la ausencia de un coro que represente a la gente común, implicar la existencia de un pueblo detrás de estos personajes de extraña realeza -alguien debió de escribir eso. Pero la pared no tiene ningún tipo de abertura -como siempre hay en la escena griega-, expulsa a los personajes hacia el afuera, hacia el exterior. No hay interior no visto, como en el teatro antiguo, porque aquí el interior se ha exteriorizado, como en un *talk-show*, todos cuentan sus miserias³⁶.

Muscari rechaza el pensamiento totalizante, las utopías de la unidad, y, en sentido inverso, acentúa los pluralismos (DÍAZ, 2009, p. 270). La multiplicidad de los lenguajes y, por otro lado, el carácter local de todos los discursos va en la misma dirección. Ese localismo lingüístico se hace especialmente evidente en el personaje de Pilade, de bajo estrato social; en el ayo, que habla como un yonqui, y en Egisto. La mayoría de las veces lo que se escucha es una mezcla de lo elevado y lo bajo, una jerga rioplatense ruda no siempre rescatada de su vulgaridad y simpleza. Valga como ejemplo este parlamento de Egisto (al final de la pieza, cuando llega de una orgía dionisiaca): “Yo también quiero rendir mis lamentos bolivianos a mi madre reina, Orestes el comilón, también era mi sangre, mi mismo factor sanguíneo...” (MUSCARI, 2009, p. 155). Y más adelante: (a Orestes) “Cállese extranjero, nadie le autori-

34. JAMESON, 1991. El *pastiche* carece del impulso satírico de la parodia.

35. A través de los grafitis se filtra la cultura popular que trasciende los localismos y se fusiona con lo clásico, combinación típicamente posmoderna.

36. También las muertes se producen en escena. En el teatro griego, en cambio, se crea la sensación de un interior no visto, con valencias simbólicas, lugar donde ocurren los hechos de sangre. Al respecto ver PADEL in J. WINKLER & F. ZEITLIN (1992, pp. 336-65).

zó la palabra... ¿Quién le dio vela en este entierro? Están todos de jarana... piensa que esto es una cháchara, me toman para la chacota... ojo que esto no es moco de pavo, soy el rey, carancho... (*Corre el velo y ve a Clitemnestra*) A la pelotita, ¿qué es lo que veo?” (*idem*, p. 155)³⁷.

Hay mucho humor en esta tragedia, basado esencialmente en la ironía y la parodia. Lejos de lo que pudiera pensarse, no se socava con él la vena trágica. Acerca de las puestas en escena de obras clásicas en el teatro contemporáneo, Helene Foley ha observado, con razón, que lo trágico puede emerger más fuertemente desde un contexto cómico (FOLEY, 2010). La transformación coloquial, el flirteo con la comedia, el metateatro y otras técnicas de distanciamiento dramático -tan frecuentes en estas representaciones- señala la estudiosa norteamericana, protegen y potencian a una forma que es tan vulnerable al anacronismo. Introduciendo o explotando cierta ambigüedad genérica se revitalizaría el formato trágico para un público moderno sin perder la dignidad del género³⁸.

Sabido por todos que la mayoría de los mitos griegos versan sobre historias familiares, donde la gente confronta, y hasta se matan unos a otros, o tienen relaciones incestuosas, o se devoran a sus propios hijos. El mundo mítico es disfuncional, conflictivo, y sobre estos aspectos han refractado su propia imagen los siglos XX y XXI. La relación entre los sexos es uno de los constituyentes esenciales de esos mitos recogidos por los dramas griegos. La tragedia, en efecto, indaga acerca de la dinámica de los géneros, y Muscari ha encontrado en este punto un aspecto de exploración para sus propios intereses³⁹. El autor empuja hasta los límites la sensibilidad contemporánea en lo que concierne el sexo y la sexualidad. Orestes, como dijimos, es homosexual (dice Clitemnestra: “Orestes, linda mierda de invertido” (MUSCARI, 2009, p. 141); en otro momento se nos explica: “fue al destierro por sus tendencias inapropiadas” (MUSCARI, *Teatro*, p. 144). Se besa públicamente en la boca con su amante, pero también lo hace con Electra (p. 153), y Electra, a su vez, se besa en la boca con su hermana Crisótemis (137)⁴⁰. La recurrencia despoja al beso de su halo provocativo, aunque no pierde, por su intensidad, su vena erótica y pasa a informar algo de esa desmesura característica de los personajes míticos. Por otro lado, aunque en la misma dirección, el tío ha violado a la sobrina, y Electra, sin pelos en la lengua, habla

37. Ejemplo de *pastiche*: se yuxtaponen una serie de frases hechas y expresiones populares, cuyo sentido originario generalmente se ignora.

