

# La tragedia justa

Análisis de lo trágico en la *Electra* de Galdós



**Rubén Pérez Sánchez**

Antonio Monegal (Tutor)

Universitat Pompeu Fabra

Facultad de Humanidades

NIA: 174690

1. <b>Introducción</b> .....	2
2. <b>La tragedia excluyente</b> .....	8
3. <b>La tragedia integradora</b> .....	13
4. <b>La <i>Electra</i> de Galdós</b> .....	18
5. <b>Lo trágico en la <i>Electra</i> galdosiana</b> .....	22
5.1 <b>El mito trágico en el drama</b> .....	22
5.2 <b>Formalidad trágica en la <i>Electra</i></b> .....	30
5.3 <b>Lo trágico en la <i>Electra</i> de Galdós según el canon <i>Leskyniano</i> ...</b>	36
6. <b>Conclusiones</b> .....	40
7. <b>Bibliografía</b> .....	45

## 1. Introducción

A ojos de cualquier investigador humanista resulta bastante impresionante la forma en que la cultura griega clásica impregnó la civilización europea a lo largo de los dos milenios y medio que nos separan. La adopción del corpus intelectual de la civilización griega por parte de las culturas y los pueblos que le sucedieron es uno de los hechos determinantes de la identidad europea, suponiendo que tal cosa existiera. El tránsito de las diferentes teorías filosóficas, tratados artísticos y científicos, las propias estatuas talladas en mármol, el sentimiento deportivo de las olimpiadas o la imponente presencia de la Acrópolis han combatido el devenir de los siglos, manteniéndose como un patrimonio común al que era necesario atesorar. La cultura griega clásica se convirtió en una ensoñación cultural a la que toda civilización posterior quería vincularse como señal de prestigio.

Este legado ha servido como referente en no pocas ocasiones; cada oscura época en la que la humanidad occidental perdía su rumbo buscaba refugio en aquellos antepasados áticos que parecían haberlo dicho todo. Otras muchas veces, la herencia era vista como un regalo envenenado, algo de lo que era necesario renegar para poder liberarse de una autoridad intelectual que impedía un pensamiento alternativo. De esta manera, a medida que el pensamiento europeo mutaba, algunas figuras y su trabajo cayeron en la desgracia, a ojos contemporáneos, de la obsolescencia. Muchas veces se olvida la función que cumplieron durante el tiempo que estuvieron presentes y que, sin ellas, lo que las sustituyó difícilmente se habría producido. Imaginemos lo que hubiese sido de Galileo si la física aristotélica no hubiese trascendido su tiempo hasta llegar al siglo XVI de nuestra era (n.e.).

En cambio, otros aspectos de la transmisión ática han mostrado mejores habilidades a la hora de adaptarse a los tiempos sucesivos. Los ecos clásicos resuenan en multitud de ámbitos de nuestra sociedad actual. La lengua castellana está bien surtida de raíces, conceptos y vocablos directamente heredados de los pueblos áticos lo que establece un estrecho vínculo de estos con los hispanohablantes; y así nos referimos a una persona que, según la RAE, muestra “aversión al trato con otras personas” como un misántropo, de la misma manera que un griego lo denominaba *μισάνθρωπος*. Otro ejemplo es nuestro sistema político dominante en occidente, al menos por el momento, el de la democracia y está íntimamente ligado con la *δημοκρατία* ateniense del siglo V antes de nuestra era (a.n.e.). Determinar qué porcentaje de lo que somos hoy es gracias a aquellos que fueron

es una tarea imposible de asumir por cualquier teórico especializado, cuando menos por un estudio de tan modesta envergadura como este. Sin embargo, si que es asumible ir desgranando pequeños elementos de esa inmensa herencia griega para ponerlos en valor y, además, comprobar de qué manera han conseguido adaptarse a nuestros tiempos.

Dentro de la producción artística de origen griego, y particularmente en el ámbito literario, la cultura ática creó uno de los géneros más excepcionales de la historia humana. Germinada en cultos que se pierden en los orígenes de la civilización, la tragedia evolucionó junto a los pueblos que le dieron luz, mitificando a sus protagonistas, humanizándose al ritmo de una sociedad en ciernes y, en cierto modo, registrando la esencia de este proceso. Como bien lo supo ver Nietzsche, la tragedia es el fruto del apareamiento de dos valores antitéticos: el dionisiaco y el apolíneo. Es decir, en la tragedia se concentra el carácter más social de nuestra especie, la apología de una sociedad racional que nos permita convivir; pero también perdura la pasión ilógica, eco del espíritu animal. Estas dos realidades constitutivas de «lo humano», coexisten y pugnan simultáneamente, ilustrando conflictos y preguntas atemporales para las que difícilmente se podrá encontrar respuesta.

Este carácter interrogante de la tragedia, y su indisociable relación con los orígenes humanos, genera un vínculo con otra realidad que la constituye: el aspecto trascendente. En la búsqueda por respuestas, el humano cree encontrar en una entidad superior la justificación de lo que le acontece y atormenta. Es fundamental considerar que la tragedia nace de ritos tribales, probablemente en el contexto al culto del dios Dioniso, por lo que su relación con la divinidad es parte de su esencia. En su complejo desarrollo, el ritual se va transformando de culto a espectáculo dramático en honor al dios, llegando a su expresión completa, considerada desde una óptica purista, en el escenario ateniense de Dioniso en el siglo V a.n.e. Durante todo este proceso, el vínculo con lo trascendente se mantuvo y en las tragedias de los tres grandes, Esquilo, Sófocles y Eurípides, la presencia de lo divino es determinante y nos ayuda a comprender diferentes formas de entender la relación entre el humano, deliberadamente en singular, y los dioses.

La pervivencia de la tragedia en el devenir de los tiempos estará consolidada mientras nuestra especie no consiga responder a sus incertidumbres existenciales. Sin embargo, la forma en que este género dramático se adapta a las circunstancias temporales y sociales de cada contexto varían significativamente a lo largo de su viaje a la actualidad. Existen pocos referentes teóricos de la época clásica, momento en que la tragedia vive su apogeo

en Atenas. Tradicionalmente se ha considerado como canónica la definición que Aristóteles da en su *Poética*, por ser contemporáneo del género y por su indudable prestigio intelectual, especialmente en el ámbito académico. Sin embargo, la explicación del filósofo resulta más descriptiva en lo técnico que en lo teórico:

La tragedia es la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta grandeza, representada, y no narrada, por actores, con lenguaje elegante, empleando un estilo diferente para cada una de las partes, y que, por medio de la compasión y el horror provoca el desencadenamiento liberador de tales afectos. (Lesky, 1966: 22)

Es la última parte de la definición la que ha generado más debate, la famosa *κάθαρσις* o esa liberación que debe provocar la obra en el espectador por medio de la compasión y el horror. A pesar de que, con el tiempo, diversos estudios parecen haber demostrado que el término *κάθαρσις* tiene un significado más asociado con la medicina que con cualquier otra disciplina, multitud de teóricos han intentado buscar sentidos diversos en las palabras de Aristóteles.

Además de la definición del filósofo, se podría tomar como referentes las tragedias originales de la época clásica que han llegado a nuestros días, pero su diversidad en el tratamiento teórico de lo trágico dificulta la configuración de un criterio claro para determinar lo que diferenciaba una buena de una mala tragedia en la Atenas del siglo V. De esta manera, multitud de literatos y teóricos han participado de un debate, que a todas luces se antoja eterno, sobre aquello que convierte una obra en una tragedia y lo que no, a lo largo de la historia literaria.

Por otra parte, la reinterpretación formal y teórica del género de la mano de los diferentes creadores en el transcurso de los siglos ha enriquecido la escena con la visión particular que cada época ha decidido imprimir a lo trágico, añadiendo o prescindiendo de elementos varios. Algunos han mantenido como nexo indispensable la conexión mitológica con los personajes originarios, como si del hilo de Ariadna se tratara, uniendo su obra con la clásica; otros han creído esencial la pervivencia del coro, o el carácter noble de los protagonistas; la unidad de tiempo y acción o la idoneidad del diálogo en verso han sido factores irrenunciables en otros casos. Con respecto a su finalidad, se le ha dotado de un carácter moral, o político, o simplemente se ha buscado el entretenimiento a través del terror trágico considerando como único propósito la turbación del público ante la caída del héroe.

Esto ha hecho que hoy haya tantos tipos de tragedia como escritores la han tratado, convirtiendo cada obra en un espejo de las particularidades del tiempo que la vio nacer. Sin embargo, y a la hora de establecer un criterio preciso para determinar el carácter trágico de una obra, esta constante mutación del género no hace más que dificultar la labor de investigación.

Por tanto, este estudio parte de la premisa base de que resulta prácticamente imposible entender y, por tanto, definir una idea precisa de lo que fue la tragedia para aquellos que la llevaron a su expresión más gloriosa. Así, con el fin de evitar largos caminos que se intuyen infructuosos, partamos de la idea de que la tragedia como tal, fue un género dramático interpretado anualmente en Atenas por la festividad de Dionisos y que unánimemente se considera que alcanzó su cenit, en el siglo V a.n.e. de la mano de los considerados tres grandes: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Teniendo esta idea acordada como punto de partida, todo lo que se puede hacer es admirar, no necesariamente desde un punto de vista positivo, cómo el género trágico se ha ido adaptando en los diferentes contextos que tuvieron a bien emplearla como vía de expresión. Para este fin, particularmente se tendrá en cuenta una de las propuestas teóricas que más relevancia tuvo en los estudios sobre la tragedia del siglo XX. Se trata de la teoría desarrollada por George Steiner, que en su obra *La muerte de la tragedia*, venía a excluir el género trágico de aquellos contextos que él denomina, judaicos y marxistas. Steiner, justifica su tesis considerando que el "sentido judaico del mundo" implica una noción de justicia, "Dios es justo para con el hombre", que es incompatible con la visión trágica: "donde hay compensación hay justicia y no tragedia" (Steiner, 2001: 9). Al marxismo le atribuye un carácter "típicamente judío" por su consideración de la justicia.