38. FOLEY (2010) se propone como una respuesta a tesis como las de G. STEINER (1996) que han sostenido la muerte de la tragedia para el escenario moderno.

39. Sobre la *Electra* de Sófocles enfocada como un caso de exploración de los problemas de género, ver WHEELER, 2003.

40. Cf. las didascalias en MUSCARI, *Teatro*, p. 153 y 137.

41. Los miembros de esta familia terminan todos pareciéndose. En la *Electra* de Sófocles también hay cierta similitud entre los personajes, sobre todo entre la heroína y Clitemnestra (cf. WHEELER, 2003).

42. Cf. pasajes como los siguientes: "Una hija mía, la mítica, murió degollada" (MUSCARI, *Teatro*, p. 140), o "Si no lo hacés, la maldición de tu conciencia va a caer sobre vos por los siglos de los siglos" (MUSCARI, *Teatro*, p.153).

43. El camp depende del aspecto kitsch de la cultura de masas.

44. Cf. WYLES (2010, pp. 171-180)

45. En verdad sigue siendo tema de controversia determinar si Electra está vestida con harapos. Lo cierto es que en el v. 193 dice de sí misma: "con una ropa así de desastrada" (SÓFOCLES, "Electra", p. 280).

46. "... porque somos una pequeña mujercita enamorada que hace todo lo posible para atraer la atención de su objeto de amor: papi" (MUSCARI, *Teatro*, p. 129). En su mirada postfeudiana es el complejo el que explica lo que sucede en el mito, es decir, la rivalidad de Electra con su madre. Por otro lado, reparemos en la novedad que significa, desde el punto de vista del mito griego, una Electra sexual, expresamente enamorada de su padre. Es común encontrar estas lecturas modernas de la tragedia que atienden a una psicología popular derivada de una vulgarización de ciertas reflexiones freudianas.

de la relación adúltera de su madre. Sin embargo, esta última pierde gran parte del impacto que tiene en el mito, en comparación con el resto de las relaciones humanas de esta familia. Todo es exceso. Se trata de un universo sobrecargado, de personajes melodramáticos que exaltan la pasión⁴¹. No hay juicios morales que puedan sostenerse al respecto, ni jerarquías, y se mezcla un universo pop (se alude a publicidad, canciones de moda (como la canción del grupo Virus), series de televisión ("Los locos Adams"), etc., sobre el paradigma del mundo del mito, que también aparece destacado⁴².

La referencia a la cultura de lo popular encuentra sin duda asociaciones con el kitsch, pero también, y por sobre todo, con la sensibilidad del camp, que pone en primer plano el artificio y la exageración⁴³, con un registro discursivo paródico -y autoparódico. S. Sontag, en su artículo seminal sobre el concepto de camp y sus implicancias, lo describió como el espíritu de la extravagancia materializado (SONTAG, 1966). Vinculado con la cultura gay, de la que Muscari hace alarde, el camp hace de la exageración un culto, y en su *Electra Shock* todo es estridencia: luces de neón, música rock, vestuarios llamativos, como en una revista musical. El erotismo y la pasión se revelan como los medios de comunicación privilegiados. La sensualidad camp expone, en esta obra, un estilo decorativo, andrógino y, sobre todo, apolítico. Los maquillajes y los peinados son estrafalarios, mezclan tendencias y épocas, o son meramente decorativos; la ropa combina el punk con el rock. Tengamos en cuenta que los trajes también son formas de traducción⁴⁴. Electra -y también su tío- está vestida con botas tejanas "a lo cowboy". El traje coloca a los personajes fuera de toda coherencia espacial y temporal. Tampoco es totalmente ajena la *Electra* de Sófocles al tema de la inadecuación del traje, recordemos que la heroína está vestida impropriamente para su condición de princesa, si, como suponemos, lleva harapos, un modo de señalar la posición de exclusión a la que ha sido sometida por los del palacio⁴⁵. En Muscari, además, los trajes muestran más que lo que esconden: los cuerpos son la expresión de los deseos, hablan a otros cuerpos, hay un contacto permanente entre ellos (abrazos entre personajes que desdibujan los contornos individuales). Y, si bien la obra alude en su prólogo al

complejo de Electra⁴⁶, esa pulsión erótica de la hija hacia el padre termina completamente desdibujada porque todos se desean entre sí, sin importar sexo ni edad⁴⁷.