El concepto de justicia es similar en el judaísmo y el cristianismo, de hecho, la noción del juicio está presente al final de la vida terrenal de todo cristiano. Por tanto, el alcance de la concepción de la tragedia de Steiner incluye a los contextos culturalmente cristianos. Partiendo de esta idea, habría que excluir de toda la historia literaria española, y de buena parte de la europea, cualquier obra con pretensiones trágicas, o por lo menos de su denominación como tragedia.

Las páginas que siguen pretenden reflejar, en la medida de lo posible, cómo la tragedia clásica es capaz de abrazar la noción de justicia sin necesidad de perder su carácter originario. Se trata pues, de refutar la tesis de George Steiner y demostrar que la tragedia,

o al menos la visión trágica, es posible en el ámbito cristiano. Además, se analizará la *Electra* del novelista y dramaturgo Benito Pérez Galdós como caso práctico de la aplicación del género trágico al contexto cultural español.

La *Electra* de Galdós representa una *rara avis* dentro de la historia de la dramaturgia española. A pesar de la popularidad que tuvo en el momento de su aparición, la obra no trascendió su tiempo, y raramente se ha vuelto a representar en los escenarios españoles. Estrenada ante el público el 31 de enero de 1901, la obra rápidamente se convirtió en un fenómeno de masas, y no es una exageración, por la reacción que despertaba en los espectadores. En medio de un clima político y social crispado por la tensión entre los sectores progresistas y los conservadores, el drama del escritor canario fue interpretado como un manifiesto anticlerical por las injerencias de los religiosos en los asuntos políticos, con una referencia directa a un caso judicial que crispaba a la sociedad de su momento. La España progresista intentaba, no con pocas dificultades, abandonar definitivamente las estructuras de poder del antiguo régimen y modernizarse, y *Electra* venía a ser la metáfora del país, controlada y retenida por la deriva autoritaria de un fanático religioso. Tras su estreno y en las sucesivas representaciones a lo largo del país, las manifestaciones ciudadanas contra los poderes más conservadores de la sociedad, sobre todo Iglesia y monarquía, se sucedieron y Galdós, todo parece indicar que a su pesar, se convirtió en el héroe de los sectores reformistas.

Pero al margen de su innegable connotación política, y en lo que respecta a nuestro estudio, uno de los aspectos más enigmáticos de la obra de Galdós es la vinculación que el autor decidió crear con la tragedia griega. Especialmente, y como se verá más adelante, cuando el escritor no tenía especial consideración por la utilidad contemporánea del género trágico. El personaje de *Electra* da nombre a la obra, y es unánime la opinión del paralelismo entre la joven protagonista y la España que busca emanciparse de las obsoletas formas de poder. Sin embargo, no tan solo se trata de una cuestión simbólica, Galdós emplea elementos constitutivos del género de la tragedia que incorpora en su obra para transmitir al público su mensaje, y que terminó generando un efecto en la audiencia que a día de hoy se debate sobre si fue deliberado o no, pero que sin duda sorprendió, e incluso abrumó, al autor.

Este estudio no busca de ninguna de las maneras demostrar que la *Electra* de Galdós es una tragedia, ya que, eso sería faltar a la evidencia. Ni tan solo que se trate de una adaptación. El objetivo de estas páginas será determinar, cómo la tragedia puede darse en

contextos culturales cristianos y, cómo de hecho ha influido en el hacer dramático de escritores que participan de ellos. Como ejemplo se analizará la *Electra* de Galdós, y la medida en que la forma trágica colaboró en su construcción.

## **2. La tragedia excluyente**

Una de las cuestiones que despierta el interés de los teóricos sobre el estudio de la tragedia es la constatación de que el género responde mejor a determinadas épocas y contextos. Así, nos encontramos con momentos históricos en que la tragedia rebrota en los escenarios como si los dramaturgos encontrasen en ella la respuesta a las inquietudes de su tiempo. Esto nos podría llevar a afirmar que a lo largo de la historia de la literatura hay “momentos trágicos”, que sin duda los hay, una especie de islotes en la travesía literaria a la contemporaneidad, donde la inspiración artística recalca para el acopio de la siempre fructífera tradición clásica. Se podrían buscar similitudes entre la Roma de Séneca, la Inglaterra de Shakespeare o la Norteamérica de Eugene O’Neill que determinaran unos parámetros políticos, históricos e ideológicos que explicasen qué llevó a los tres dramaturgos a escoger la tragedia como medio de expresión. Sin embargo, lo que caracteriza al género trágico es su intolerancia a los enfoques puramente racionales. Sin duda, nuestra especie tiende a plantearse, y replantearse, las cuestiones más trascendentales sobre su existencia especialmente en los momentos de crisis y la tragedia encaja perfectamente en estas necesidades. Sin embargo, existe en este género una relación con la condición humana que trasciende la realidad histórica. Intentar encajar el género dramático en unas determinadas condiciones ambientales, como si de una cepa de vid se tratase, vendría a ser lo mismo que afirmar que todos los hombres y mujeres tenemos las mismas inquietudes simultáneamente.

Es por esto, que las concepciones, que denominaremos excluyentes, que conciben la tragedia como un género exclusivo de determinados entornos culturales son, cuando menos, cuestionables. Al margen de que, como ya se ha especificado anteriormente, este análisis parte de la convicción de que resulta imposible entender lo que fue una tragedia para un poeta griego del siglo V a.n.e., el principal inconveniente de las teorías excluyentes es que parten de una idea muy concreta sobre lo que debe y no debe ser una tragedia. Este tipo de convicciones suelen perder gran parte de su solidez cuando se confrontan con la realidad testimonial de la que disponemos, es decir, con las tragedias



que han llegado a nuestros días. Su variedad y complejidad en el tratamiento de lo trágico es una de las principales dificultades a las que se enfrenta cualquier intento de definición del género.

Dentro de este tipo de teorías, una de las que más trascendencia ha tenido en los últimos tiempos fue la propuesta por George Steiner en su obra *La muerte de la tragedia*. En su libro, Steiner venía a hacer un repaso histórico sobre la creación del género trágico de la mano de autores como Shakespeare, Racine, Goethe o Schiller. Lo realmente relevante del punto de vista de Steiner, al menos para el propósito de este estudio, es su interpretación de la tragedia como un género incoherente con la comprensión judaica de la existencia. Según Steiner, uno de los elementos constitutivos del judaísmo es la certeza de la compensación divina, a través de la que Dios “repara los estragos sufridos por su siervo”. Para Steiner: “Esta exigencia de justicia es el orgullo y la carga de la tradición judaica” (Steiner, 2001: 9). Es este sentido compensatorio, y por tanto de justicia, el que lleva al autor a considerar imposible cualquier tragedia en el contexto judaico, e incluye al marxismo al equiparlo con el judaísmo en su concepción de la justicia.

En su afán excluyente, Steiner construye una férrea idea acerca del género trágico que tiene como principal premisa la absoluta erradicación del concepto de justicia entre sus versos. Una definición de la tragedia destructiva, en la que el ser humano es el juguete maldito de los dioses o las fuerzas del destino y cuyo devenir concluye terriblemente, y que por tanto, no admite de ninguna de las maneras, una posible resolución:

En mi opinión, toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional (...) Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia (Steiner, 2001: 12).

Esta idea de la tragedia tiene como principal requisito el hecho de su crueldad con el héroe y la absoluta incapacidad de resolución del conflicto. Es decir, la tragedia no puede tener un final feliz. Steiner construye su tesis partiendo de una visión teórica de la tragedia muy concreta: el hombre desamparado que se enfrenta a las vicisitudes de fuerzas desconocidas e indeterminadas y de las que no tiene escapatoria. Este punto de vista se presenta un tanto simplista, para un género que se ha demostrado tremendamente

complejo. Pero, al margen de apreciaciones valorativas, lo cierto es que la tesis de Steiner no supera el cotejo con las obras trágicas que han llegado hasta nosotros.

Entre las tragedias que han sobrevivido a la “tragicidad histórica”, existen al menos dos con una resolución justa, compensatoria y en cierta medida feliz para su protagonista. La primera de ellas es la titulada como *Las Euménides*, la tercera obra del ciclo mítico conocido como la *Orestíada*, escrita por Esquilo. La historia se enmarca en una serie de crímenes y venganzas que comienzan con el asesinato de Ifigenia por parte de su padre Agamenón que la sacrifica para obtener vientos favorables en su marcha a la Guerra de Troya. La madre de la sacrificada, y esposa de Agamenón, Clitemnestra espera la vuelta de su marido de la guerra, diez años después de su marcha, para cumplir la venganza por la muerte de su hija y asesinarlo. Tras la muerte de Agamenón, sus hijos Orestes y Electra planean el asesinato de su madre Clitemnestra también como venganza. Orestes cumple con la *vendetta* y acaba con la vida de su madre. Todo esto ocurre en las dos primeras obras de la trilogía, *Agamenón* y *Las coéforas*.

En la tercera tragedia de la serie, *Las Euménides*, Orestes es perseguido por las Erinias, las diosas que persiguen los crímenes consanguíneos, por la muerte de su madre. Cuando el acusado pide ayuda a Apolo, quien le había animado a vengar la muerte de Agamenón, éste le recomienda que huya a Atenas donde la diosa de la ciudad lo juzgará. Ya en este diálogo entre Orestes y Apolo, la opinión del Dios da pistas de la idea de justicia que se maneja en esta tragedia:

Y, cuando hayas llegado a la ciudad de Palas, siéntate abrazando a la antigua estatua, que allí dispondremos de jueces para esta acusación y discursos persuasivos, con lo que hallaremos medios de que te libren por completo de estos sufrimientos, ya que fui yo quién te convenció de que mataras a tu madre (Esquilo, 1986: 500).

El Dios, no solo considera inocente a Orestes ya que lo persuadió de cometer el crimen, sino que además está convencido que el protagonista será liberado “por siempre” de sus sufrimientos a través de un juicio, por tanto, se entiende que será redimido.

Finalmente, la suerte de Orestes la decide un jurado en un juicio que promueve la diosa Atenea. El jurado libera a Orestes de su culpa y las Erinias acatan la decisión. Al margen de la exquisita analogía que utiliza Esquilo, que representa la instauración de un sistema judicial que respeta las garantías de los acusados y que sustituye a la justicia popular promovida por la venganza, lo que interesa a nuestro estudio es este final que se podría

calificar como resolutivo, pero también como compensatorio para el protagonista, e incluso feliz.

Para tratar de verificar una tesis como la de Steiner, el ejemplo de *Las Euménides* es muy relevante. En principio porque nos encontramos ante un final relativamente positivo y benigno con el héroe, que se libera del acoso de las Erinias, lo que contradice una de las premisas esgrimidas por Steiner en su definición: “Las tragedias terminan mal”. Pero además, la falta de Orestes se juzga a través de un juicio que lo libera de su culpa, por tanto el conflicto se resuelve mediante la justicia. Este procedimiento empleado por Esquilo contrasta con la opinión de Steiner, que dice al respecto: “Cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia”. Con lo visto hasta ahora, podemos concluir que o la teoría de Steiner es incorrecta o Esquilo en su búsqueda por perfeccionar la tragedia inventó el teatro dramático.

Otro de los ejemplos de tragedias que no cumplen con los criterios de Steiner es *Edipo en Colono*. Esta tragedia pertenece al ciclo tebano y fue compuesta por Sófocles. En ella, un Edipo que carga las consecuencias físicas y espirituales de su atormentado pasado, inconscientemente mató a su padre y se casó con su madre con la que tuvo cuatro hijos, se dirige a Atenas huyendo de su pasado en Tebas. Ciego y acompañado por su hija Antígona, Edipo se deja morir en las tierras de Colono, donde un oráculo lo había predicho. Al margen de la trama trágica, Teseo y Creonte se disputan al viejo desgraciado por intereses particulares, lo realmente relevante de esta tragedia es su final. Edipo se retira solemnemente al lugar donde estará su tumba, y su muerte se presenta como una escena apoteósica, un desenlace ansiado por el viejo, un descanso para una vida demasiado sufrida. De la tragedia se desprende la necesidad del perdón a uno de los personajes más miserables de la literatura universal. Los actos de Edipo no fueron conscientes y por lo tanto no merecen una sentencia tan rigurosa como para aquellos que actúan de mala fe. Su muerte, más que un castigo, se presenta aquí como una meta ansiada, y de alguna manera dignifica al personaje que, con su tumba beneficiará la tierra en la que reposa.

Es inevitable interpretar este final como una redención para Edipo. Tras el padecimiento extremo que le llevó a arrancarse sus propios ojos, Sófocles parece apiadarse de su personaje, y le brinda una muerte que restituye su dignidad. El viejo parece haber pagado

sus deudas con los Dioses, y estos lo dejan morir plácidamente. Así lo relata el mensajero que narra al coro la forma en que Edipo se adentró en el Hades:

El modo como aquel hombre desapareció no hay mortal que lo pueda contar, si no es nuestro Teseo; que, cierto, no acabó con él rayo alguno encendido de los dioses ni huracán alguno enviado por el mar, en aquel momento, no; sino que algún emisario de los dioses se lo llevó, o la tierra, entreabriéndose, *le abrazó dulcemente* en sus senos abismales. Se fue aquel hombre, y *no hubo allí gemido, ni enfermedad, ni dolor*; misterio, sí, si los ha habido entre mortales (Sófocles, 1984: 195).

Por tanto, nos volvemos a encontrar aquí con otra tragedia que contradice la opinión de Steiner. Edipo no solo es perdonado por los Dioses que tanto le han hecho sufrir, además a lo largo de la tragedia es sometido a juicio y se le reconoce la irresponsabilidad de sus actos por desconocimiento. La muerte del protagonista se presenta aquí como un veredicto que le redime y le permite terminar su vida sin dolor y sufrimiento, una especie de redención espiritual.

Sin embargo, el propio Steiner tiene en cuenta las limitaciones de su concepción de la tragedia, y en su obra cita los dos ejemplos que acabamos de analizar. Para él, estas dos piezas se han de “interpretar con suma cautela” pues los considera casos excepcionales. Parece obviar el teórico que los autores de dichas obras son, nada menos, que Esquilo y Sófocles que, junto a Eurípides, representan los tres creadores que llevaron el género a su máximo exponente. Steiner, además busca cómo justificar estas “tragedias redentoras” con unas explicaciones, cuando menos, particulares:

Ambos son casos excepcionales, hay en ellos un elemento de procesión ritual, conmemorativo de aspectos especiales de la santidad de Atenas. Por otra parte, lo que había de música en la tragedia griega está irrevocablemente perdido para nosotros, y sospecho que el uso de la música puede haber dado a los finales de estas dos obras una singularidad solemne, poniendo los momentos finales a cierta distancia de los terrores antes desplegados (Steiner, 2001: 12).

Por tanto, el teórico explica estas anomalías basándose básicamente en elementos que son del todo imposible comprobar: los procesos rituales en la santidad de Atenas y la música que se interpretaba en la representación trágica. Parece esto una solución inteligente a la falta de coherencia de su teoría, pero sin embargo resulta un tanto insatisfactoria. La distancia entre los “terrores antes desplegados” y el final de la obra, aún con intermedio musical, no tiene mayor relevancia cuando se trata de valorar la función redentora de la

obra sobre un personaje que, según la teoría de Steiner, debería terminar destruido por el capricho de los Dioses.

Tanto Orestes en *Las Euménides*, como Edipo en *Edipo en Colono*, reciben el perdón de los Dioses por sus actos pasados y de ambas obras se desprende la idea de la redención y justicia. En el caso de Orestes, porque con su crimen vengaba un crimen anterior, y en el de Edipo porque sus faltas no fueron provocadas conscientemente. Por tanto, se produce en ambas tragedias actos de compensación con los héroes. Pero estas dos obras no son las únicas, tal y como argumenta Albin Lesky en su estudio *La tragedia griega*:

Otras trilogías, como la de las *Danaidas* y la trilogía de *Prometeo*, tenían como fin una reconciliación. Luego hay los dramas posteriores de Sófocles, como *Electra*, *Filoctetes* y el *Edipo en Colono*, con finales que representan una completa reconciliación y arreglo. Que esto puede afirmarse también para *Electra* y que Egisto y Clitemnestra caen como malhechores castigados, pero no como víctimas de un trágico destino, apoyará nuestra exposición. Y en Eurípides encontramos piezas como la *Helena* o *Ion* de las que puede hablarse perfectamente de un *happy end* (Lesky, 1966: 28).

En base a esto, la consideración de Steiner de una tragedia catastrófica, donde la caída del héroe siempre debe terminar con el final de éste de manera cruel, parece flaquear frente a la producción de los grandes maestros del género. Todo parece indicar que la tragedia justa es posible. Y de ser así, podríamos desestimar la afirmación de Steiner sobre la imposibilidad de la tragedia en contextos culturales como el judaico, o el cristiano, donde la noción de justicia tiene tanta importancia.

### **3. La tragedia integradora**

Otros teóricos han estudiado la tragedia desde una perspectiva más integradora. La premisa de partida es reconocer la complejidad del género trágico y renunciar a sesgos que terminen simplificando innecesariamente la cuestión. Se trata pues, de ir desgranando la tragedia como si de un complejo mecanismo se tratase. Por hacer uso de las herramientas poéticas, en una analogía se podría comparar este estudio de la tragedia con la inspección de uno de los famosos autómatas del relojero suizo del siglo XVIII, Jaquet-Droz. Se concibe la tragedia como un todo conformado por la suma de sus partes.

Es en este sentido en el que Albin Lesky orienta su estudio de la tragedia. En su consistente manual *La Tragedia griega*, el teórico austriaco trata de construir una teoría

sobre lo trágico que se acerque lo más posible a la noción clásica del género. Partiendo de la *Poética* de Aristóteles y de las tragedias originales como fuente de su análisis, intenta identificar los errores de comprensión que han provocado enfoques incorrectos del género.

Lesky comienza su estudio desmontando una de las principales “contaminaciones” históricas que, a su parecer, han provocado una noción de lo trágico que se aleja de su sentido inicial. Analizando las palabras de Aristóteles en su estudio sobre la tragedia, Lesky determina que una mala interpretación de estas puede haber generado el sentido catastrófico que muchos teóricos y literatos habrían terminado dando a la tragedia. En este sentido añade:

Ya en la Antigüedad se esboza un proceso que nos fue conocido en aquel pasaje de la *Poética* en el que se califica a Eurípides de "el más trágico" de los áticos a causa de sus finales catastróficos, y para el que da su testimonio la posterior acepción de la palabra τραγικός. La pieza sería de leyenda heroica que suministra el tema a la tragedia, contiene generalmente un suceso lleno de sufrimientos. Debido a que tal suceso doloroso garantiza el efecto reconocido como específico por Aristóteles, el desencadenamiento liberador de determinados afectos, fue considerado necesariamente cada vez en mayor grado como lo que caracterizaba propiamente a la tragedia. De este modo, finalmente, bajo la presión de una ley interna, la tragedia se convirtió en una pieza de triste final, lo cual no era en modo alguno obligado en el período culminante de la cultura ática. La discusión de los autores posteriores acerca del concepto de lo trágico continuó este proceso, enlazándolo con las más radicales objetivaciones de conflictos trágicos y así postuló lo irremediable, como elemento esencial decisivo de lo trágico (Lesky, 1966: 29).

Por tanto, Lesky identifica aquí el proceso que ha llevado a teóricos como Steiner a identificar la tragedia con un tipo de desarrollo concreto, que por lo general termina mal. El teórico encuentra en estas palabras de Aristóteles, un motivo para la posterior interpretación errónea de la tragedia como catástrofe. Pero, a través de una lectura reflexionada de la *Poética* y cotejando ésta con las tragedias que han llegado hasta hoy, demuestra, con bastante fundamento, lo equivocado del enfoque catastrófico (entendiendo este como una tragedia con un final que implique el irremediable exterminio del héroe/protagonista). Identificada y solventada la incorrección, Lesky continúa su análisis de la tragedia, que bien se podría calificar de disección, identificando aquellos elementos que la constituyen, desde una óptica integradora y no tanto excluyente.