A MODO DE CONCLUSION

Bien podríamos afirmar que Muscari no ha leído a Sófocles “ontológicamente” sino “culturalmente”, reconociendo que, para gran parte del público, Sófocles sería menos lo que su obra efectivamente expresaba que lo que se esperaba que su arte trágico debiera decir⁴⁸. Con esta discrepancia entre lo que el público espera (nobleza, tragicidad, racionalidad), y lo que efectivamente ofrece en su *Electra* (ambigüedad, pasiones, oscuridad) juega a lo largo de todo el espectáculo. No deja de ser el suyo un teatro lúdico. De allí que Clitemnestra diga:

Tragedia, tragedia es un género que tenía sentido en un tiempo donde había reglas, hoy está todo desmembrado y es imposible pretender unir los fragmentos. Si ustedes quieren tragedia de verdad nos tendrían que haber puesto túnica y coturnos y no todo este disparate posmoderno, habría que matar a todos los escenógrafos y vestuaristas, esto molesta⁴⁹.

La *Electra* de Muscari está despojada de todo heroísmo: por ejemplo no se dice cómo murió Orestes. En Sófocles, el discurso falaz del ayo que hace de señuelo para engañar a Clitemnestra, informa el modo de morir heroico del personaje -en una carrera de carros-, verosímil y adecuado a su estatus heroico. Tampoco hay dioses, ni siquiera una guerra de Troya⁵⁰. Por ejemplo Agamenón, en Muscari, mata una cierva solo para complacer los caprichos de su mujer, Clitemnestra, aficionada a “comer de lo prohibido”⁵¹. No hay tampoco Menelao. De ese modo, nada ni nadie empaña ni pone en dudas el halo de justicia que acompaña el accionar de los hermanos y la venganza queda justificada en términos enteramente humanos. Es llamativo, hasta redundante, cómo Electra -y sus asociados- subrayan este carácter justo de sus actos: el ayo habla de “Vengar lo injusto” (MUSCARI, 2009, p. 131) y se pregunta Electra: “¿Qué es la justicia si los que lo mataron no pagan su crimen con castigo?” (*idem* p. 131), “Yo soy la

47. Los hombres del coro son muchas veces llamados “chongos”, una forma de designarlos como objeto de deseo sexual. En Argentina, la palabra “chongo” pertenece al lunfardo urbano y se usa para designar a un hombre atractivo sexualmente.

48. Cf. IOANNIDOU (2010, pp. 208-18) que hace hincapié en cómo, en el caso de la recepción clásica, el horizonte de expectativa del espectador está formado de ideas específicas sobre el texto clásico y la antigüedad.

49. MUSCARI, *Teatro*, pp. 147.

50. Comparada con *Las coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles también se destaca por la ausencia de lo divino, sobre todo por el oscuro papel de Apolo en el crimen de Orestes.

51. MUSCARI, *Teatro*, p. 140.

52. Entrevista del diario Clarín, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2004/12/13/espectaculos/c-00611.htm>.

53. Caso policial que conmocionó a la opinión pública: el joven Axel Blumberg, hijo de un empresario textil, fue asesinado por sus secuestradores. A través de una serie de marchas masivas luego del crimen la gente manifestó su descontento y su pedido de justicia.

54. En verdad en Sófocles la necesidad de justicia más impersonal se solapa bajo la noción de venganza individual y es posible vislumbrar una progresión en el personaje de Electra que va desde el sufrimiento a la venganza. Inclusive, autores como WINNINGTON INGRAM (1980) la han asociado - a partir de la mención del v. 370 - con una Erinia, encargada de vengar los crímenes intrafamiliares.