En la descripción de la tragedia del teórico austriaco, se identifican una serie de elementos que a su juicio conforman el género. Lesky construye una especie de decálogo en el que deconstruye lo trágico para mostrar el todo por sus partes.

Para Lesky, el primer fundamento de lo trágico es lo que denomina como “la dignidad de la caída”. Durante la obra, el protagonista debe experimentar un cambio traumático en su posición vital. En este caso, es imprescindible que la caída tenga consecuencias trágicas, negativas, catastróficas para el protagonista, que por lo general pasa de un estado de felicidad, o de inconsciencia, a una situación de extrema perturbación. El teórico lo expresa así: “Lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible”(Lesky, 1966: 26). Por tanto, la idea del cambio es conformadora de lo trágico, pero ha de ser un cambio que ponga contra las cuerdas al personaje, una experiencia transformadora y existencial. Asociada a esta idea de cambio, el teórico relaciona también la noción de dinamismo. Nos encontraríamos pues, ante un proceso de carácter traumático y existencial que lleva al personaje a una situación límite, que le hace replantearse su condición. Este devenir de la experiencia humana conllevaría la noción del cambio y el dinamismo como conformadores de la experiencia trágica.

Como segundo aspecto de lo trágico, Lesky propone la “capacidad de relación con nuestro propio mundo”. Es decir, la tragedia nos debe apelar. El carácter puramente existencial de la tragedia requiere de nuestra empatía con lo que experimenta el personaje. Para el teórico, lo trágico vendría a huir de contextos locales y folclorismos, la tragedia desnuda de lo accesorio debería ser lo más parecida posible a una especie de manual de la condición humana. Es en este sentido que como obra de arte debe requerir de nuestra atención en tanto que humanos que nos enfrentamos a los mismos conflictos vitales que se nos presenta en la escena. Lesky considera que: “El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación del *Nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico” (Lesky, 1966: 26). Se trataría pues de convocar nuestra condición humana, como individuo o como sociedad, a través de las vicisitudes del personaje. Con esta visión de la tragedia, se comprende mejor la finalidad de la misma, y lo equivocado de la visión catastrófica. Lo realmente relevante de lo trágico es su capacidad de invocar nuestro sentido humano, y la destrucción del personaje no es más que un elemento accesorio que rompe de manera trágica si, pero también efectista, la conexión con el público.

El tercer elemento es “la aceptación por parte del sujeto trágico”. Según el teórico, el protagonista debe ser consciente de lo que le está sucediendo y de su inferioridad frente a unas fuerzas que lo superan y que no comprende. La llegada de la caída no toma por sorpresa al personaje, que de alguna manera sabe cuál es su posición en el mundo y de su incapacidad de escapar de algo que está fuera de su alcance. El teórico lo expresa así: “El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente”(Lesky, 1966: 27). Encontramos pues, una conciencia resignada en aquello que acontece al personaje y que de alguna manera acentúa el carácter trágico del hecho, pues se ha de enfrentar al mal sabiendo de antemano que es una batalla que tiene perdida.

El cuarto aspecto que Lesky propone es el de la oposición irremediable sirviéndose de una definición de Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (Lesky, 1966: 24). Sin embargo, y como ya venimos tratando a lo largo de todo el estudio, el teórico no comparte la opinión de que la tragedia requiera necesariamente de un final irremediable. Para aclarar esto, Lesky propone tres “fases” de la tragedia o tres distinciones conceptuales sobre lo trágico con diferentes implicaciones. El primero de ellos es la “visión radicalmente trágica del mundo” que define como “la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores, sin solución y que no puede explicarse por ningún sentido trascendente, destrucción de fuerza y valores que necesariamente están en pugna” (Lesky, 1966: 30). Esta noción vendría a corresponderse con la visión de Steiner, y que como hemos visto no responde a los ejemplos de tragedia de los que disponemos hoy en día. El segundo concepto lo llama el “conflicto trágico absoluto”, y se trataría de un conflicto también sin solución pero que no representaría al mundo por completo. Para Lesky:

Es un suceso parcial del mundo, y es completamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción, es parte de un todo trascendente y que adquiere su sentido de las leyes que rigen este todo. Y si el hombre aprende a conocer estas leyes y a comprender su juego, ello significa que la solución se encuentra en un plano superior a aquel en el cual este conflicto tuvo la muerte como final (Lesky, 1966: 31).



Y el tercer estadio de lo trágico es lo que llama la “situación trágica”. Esta noción vendría a corresponder con un conflicto en que se enfrentan fuerzas opuestas sin solución. Sin embargo, esta falta de solución no es lo último ni definitivo, y por supuesto no se corresponde con la destrucción del personaje. Lesky lo define como: “La nube que parecía impenetrable, se rasga, y del azul del cielo surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa” (Lesky, 1966: 31).

Esta diferenciación entre las tres nociones de lo trágico puede ser de utilidad a la hora de enfocar el estudio de la tragedia. La propuesta teórica que plantea Lesky permite una concepción de lo trágico más plural, donde la resolución, o no, del conflicto varía en función del concepto trágico de la obra. Indudablemente, para el objeto de este estudio, esta última noción planteada por Lesky, la “situación trágica”, sería la percepción trágica que más se acercaría a la visión cristiana del mundo. De hecho, el teórico austriaco argumenta su compatibilidad. Por tanto, nos encontraríamos ante una justificación teórica de la posibilidad de una tragedia en el contexto cultural cristiano.

El quinto componente de lo trágico para Lesky es la *culpa trágica*. En este punto, el teórico se cuestiona otro de los malentendidos históricos que a su parecer se han producido a la hora de interpretar la tragedia. El fallo que provoca la caída del personaje se ha identificado muchas veces con una culpa moral. Según Lesky, esto surge con el tratamiento que Séneca hizo de las tragedias, cuyo fin siempre fue el de generar un “ejemplo amonestador”. Sin embargo, y sirviéndose nuevamente de la *Poética*, el teórico defiende que Aristóteles insiste en que el fallo que haga caer al personaje no debe ser de carácter moral sino de un error en su condición de humano:

Allí donde Aristóteles, en el capítulo XIII de la *Poética*, desarrolla su teoría del (Cambio) (μεταβολή) del destino como núcleo del mito trágico y en conexión con ello defiende su concepción de los caracteres "medios" como los más apropiados para la tragedia, dice que semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral, sino más bien βί ἀυαρτίαν τινά. La expresión, en relación con esto, está sacada de la épica, y se refiere a un fallo en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura. Por consiguiente, la persona que no fracasa por un defecto moral parece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana. Aquí podemos preguntarnos si las palabras de Aristóteles no apuntan hacia una situación básicamente trágica del hombre (Lesky, 1966: 23).

Así pues, la culpa trágica no está relacionada con un defecto moral del personaje, sino con su limitada condición humana. Además, añade Lesky que cuanto más injustificada esté la caída, mayor efecto trágico tendrá en el espectador. Un personaje que se enfrenta a un conflicto trágico inmerecido despertará en el público mayor compasión que uno que consideremos merecedor de sus sufrimientos.

En resumen, Lesky aporta al estudio de la tragedia una aproximación teórica más diversa y fundamentada, que permite acercarnos al género trágico desde diferentes puntos de vista. Por tanto, teniendo en cuenta esto, se puede considerar que contamos con la solidez suficiente como para analizar un ejemplo de una adaptación trágica en el contexto literario español. Además, dando por hecho que hemos desestimado la teoría de Steiner de la imposibilidad de una tragedia en un contexto cultural cristiano, el estudio de la *Electra* de Galdós se presenta pertinente, no con la intención de equiparar esta obra con una tragedia, sino de determinar qué grado de *tragicidad* concentra.

#### **4. La *Electra* de Galdós**

Benito Pérez Galdós (1843-1920) ha pasado a la historia de la literatura española como uno de sus mayores novelistas. Sin embargo, el autor canario desarrolló una productiva obra dramática que, tal vez eclipsada por su éxito en la prosa, permaneció relegada del análisis de los críticos que no consideraban su teatro lo suficientemente relevante. Ángel Berenguer, en su obra *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo* refleja esta inconsideración con la obra dramática del escritor canario:

Con demasiada frecuencia se insiste en la falta de experiencia teatral de un autor que estrenó más que muchos dramaturgos (hoy clásicos) como Lorca o Valle Inclán, y que demostró por el teatro europeo de su época un interés que está ausente de la inmensa mayoría de los autores consagrados de nuestro teatro en este siglo (Berenguer, 1988: 93)

Esta falta de prestigio no se explica porque su teatro no despertase el interés de sus contemporáneos, de hecho, durante su carrera artística cosechó dos éxitos considerables en los escenarios. El primero de ellos fue *La de San Quintín* (1894), comedia que se representó más de 50 veces en los escenarios madrileños (Gies, 1996: 481) y *Electra* (1901) resultó ser un “fenómeno de masas” durante la época.

Galdós produjo un nutrido número de obras dramáticas, en total una veintena a lo largo de toda su carrera (Escobar, 1995: 66). De hecho, hoy se sabe que sus primeros intentos de alcanzar la notoriedad literaria fueron a través del teatro y que, al no conseguir que sus obras llegasen a los escenarios, se refugió en la novela. Representante del realismo literario y del naturalismo, fue especialmente crítico con la literatura soflamada del romanticismo. Galdós creía en un arte capaz de mostrar la realidad, para con ello cambiarla. La intención siempre fue la misma, buscaba con sus letras despertar la conciencia crítica de su público, esperando en que el cambio real vendría provocado por la literatura. Y al mismo tiempo, cambiar la forma en que esa literatura era producida. Y el teatro, por el irreductible vínculo que conlleva con el público, se presentaba como el instrumento ideal para conseguir sus objetivos. Así lo expresaba él mismo en sus memorias:

Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático...Invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias...Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la escena literaria (Pérez Galdós, 1975: 190).

Y esta revolución, más social que literaria, se produjo con la llegada a los escenarios de su *Electra*. Representada por primera vez el 30 de enero de 1901 en el Teatro Español de Madrid, este drama en cinco actos avivó el espíritu anticlerical que germinaba en los sectores progresistas. En la obra, el público podía encontrar resonancias con hechos contemporáneos y polémicos<sup>1</sup>, por lo que el drama se interpretó como una suerte de manifiesto en contra de las injusticias y abusos de una Iglesia, todavía, demasiado poderosa. La resonancia de la obra fue tal que se podría considerar un fenómeno de masas de la época. David Gies, en *El teatro en la España del siglo XIX* hace un balance de los efectos de la obra:

---

<sup>1</sup> El famoso caso Ubao fue el polémico ingreso de Adelaida de Ubao e Icaza, una joven y rica heredera, en una orden religiosa sin el consentimiento familiar y aparentemente influida por el jesuita Padre Sermeño. La familia de la joven denunció a la justicia y el caso se hizo muy popular entre los críticos con la influencia de la Iglesia en la sociedad. Además, durante la misma época se produjo el matrimonio de la Princesa de Asturias, Doña María de las Mercedes, con Don Carlos de Borbón y Borbón, hijo de un líder carlista, movimiento reaccionario y tradicionalista. Esta unión fue interpretada como fruto de la influencia de los jesuitas en la monarquía. Finalmente, y algunos estudiosos defienden que, gracias al efecto de la *Electra* de Galdós, la justicia terminó dando la razón a la familia Ubao (Finkenthal, 1980: 135), y la joven tuvo que abandonar la orden. Para más información sobre el contexto sociopolítico de la *Electra* de Galdós: Finkenthal, S. (1980). *El teatro de Galdós*. Madrid: Editorial Fundamentos. También: Inman Fox, Edward. (1966). "Galdós *Electra*: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu". *Anales galdosianos*, Año 1, 1966, pp. 131-141.

Estuvo en cartel 80 noches consecutivas en la capital, después se trasladó a Sevilla (donde la jerarquía eclesiástica prohibió oficialmente a sus feligreses ir a verla) y París, donde se representó casi ciento ochenta veces, alcanzando después 32 representaciones en Roma, y otras más en Buenos Aires (donde se representó en cuatro teatros consecutivos), Chile, Perú, Venezuela y Rusia. De la versión impresa -ocho ediciones en España y otras nueve en el extranjero- se vendieron unos 300.000 ejemplares al mes de publicarse, y el propio título fue adquirido con intereses comerciales: empezaron a aparecer en España chocolates Electra, cigarrillos Electra, sombreros Electra y el famoso restaurante *Lhardy* llamó Electra a un plato especial que preparada. (Gies, 1996: 483).

Pero además de su éxito comercial, no deja de resultar curioso que Galdós decidiese inspirarse de la nutrida herencia de la tragedia clásica para crear su obra. Así, la primera pregunta a responder sería: ¿Qué llevó al escritor a escoger la mitología trágica y algunas de las formas características de la tragedia para construir su *Electra*?

Platón excluía de su *República* ideal a la tragedia por considerarla un género peligroso para los ciudadanos por sus connotaciones políticas (Lesky, 1966:22). Aristófanes en su comedia de *Las Ranas* recrea una discusión en el inframundo entre Esquilo y Eurípides acerca de la tragedia. Con el dios del teatro Dioniso como árbitro, el ganador del debate será rescatado del Hades y llevado a Atenas para que devuelva la gloria al género trágico. La cuestión termina dividiéndose en dos aspectos: el carácter estético de la obra y su función política y Dioniso toma una decisión al respecto: “En contra de su intención inicial, Dioniso no recupera para la escena ática a Eurípides, sino a Esquilo, que es conducido en solemne procesión hasta el mundo de los vivos para que sirva a Atenas con sus consejos políticos” (Zimmermann, 2012: 7). Por tanto, esta tensión entre el carácter estético y formativo de la tragedia ya se perfilaba en época clásica.

Galdós siempre concibió la literatura como una herramienta para cambiar la sociedad. Concienciado del momento histórico y político que le tocó vivir, consideraba que, en su papel de literato, su deber era provocar el cambio a través de un relato realista de la situación social. En una España dividida entre aquellos que buscaban el avance por medio del progreso frente a unas esferas de poder feudales y reaccionarias, Galdós se limitaba a reflejar la realidad del país. Sus temas políticos recurrentes son la regeneración de España, la plaga de la corrupción y el caciquismo, el poder de la Iglesia y la lacra de la educación religiosa. En una entrevista del *Diario de Las Palmas* el 7 de febrero de 1901, citada por

Stanley Finkenthal en su obra *El teatro de Galdós*, el escritor canario definía su *Electra* en los siguientes términos:

En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo y la necesidad de que olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismo y mentiras, que nos deshonran y envilecen ante el mundo civilizado, pueda realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y en la justicia, puede resistir las violencias de la fuerza bruta y la sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias (Finkenthal, 1980: 112).

Por tanto, encontramos aquí similitudes entre la forma en que Galdós entendía el teatro y ese carácter político de la tragedia que llevó a Aristófanes a considerar a Esquilo como el mejor de los trágicos, frente a la espectacularidad de Eurípides. Se trata pues, del encuentro del escritor canario con la herencia trágica de los griegos, de su interpretación del género y la adaptación de este a los intereses de su propio discurso teatral. Fue probablemente la reputación del género trágico la que llevó al escritor a decidirse por una adaptación de *Electra*, pues no se ha de pasar por alto los múltiples fracasos en sus intentos por llevar sus obras teatrales a los escenarios.

No obstante, Galdós no siempre tuvo en buena consideración a la tragedia, al menos a la concepción clásica de la misma. Durante el periodo en que el escritor se dedicó a escribir crítica teatral, alrededor de la última década del siglo XIX, y en un artículo en que opinaba sobre la reposición de *La muerte de César* de Ventura de la Vega, Galdós añadía:

La tragedia, sujeta a formas tan rigurosas es un anacronismo en nuestros días; cada época tiene su género literario que le es peculiar, y este género expresa sus costumbres, la diversa manifestación de sus pasiones. La tragedia clásica no es el género de nuestra época, que la ha fundado en la comedia para crear el drama, que en su mezcla de elevado y vulgar, de pasión y travesura, es trasunto fiel del carácter de nuestra época (Pérez Galdós, 1923: 97)

Encontramos aquí, pues, un valioso testimonio que nos ayuda a comprender la postura de Galdós ante la tragedia. El escritor considera que, cada género tiene un tiempo histórico al que representa, y la tragedia clásica no se adapta bien a su contemporaneidad. Por tanto, rechaza una tragedia “sujeta a formas tan rigurosas”, es decir, que descarta la idea de mantener el modelo clásico de representación del género. Defiende aquí Galdós una concepción del teatro que combine el drama y la comedia, lo elevado y lo vulgar, un

género híbrido que concentre las dos fuerzas antitéticas en que Aristóteles dividía el arte de la mimesis: la tragedia, o la representación de lo acaecido a personajes elevados, y la comedia, o aquello relativo a personajes medios. Por tanto, vemos cómo el escritor canario es partidario de desestimar los modelos tradicionales trágicos y crear obras más apropiadas para el público contemporáneo.

Esta concepción del género nos ayuda a comprender cómo el dramaturgo crea su propia tragedia galdosiana. A grandes rasgos, el autor escoge aquellos mecanismos de lo trágico que considera pueden funcionar a la hora de implementar su programa social en el teatro. En un análisis más detallado de su *Electra*, se podrá determinar de qué manera integra elementos clásicamente trágicos a su propio teatro, creando una nueva forma de tragedia, única, atípica y genuina. La *Electra* de Galdós es en cierta manera la Electra de la mitología clásica, la misma que pasó por las manos de los grandes trágicos en Atenas y que se incorporó al exclusivo grupo de personajes literarios que periódicamente renace en una nueva forma, manteniendo una misma esencia. Lo realmente interesante es la manera en que el escritor canario interpreta este personaje y lo moderniza, creando un estrecho vínculo entre la antigüedad y su tiempo, manifestando las eternas preocupaciones humanas.

## **5. Lo trágico en la *Electra* galdosiana**

### **5.1. El mito trágico en el drama**

Teniendo en cuenta la consideración que por la forma clásica del género trágico tenía Galdós, es comprensible que la integración del mito de Electra en su drama se produzca de una forma, cuando menos, particular. Las referencias textuales a la heroína trágica, que se había ido regenerando periódicamente en las diferentes adaptaciones históricas desde la Atenas clásica, son escasas y, en algunos casos, veladas.

Indudablemente el título de la obra es el principal nexo que se establece entre el drama y la tradición mítica. Dándole el nombre de *Electra* a la obra, Galdós vincula su trabajo con un personaje literario universal, que ya contiene por sí solo una carga significativa considerable. Otro debate sería el de evaluar el relativo conocimiento o no que se tenía del personaje en el contexto español de finales del XIX y principios del XX. Aun considerando el peor de los casos, entiéndase que el desconocimiento absoluto del mito,

Bernhard Zimmermann en su manual *Europa y la tragedia griega* aporta una interesante reflexión sobre este supuesto:

Los títulos aluden naturalmente, por una parte, al original antiguo, pero, por otra, a reelaboraciones en la propia lengua o en otra extranjera. Además, el título de una tragedia despierta en el espectador o en el lector asociaciones que le remiten, en razón de la educación con la que ha crecido, a la Antigüedad griega. (...) Otro punto de vista que debe tenerse en cuenta (...) es la cuestión de si el espectador ve una Electra moderna sin o con conocimiento del original griego. Si no lo conoce, la forma arcaizante, (...) supone un distanciamiento que provoca la reflexión, y quizás incita a este espectador, más que el que tiene una reeducación clásica, a relacionar con su experiencia vital lo que ve en la escena. El mito antiguo en elaboración moderna puede ser un modelo para interpretar el presente, sobre todo en el aspecto político (Zimmermann, 2012: 99).