En Muscari, en cambio, Electra aparece en escena con un revólver, instalando el tema de la venganza desde un mismo comienzo. El modo en que ella manipula el arma, con gestos claramente eróticos, apunta a remarcar su deseo de castigo a los culpables.

55. En la tragedia griega, se trata de historias individuales, privadas, que son contadas desde la perspectiva colectiva, comunal y política de la sociedad en que la familia trágica reside (cf. HALL, 2004, pp. 1-46).

56. DÍAZ (1999, p. 45), citado por DÍAZ, en MUSCARI (2009, p. 279).

justicia de mi mundo” (*idem*, p. 131), dice más adelante. El propio Muscari explicó, en una entrevista, que fue este aspecto justiciero de la obra el que le pareció el más actual: la necesidad de clamar por justicia.⁵²

Electra habla de una mujer que no va a tener paz hasta que no logre vengar la muerte de su padre. Eso para mí es el caso Blumberg⁵³, como paradigma de todas las personas que aparecen en los noticieros pidiendo justicia. Cuando la leí me di cuenta de que es algo de todos los días, a pesar de estar escrita hace tanto tiempo. Y eso porque habla de algo muy neurálgico del ser humano⁵⁴.

Al circunscribir la obra a un ámbito más universal y doméstico – el kitsch y el camp también son responsables de esto- una posible lectura política queda desdibujada y, en ese sentido, la denuncia de corrupción política que podría haberse centrado en la pareja Clitemnestra-Egisto no tiene cabida en esta pieza⁵⁵.

La *Shock* es una *Electra* “à la Muscari”. Se propuso llegar a un público amplio y heterogéneo, sin traicionar la estética de su autor, -como la describe Trastoy- bizzarra, desbordada, audaz, kitsch, desconcertante, que encierra una fuerte carga de crítica social y cultural (TRASTOY & ZAYAS DE LIMA, 2006, p. 83). Muscari es uno de esos autores que configura su teatro, al decir de Dubatti, como el espacio de “fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio” (DUBATTI, 2011, p. 74). Silvina Díaz, en un magnífico estudio que epiloga la publicación de un conjunto de obras del autor, entre ellas la *Electra*, señala que su teatro se reconoce como de puro acontecimiento, como una experiencia de intensificación de la percepción: “lo que pierde en solemnidad lo gana en ironía, lo que pierde en concepto lo gana en sensualidad, lo que pierde en academicismo lo gana en espontaneidad”⁵⁶. Posmoderno como ningún otro, no distingue entre cultura popular, de masas, y alta cultura.

La tragedia griega solo puede explicarse como una respuesta a las demandas de las realidades sociales y políticas de su tiempo y a las imposiciones tanto del festival como de la

ideología democrática⁵⁷, de allí que sea legítimo, y necesario, que todo intento por llevarla a la escena contemporánea de una manera que conmueva al espectador eche mano a innovaciones y/o subversiones para buscar el efecto adecuado⁵⁸. En Muscari hay pastiche, parodia, cita, fragmentación, niveles diversos de reescritura. Invita a repensar el pasado. No cambia la historia, sino que la lleva a sus límites. Sófocles, como Muscari –y sus respectivas *Electras*–, exhiben la vulnerabilidad de los seres humanos en su compulsión hacia la venganza⁵⁹. Muscari se apropia y resignifica la *Electra* de Sófocles y su adaptación resiste la noción de la unidad autorial. Si, como suponemos, al igual que Worthen⁶⁰, que una *performance* no expone simplemente un texto, sino que le da autoridad cultural a ese texto, algo que los filólogos clásicos tendemos a pensar en forma inversa, que es el texto el que otorga autoridad a una *performance*, entonces la representación de *Electra-shock* le insufló nueva vida al teatro de Sófocles y un aire renovado.

57. A nuestro modo de ver, la mejor explicación de cómo se desarrollaban estos festivales y su significación socio-política la seguimos encontrando en GOLDHILL (1992).

58. Cf. GAMEL (2010, p. 160): “Modern productions and adaptations which may seem radically innovative, un faithful, subversive, even parodic or satiric, but which provoke critical and emotional responses in their audiences, more closely resemble ancient performances in their effect”.

59. Cf. REHM (2003, p. 18).

60. Cf. WORTHEN (2003).

BIBLIOGRAFÍA

BAKOGIANNI, A. *Electra Ancient and Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*, Bulletin of the Institute of Classical Studies Supplement 113. London: Institute of Classical Studies, 2011.