Por tanto, siguiendo esta opinión, el vínculo que establece Galdós entre el mito griego y su obra puede que busque, por una parte, agradar a aquellos espectadores que tuvieran conocimiento de la antigüedad clásica, sin olvidar que es la cuna del drama occidental; y por otra, despertar en el público que se encontraba por primera vez con Electra, una suerte de empatía y conexión con el personaje. Más relevante aún sería esa última idea propuesta por Zimmermann, el hecho de la elaboración moderna del mito como una interpretación política del presente, ya que, en el caso de la obra galdosiana, y como ya se ha referido anteriormente, el trasunto político es determinante.

En general, es una opinión aceptada que el personaje de Electra es una personificación de España, como país en el que se libra una lucha de poder eterna entre aquellos que quieren desarrollar el país a través del progresismo y las fuerzas reaccionarias, que rechazan cualquier cambio por miedo a perder su posición. Gines, lo expresa así:

Electra es un símbolo de esa España -inculta, inmadura, expuesta a fuerzas oscuras, y necesitada de una liberación científica- que Galdós desea llevar al siglo XX, salvándola del dominio del fanatismo religioso y llevándola al reino de la verdad, la libertad personal y la objetividad científica. Ella representa el progreso, el cambio y la oposición al poder del clero (Gies, 1996: 485).

En la obra de Galdós, cada personaje se plantea como una representación de una posición política en una época de profunda crispación y decadencia. Juan C. López hace una descripción muy acertada de esto en su artículo *Electra o la victoria liberal. (Una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española hacia 1900)*:

Como cada uno de los personajes representa un segmento de la sociedad de la Restauración (...) más o menos definido claramente desde un punto de vista ideológico: Pantoja es mostrado como un neo o un carlista ultramontano; Evarista y, más o menos, Don urbano como conservadores clericales; Electra como símbolo de España y centro de las disputas entre los grupos a causa de su "posesión", de su gobierno; Cuesta en cierto modo, y el Marqués como liberales moderados; y Máximo como un liberal radical o republicano (López Nieto, 1990: 723).

Y como en cualquier momento de crisis, la reacción natural es el surgimiento de posturas que se planteaban romper con las estructuras tradicionales de poder, en pro de un país mejor. La lucha entre estas posturas antitéticas está representada en Máximo y Pantoja, el primero, hombre progresista, el segundo, reaccionario religioso. Este uso del simbolismo en la tragedia, especialmente con fines políticos, nos acerca al uso de los trágicos clásicos en alguna de sus obras. Un buen ejemplo podría ser *Antígona* de Sófocles, en que la postura de Creonte vendría a representar la reivindicación del poder político frente a una Antígona cuya actitud se identifica con los valores tradicionales. El conflicto entre estas dos fuerzas marca la tragedia, de la misma manera en que el enfrentamiento que se produce entre Máximo junto a Electra, símbolos de una visión más progresista de la vida a través de la ciencia y los valores liberales, y Pantoja que representa una postura más autoritaria del poder y fundamentada en los valores cristianos de la fe y la virtud. Por tanto, nos encontramos aquí con otro rasgo común del drama galdosiano y la tragedia clásica.

Pero además del título, ¿en qué grado conserva la *Electra* de Galdós la esencia de la *Electra* clásica? Siendo rigurosos, el argumento del drama galdosiano se aleja bastante del mito original. La *Electra* de Galdós es una joven huérfana, bajo la protección de unos familiares lejanos, los señores de García Yuste, que gozan de una buena posición social. Sus parientes ejercen sobre la muchacha un riguroso control, pues temen que herede el "libertinaje horrible" de su madre, Eleuteria, a la que también apodaron *Electra* en su momento. En la obra, esta situación se plantea en los siguientes términos:

MARQUÉS.— (...) a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también *Electra*, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron *Agamenón*.



DON URBANO.— No sabía...Yo jamás me traté con esa gente. Eleuteria, por la fama de sus desórdenes, se me representaba como un ser repugnante (Pérez Galdós, 2002: 211).<sup>2</sup>

Nos encontramos en este fragmento con una de las escasas referencias textuales, además del título, con el mito clásico. Por una parte, vemos como Galdós nombra al padre de Electra como Agamenón, estableciendo aquí un evidente paralelismo con el mito trágico, en calidad de padre y militar, pero también de “desgraciadísimo en su vida conyugal”, con un claro guiño irónico al personaje trágico, asesinado por su esposa Clitemnestra.

Otra de las referencias textuales es el nombre de Electra, no solo en la protagonista, sino que a modo de apodo en la persona de su madre. El hecho de esta conexión entre madre e hija a través del nombre, parece ser una manera de enfatizar este vínculo, del que sus parientes temen que tenga consecuencias inmorales en el carácter de la joven. Llegados a este punto, un aspecto interesante, y que sin duda también relaciona el drama de Galdós con la tragedia clásica es esa especie de “determinismo trágico” entre los miembros de una misma familia. En la tragedia griega, el ejemplo más representativo de este patrimonio maldito es la saga de los Labdácidas, una estirpe en la que cada uno de sus miembros, como Edipo, Antígona, Eteocles o Polinices, sufrió su propia tragedia. Sin embargo, el tratamiento que se da en la tragedia de este determinismo se acerca más al concepto de destino como algo que no se puede modificar. En el caso de Galdós, por el propio sentido optimista de su *Electra*, y en su calidad de escritor naturalista, este determinismo se presenta como algo modificable a través de los valores racionales. María Ángeles Olea, en su artículo “Destino y determinación en el naturalismo decimonónico” describe la diferencia de estos dos puntos de vista:

Lógicamente, y del mismo modo que no todo autor clásico atribuía al destino la misma inexorabilidad, tampoco fue así respecto al determinismo. Ahora bien, la novela naturalista se define y nace de la conjunción sistemática del determinismo biológico y del sociológico. (...) Determinismo y destino se entremezclan y confunden. (...) Pero destino y determinación son realidades distintas, aunque literariamente puedan parecer muy semejantes. De hecho, la creencia en el destino es de origen religioso o propia del irracionalismo mitológico, en tanto que la determinación se basa en la sustitución de la

---

<sup>2</sup> Los fragmentos de *Electra* citados en este estudio pertenecen a la siguiente edición: Pérez Galdós, B. (2002). La de San Quintín. *Electra*. (F. Díaz Larios, Luis, Ed.). Madrid: Cátedra.

religión por la ciencia y en la aplicación de principios racionalistas y lógico-positivos. Por tanto, en principio y teóricamente, serían opuestos (Varela Olea, 2011: 16).

Así pues, encontramos aquí que el naturalismo de Galdós condiciona su punto de vista acerca del determinismo. Esto resulta especialmente interesante en su *Electra* dado que presenta en su obra estas dos formas de entender la existencia. Una de ellas es la representativa de la tragedia antigua, la creencia en un destino inevitable, y que vendría a manifestarse en los parientes de la joven Electra, que temen por una posible tendencia a la inmoralidad, dado sus antecedentes familiares. Y la otra, sería el propio mensaje de la obra, representado en la historia de la joven que sí que muestra una inclinación a la inconformidad y a la rebeldía, pero esta actitud bien canalizada termina provocando su liberación de otro tipo de determinismo, el social. Por tanto, encontramos aquí otra reinterpretación personal del autor, que se sirve de los elementos de la tragedia clásica, esta vez para confrontarlos con valores contemporáneos y progresistas. El mensaje final es claro: solo a través del enfrentamiento con el determinismo social, los individuos alcanzan su libertad.<sup>3</sup> Es Máximo, como representante del progresismo, quién anima a la muchacha a la emancipación de la recelosa protección que le atosiga, en la escena XIII del primer acto, se produce esta conversación entre la joven y el científico:

ELECTRA.—Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa...angelical...No lo entiendo.

MÁXIMO.—(*Con mucha viveza.*) No consientas eso, por Dios...Electra, defiéndete.

ELECTRA.—¿Qué me recomiendas para evitarlo?

MÁXIMO.—(*Sin vacilar.*) La independencia.

ELECTRA.—¡La independencia!

MÁXIMO.—La emancipación...más claro, la insubordinación (Pérez Galdós, 2002: 239)

Vemos pues, como uno de los sentidos de la obra reside en esta defensa de la liberación del determinismo social que condicionaba la vida de la muchacha. Galdós escoge ingeniosamente a una mujer, algo recurrente en su literatura, como víctima de un lugar en la sociedad que le anula su libertad y la encoraja, a través de los valores modernos que

---

<sup>3</sup> Para más información sobre el tratamiento del determinismo en la literatura de Galdós: Djoko Kouadio, L. S. (2018). "Dimensión trágica y personalidad del personaje de contestación en Benito Pérez Galdós: ¿una escritura inspirada en las luces?". *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria. pp. 252-275.

representa el personaje de Máximo, a sublevarse contra los valores tradicionales que la someten. Stanley Finkenthal, en su obra *El teatro de Galdós* ve similitudes entre el hacer teatral del escritor canario y Eurípides:

Mientras Esquilo presentaba una teología más aceptable que la de los antiguos mitos y Sófocles se dedicaba a la dialéctica entre el destino y el carácter, Eurípides criticaba las condiciones de vida del momento. Dedicó su atención a la injusta relegación ateniense de la mujer y al énfasis sobre la superioridad del macho; además atacó el obscurantismo religioso y las falsas convenciones que desfiguraban la personalidad. Era, en suma, un crítico social al tiempo que una artista, y, como Galdós, expresaba en su trabajo sus convicciones sociales (Finkenthal, 1980: 137).

Sin duda, la situación de Electra es extrapolable al resto de la sociedad contemporánea al escritor canario, y la liberación de la joven a través del progresismo es un ejemplo para todos aquellos sentados en el patio de butacas.

Además de las referencias textuales, algunos teóricos han encontrado similitudes entre la Electra del mito clásico y la galdosiana. Finkenthal defiende paralelismos entre las tramas de carácter temático:

Hay una relación temática entre la obra antigua y la moderna que es indiscutible: la asociación entre justicia y religión y las exigencias de los sentimientos humanos. El intento de tomar decisiones categóricas por el amor de los dioses lleva a Agamenón a sacrificar a su hija Ifigenia para obtener vientos favorables. Clitemnestra usa esto como una justificación para matar a su marido, pero después Apolo exige que Orestes vengue la muerte de su padre matando a su madre. Orestes, como Pantoja, es víctima de un concepto erróneo de la religión: el crimen que cada uno comete es peor que el que debe ser vengado. Pantoja interpreta la ley divina a su modo. Argumenta que Electra debe espiar por los pecados de sus padres siendo enterrada viva en un convento. Quizás la faceta más peligrosa del carácter de Pantoja sea la absoluta rectitud moral. Es un fanático sincero e incorruptible, símbolo de un absolutismo que ha dividido a España con una guerra interna durante siglos (Finkenthal, 1980: 138).

Por tanto, esta relación que establece Finkenthal, puede parecer cuanto menos que ingeniosa. Lo cierto es que la vinculación entre justicia y religión ocupan un lugar relevante tanto en la obra de Galdós como en el mito tradicional. Más dudoso sería determinar, como de hecho lo cree Finkenthal, que esta relación ha sido buscada expresamente por el escritor canario, pues a priori, podría parecer que escogió el mito de

Electra, más por el simbolismo del personaje y su nombre, que por la propia trama del mito tradicional. No pocos estudiosos han reparado en el paralelismo entre el nombre de la joven y la llegada de la electricidad al Madrid de finales del siglo XIX, novedad tecnológica que por su fuerza de transformación se vinculaba con el progreso (Pérez Guzmán, 1901: 230). En la propia obra, se hace referencia expresa a este simbolismo:

MARQUÉS.—Exceso de imaginación quizás, desequilibrio. ¿Es viva?

DON URBANO.—Tan viva como la misma electricidad, misteriosa, repentina, de mucho cuidado. Destruye, trastorna, ilumina. (Pérez Galdós, 2002: 212).

En cualquier caso, fuera por el motivo que fuera por el que Galdós escogió este mito, su obra bebe de la tradición.

Otra relación temática es que la establece Carmen Menéndez Onrubia en su obra *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. En este tratado fundamentado y fundamental para el estudio del teatro de este autor, Menéndez considera que la vinculación argumental entre mito y drama galdosiano está probada:

Se ha afirmado demasiado a la ligera que en *Electra* no hay nada del mito griego, olvidando la referencia que se hace a Agamenón. Sabiendo el uso que hace Galdós de técnicas alegóricas, se puede afirmar que el mito de Electra está en la base argumental del drama. De esta manera, Clitemnestra (Eleuteria) y sus diversos amantes (Egisto, aquí Pantoja, Cuesta, el marqués, etc.) terminan con la vida de Agamenón, «desgraciadísimo en su vida conyugal» (p. 471 a). Cuando se pasan al bando retrógrado, Electra, que ha estado fuera y escapado a la muerte conventual, está a punto de ser sacrificada también. Ha de ser su madre, desenlace de la obra, quien la salve, intercediendo ante Egisto. Electra, en fin, salvará al pequeño Orestes, su hermano (los hijos de Máximo) y entre ambos vengarán después la muerte de su padre Agamenón. Intriga central del drama (Electra-Máximo) y desenlace regenerador (Menéndez Onrubia, 1983: 232).

Como en el caso de Finkenthal, la hipótesis de Menéndez ha de ser tomada con cautela. Al vincular la trama galdosiana con la historia del mito trágico se pueden caer en excesos imaginativos, pues, resulta difícil entender que el Agamenón de las dos historias se puedan equiparar más allá del nombre y del fracaso matrimonial. Además, cuesta encontrar la similitud entre Orestes, personaje activo en el mito clásico, y los hijos de

Máximo, que tienen una participación testimonial en la trama galdosiana. Sin pasar por alto que equiparar los hijos de Máximo con Orestes, desarticula otro de los principales elementos, este sí, que une la obra de Galdós con el mito de Electra: la anagnórisis. La tensión dramática de la obra galdosiana despunta cuando Pantoja miente deliberadamente para evitar la boda entre Electra y Máximo, haciendo creer a la joven que son hermanos. Por tanto, el Orestes del mito se personifica aquí como Máximo y no como sus hijos.

Podría proponerse otra vinculación entre mito clásico y obra galdosiana, por ahora no tenida en cuenta por los investigadores. La Electra mítica es al fin y al cabo un personaje huérfano. Su padre, Agamenón es asesinado por su madre Clitemnestra, y esta a su vez asesinada por su hijo, y hermano de Electra, Orestes. Encontramos en el mito clásico, pues, la figura del hijo, o la hija, que pierde los vínculos con sus progenitores. En la *Electra* de Galdós, podría entenderse que la orfandad de la protagonista enfatiza el sentimiento de desarraigo del personaje. Si entendemos a Electra como personificación de una España en crisis, y de alguna manera huérfana de un poder responsable que la guíe, podríamos considerar que Galdós reinterpreta el mito clásico por su simbología. Nos encontramos con una Electra a la que se le presentan dos posibles padres, Don Salvador Pantoja, con una percepción de la paternidad autoritaria y tradicional, y Don Leonardo Cuesta, de carácter más progresista. A esto se debe añadir que, en la edición de *Electra* de Luis F. Díaz Larios, en la que se compara las diferentes versiones manuscritas, desde la original que envía Galdós al director artístico del Teatro Español, Balart, hasta la que finalmente se representa en el escenario, el dramaturgo canario hace énfasis en esta intriga acerca de la paternidad de la joven añadiendo un tercer posible padre, el Marqués de Ronda. Los candidatos a padres van presentando su protección a la muchacha, que cuando Pantoja le insinúa su paternidad, llegado un punto expresa:

ELECTRA.— (*Se levanta con grande agitación. Alejándose de PANTOJA, exclama aparte.*) ¡Dos, Señor, dos protecciones!(Pérez Galdós, 2002: 237)

Esta intervención, en el manuscrito original elevaba a tres las protecciones, entendiendo este término como un eufemismo que camufla las confesiones de paternidad de los tres hombres. En la versión definitiva, Galdós reduce, entre otros muchos aspectos, las posibles paternidades a dos, simplificando la trama, pues Cuesta y el Marqués representan dos paternidades que esencialmente, aunque con matices, son el mismo tipo de ideología progresista. Podría pensarse que el planteamiento inicial de Galdós era el de hacer énfasis en esta multiplicidad de paternidades, de manera que la orfandad, en el sentido de

desarraigo, de Electra, y de España, se acentuaba. Quizás, y ante las novedades del caso Ubao, se decidió a cambiar el argumento en pro de centrarse más en las artimañas de Pantoja y en el recurso de la anagnórisis del que se reflexionará más adelante.

En cualquier caso, sería conveniente sopesar qué tan importante es este tipo de vinculaciones temáticas o argumentales entre mito y drama<sup>4</sup>, si bien lo realmente interesante, al menos desde el punto de vista de este estudio, es determinar qué características formales, y no tanto temáticas, sustrae Galdós de lo trágico para implementarlas en su teatro.

## 5.2. Formalidad trágica en la *Electra*

Formalmente la obra cuenta con varios elementos que podrían contarse como “formas constructivas” de lo trágico, adoptando la terminología que emplea Bernhard Zimmermann en su manual *Europa y la tragedia griega*. Para el autor, estas “formas constructivas” serían aquellos elementos formales fácilmente identificables en el texto trágico y que los aspirantes a vencer en las competiciones trágicas de las Grandes Dionisias debían cumplir. Toma como referente las obras de los tres grandes trágicos para determinar lo que tienen en común y establecer estas formas constructivas de la tragedia.

Un aspecto que podría considerarse nexo de las características que unen a la obra de Galdós con el mito, y además con las “formas constructivas” de la tragedia es la anagnórisis. La *Electra* galdosiana comparte con la *Electra* universal este elemento formal, uno de los más determinantes de la tragedia. El reconocimiento de Orestes y Electra como hermanos se produce en el mito clásico de maneras diversas dependiendo del autor que la trate. En función de la forma en que los dos personajes acceden a la verdad, se configura el carácter de Electra, que participa del asesinato de su madre Clitemnestra en mayor o menor medida. Zimmermann lo concibe así:

El carácter y el papel de Electra en este contexto mitológico depende de manera decisiva de un elemento de la trama: la anagnórisis, es decir, del momento del desarrollo de la acción en que el hermano y hermana se reconocen. Los tres trágicos proyectan sus piezas

---

<sup>4</sup> Para más información acerca de las referencias intertextuales mítico-religiosas de la obra: Cao, A. F. (1992). “Intertextualidad mítico-religiosa en *Electra* de Galdós”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2, 295-301.

alrededor de este elemento estructural; a partir de él se originan tres figuras de Electra completamente distintas y tres valoraciones diferentes del matricidio.

En la *Electra* galdosiana sucede lo mismo. El conocimiento de su supuesto parentesco con Máximo desata en la joven una reacción que transforma al personaje. Cuando D. Salvador Pantoja, en el acto IV de la obra, cuenta a Electra la falsedad de que Máximo es su hermano para evitar el matrimonio de estos dos personajes, la joven cae sumida en la locura. Este es el momento de más intensidad dramática de la obra, sin embargo, y a diferencia de las tragedias clásicas, en la obra de Galdós, el conocimiento de la “verdad” por parte de Electra, anula al personaje. La joven cae en una especie de demencia que la lleva a un convento, posicionándola más como una víctima que como una heroína. Así, la *Electra* galdosiana es transformada por la anagnórisis negativamente, se presenta así este hecho como el acto culminante de un proceso que se va desarrollando lentamente desde el principio de la obra y que escenifica la entrada de la joven en la vida adulta y la pérdida de la inocencia. Una vez se cree hermana de Máximo, Electra pierde todo el carácter mostrado anteriormente para dejar su destino en manos de las dos fuerzas enfrentadas, la intransigencia autoritaria de Pantoja y el progresismo racional de Máximo. Juan Carlos Iglesias, en su artículo *Anagnórisis en la Electra de B. P. Galdós* describe este proceso que podríamos denominar como la muerte de la *Electra* galdosiana: “En el centro de la lucha, como víctima inocente, se encuentra la joven Electra, más cercana a una sacrificada Ifigenia que a la férrea hija de Agamenón de la tradición dramática griega” (Iglesias Zoido, 2006: 463).