BRAUDILLARD, J. *Cultura y simulacro*, traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.

DÍAZ, E. *Posmodernidad*, Buenos Aires: Biblos, 1999.

S. DÍAZ, “El teatro de José María Muscari: La estética de la desmesura”, en MUSCARI, J.M. *Teatro*. Estudio crítico a cargo de Silvina Díaz con una entrevista de Ezequiel Obregón. Buenos Aires: Colihue, 2009.

DUBATTI, J. Nuevas expresiones de la escena porteña, in *Artez. Revista de las Artes Escénicas* 147, julio de 2009, URL: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez147/iritzia/dubatti.htm>.

_____, J. El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad, in *Stichomythia* 11-12, 2011, pp. 71-80.

DUNN, F. *Electra*, in K. ORMAND, *A Companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, pp. 98-110.

- FOLEY, H. Generic Ambiguity in Modern Productions and New Versions of Greek Tragedy, in E. Hall & S. Harrop (eds.) *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 137-52.
- GAMEL, M-K. Revising 'Authenticity' in Staging Ancient Mediterranean Drama, in E. HALL & S. HARROP (eds.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 153-170.
- GOLDHILL, S. The Great Dionysia and the Civic Ideology, in J. WINKLER & F. ZEITLIN (eds.), *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 97-129.
- _____, S. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- GRIFFITHS, E.M. Electra, in A. MARKANTONATOS (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden & Boston: Brill, 2012, pp. 73-91.
- HALL, E., Introduction: Why Greek Tragedy in the late Twentieth Century? in E. HALL, F. MACINTOSH & A. WRIGLEY (eds.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 1-46.
- HARDWICK, L. *Reception Studies* (New Surveys In The Classics No. 33): Greece and Rome. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- IOANNIDOU, E. From Translation to Performance Reception: The Death of the Author and the Performance Text, in E. HALL & S. HARROP (eds.) *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 208-18.
- JAMESON, J. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham. NC, Duke University Press, 1991.
- JUFFRAS, D. Sophocles' *Electra* 973-985 and Tyrannicide, *Transactions of the American Philological Association* 121, 1991, pp. 99-108.
- KELLS, J.H. *Sophocles: Electra*. Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
- KONSTAN, D. Sophocles' *Electra* as Political Allegory: a suggestion. in *Classical Philology* 103, 2008, pp. 77-80.
- MARCH, J. *Sophocles: Electra*. Warminster: Aris & Phillips, 2001.
- MUSCARI, J.M. *Teatro*. Estudio crítico a cargo de Silvina Díaz con una entrevista de Ezequiel Obregón, Buenos Aires: Colihue, 2009.

- PADEL, R. Making Space speak in J. WINKLER & F. ZEITLIN (eds.), *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 336-65.
- REHM, R. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth, 2003.
- RINGER, R. *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.
- SHEPPARD, J.T. The Tragedy of Electra according to Sophocles. *The Classical Quarterly* 12, 1918, pp. 80-8.
- _____, J.T., Electra: A Defense of Sophocles. *The Classical Review* 41, 1927, pp. 2-9.
- SÓFOCLES, *Obras completas*, traducción castellana de José Vara Donado. Madrid: Cátedra, 2001.
- SONTAG, S. Notes on Camp, in *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell Pub. Co, 1966.
- STEINER, G. *The Death of Tragedy*. London: Yale University Press, 1996.
- STRAWSON, P. *Individuos*. Madrid: Taurus, 1989.
- TRASTOY, B. El cuerpo deportivo, metáfora existencial y escénica en el teatro argentino actual, in *Stichomythia* 7, 2008
- _____, B. & ZAYAS DE LIMA, P. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2006.
- WHEELER, G. Gender and Transgression in Sophocles' *Electra*. *Classical Quarterly* 53, 2003, pp. 377-388.
- WHITMAN, C. *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*, Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- WINNINGTON INGRAM, R. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- WORTHEN, W. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WYLES, R., Towards Theorising the Place of Costume in Performance Reception in E. HALL & S. HARROP (eds.) *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 171-180.

Recebido em agosto de 2013
Aprovado em novembro de 2013