Así, podría entenderse la caída en desgracia de la *Electra* galdosiana como una especie de muerte del personaje, pues la entrada al convento podría considerarse como tal, lo que enfatizaría aún más el carácter trágico de la obra. De hecho, Galdós cierra el drama con una frase que a todas luces confirma este punto de vista:

MÁXIMO.—(*En la puerta de la izquierda.*) ¡Electra!

ELECTRA.—(*Corriendo hacia Máximo.*) ¡Ah!

PANTOJA.—(*Por la derecha*) Hija mía, ¿dónde estás?

MARQUÉS.— Aquí, con nosotros.

MÁXIMO.— Es nuestra.

PANTOJA.—¿Huyes de mí?

MÁXIMO.—No huye, no...Resucita. (Pérez Galdós, 2002: 341).

La salida de Electra del convento supone resucitar, su vuelta a la vida, tras el momentáneo suspenso que su retirada le ha supuesto. Una vez más, el autor se sirve del simbolismo para mostrar una realidad velada.

Otra de las características formales que Zimmermann considera como constitutivas de la tragedia es la figura del mensajero. Para el teórico, el papel que desempeña el mensajero como proveedor de información es imprescindible dentro de la tragedia. Este personaje, no solo tiene un efecto literario por su función de administrador de la verdad, sino que además tenía una función práctica por las limitaciones logísticas del teatro griego: “En un discurso largo se les participa los personajes o el coro, detrás o fuera de la escena, antes o durante la acción dramática, los acontecimientos sucedidos y qué, dadas las posibilidades o los convencionalismos del teatro ático, no son representables” (Zimmermann, 2012: 43). En la *Electra*, la figura del mensajero se encuentra presente en el papel de varios personajes. Concretamente dos destacan por su aportación a la trama. En primer lugar, nos encontramos con Patros, criada de los señores de Yuste, que al comienzo de la obra contextualiza sobre la figura de la muchacha a través de sus diálogos con los diferentes personajes, generando en el espectador una imagen determinada. En su calidad de transmisora del mensaje, será Patros quién en el acto cuarto, escena XI, informará sobre la repentina locura de Electra, transmitiendo la tensión dramática del momento:

PATROS.—(*Apenada, lloriqueando*) Señora, la señorita ha perdido la razón...Corre, huye, vuela llamando a su madre... A los que queremos consolarla, ni nos oye ni nos ve.

EVARISTA.—(*Avanzando hacia el jardín.*) ¡Niña de mi alma!

MÁXIMO.—(*Mirando al fondo.*) Ya viene. (*Suelta a PANTOJA y corre al jardín.*)

PATROS.—El señor y el señor marqués han logrado reducirla y a casa la traen... (*Aparece ELECTRA, conducida por don URBANO y el MARQUÉS; junto a ellos, MÁXIMO. Al ver a los que estaban en escena hace alguna resistencia. Suave y cariñosamente la obligan a aproximarse. Trae el pelo y seno adornado con florecillas.*) (Pérez Galdós, 2002: 323).



En este fragmento se ve claramente la función de Patros, como portadora de aquella información que el espectador no puede ver en escena, y que aporta intensidad dramática a la trama. Este papel nos recuerda al del mensajero de *Los persas*, de Esquilo, cuando se informa al pueblo persa de su derrota en la Batalla de Salamina.

Otro de los personajes que hace las veces de mensajero en un momento muy concreto del drama es Mariano, uno de los ayudantes de laboratorio de Máximo. Durante el acto tercero, concretamente de la escena II a la XI, aparece y desaparece de la escena informando de la evolución de un proceso químico al científico. La belleza de este personaje es que su narración del experimento, una fusión de metales, se intercala con la evolución del romance entre Electra y Máximo, de manera que se establece un paralelismo entre la prueba científica, la unión de dos elementos para producir uno nuevo, y el amor de los jóvenes. Las escuetas intervenciones de Mariano, que se limita a informar de la mutación de los elementos empleados en la prueba, se suceden con el *in crescendo* sentimental de los enamorados. Por tanto, la función de Mariano como mensajero en este acto es muy importante, ya que contribuye a generar este ingenioso efecto simbólico entre amor y ciencia.

Además de elementos formales como la anagnórisis y la figura del mensajero, en la obra galdosiana podemos encontrar otros aspectos formales identificables con la tragedia. El papel desempeñado por el augurio, fundamental en la tragedia clásica, se encuentra velado en el drama de Galdós. En los primeros actos y antes de que comience la progresiva caída en desgracia de Electra, hay un personaje que le advierte de la llegada de sus infortunios. Precisamente la elección de quién advierte a la joven es lo que muestra una vez más el entendimiento que Galdós tenía sobre el funcionamiento trágico. Máximo se transforma en un Tiresias contemporáneo, representante de la sabiduría y el progreso en el drama, es quién avisa a la muchacha de los males que la acechan. No lo hace en el sentido en que se acostumbra en la tragedia griega, es decir, no le habla función de unas habilidades místicas que le permiten ver el futuro, sino más bien, le habla desde la razón de la experiencia. Este matiz es importante, pues una vez más, Galdós muestra su fe en el conocimiento a través de la experiencia y la razón. Es decir, el dramaturgo, que entiende la función del augurio en la tragedia antigua como referente para reyes y gobernantes, atribuye a un científico esta cualidad, estableciendo la ciencia, base del progreso desde la perspectiva de Galdós, como una guía de su sociedad. Las predicciones de Máximo se suceden en la escena VII del acto primero:

ELECTRA.—Esto por lo que me has dicho. (Pegándole con fuerza.) Esto por lo que callas.

MÁXIMO.—¡Si no he callado nada!

PANTOJA.—Formalidad, juicio.

EVARISTA.—¿Qué te ha dicho?

MÁXIMO.—Verdades que han de serle muy útiles...Que aprenda por sí misma lo mucho que aún ignora; que abra bien sus ojitos y los extienda por la vida humana para que vea que no todo es alegrías, que hay deberes, tristezas, sacrificios...(Pérez Galdós, 2002: 220)

Vemos en esta escena cómo Máximo advierte a, una todavía muy inmadura, Electra la llegada de las infelicidades propias de la madurez adulta. Resulta difícil no equiparar este papel de Máximo con el de cualquier oráculo de los que advertían a héroes o heroínas griegas. Las advertencias del científico ayudan a preparar la caída en desgracia de Electra, y la consciencia de ella de lo que está sufriendo.

Otro de los elementos, no estrictamente formales, pero relativamente habituales en la tragedia es el uso del característico personaje de la sombra. Por la sombra entendemos la aparición de un personaje muerto que a través de su diálogo interviene en la trama dramática. Una de las sombras más reconocidas de la tragedia griega es la de Darío en *Los persas* de Esquilo, que aparece para reprobear la conducta de su hijo Jerjes, que ha llevado a la derrota del ejército persa frente a los griegos. Steiner, en su manual sobre la tragedia, dice al respecto sobre el uso de este recurso: “En la tragedia griega, las acciones de los mortales están circundadas por fuerzas que trascienden al hombre” (Steiner, 2001: 144).

Pero Galdós, no utiliza la sombra en el sentido trascendental que Steiner le atribuye. El dramaturgo canario integra la sombra en su drama para desmontar la falsedad que ha construido Pantoja, la condición de hermanos entre Máximo y Electra. Eleuteria, la madre de la muchacha, aparece en la trama para hacerle saber que el científico no es su hermano y que, por tanto, puede huir del convento y casarse con él. Es importante no malinterpretar el uso de este recurso. Tal y como asegura Finkenthal, la aparición del espíritu, que interpreta como un *deus ex machina* al estilo de Eurípides, no implica que el drama pierda verosimilitud, ya que la sombra de Eleuteria es un reflejo de la consciencia de Electra, que a lo largo de la obra ya ha confesado que en momentos difíciles, se le aparecía su

madre (Finkenthal, 1980: 146). Resulta inconcebible que un escritor realista como Galdós utilizase un recurso así con connotaciones místicas, y es más apropiada la teoría de Finkenthal de la conciencia de Electra.

El último elemento formal trágico que se podría identificar con la tragedia en la *Electra* de Galdós es el del coro. La presencia o no del coro en las sucesivas adaptaciones trágicas ha generado un auténtico debate a lo largo de la historia literaria. Al margen de las teorías sobre su función, o su significado, el coro ha ido perdido vigencia a lo largo de los siglos, y todo parece indicar que la incompreensión contemporánea de su figura ha terminado provocando su desuso. Sin embargo, en su función clásica, el coro venía a representar el carácter más primigenio de la tragedia, en sus orígenes rituales. Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* así lo supo identificar. En el caso de la obra de Galdós, el coro ha quedado reducido a la mínima expresión, pero está. En la escena VII del cuarto acto, mientras se prepara el momento en que Pantoja le contará a Electra la falsedad que la hará caer en la locura, en las acotaciones que el dramaturgo hace sobre el ambiente, se encuentra la siguiente: “Óyese canto lejano de niños jugando al corro en el jardín” (Pérez Galdós, 2002: 313). El uso de este recurso variará a medida que la tensión dramática vaya aumentando, de manera que el canto de los niños comienza a escucharse cuando Electra está eufórica por su futura boda con Máximo y se apaga, Galdós lo especifica así, en el momento de máxima tensión, cuando Pantoja se dispone a contarle la supuesta verdad a Electra:

PANTOJA.—Yo no te entierro, no. Quisiera rodearte de luz. (*se va apagando y cesa el canto de los niños.*) (Pérez Galdós, 2002: 315).

El canto de los niños volverá a aparecer al final de la escena cuando Electra sale despavorida y enajenada por lo que Pantoja le acaba de contar. En la siguiente escena este recurso volverá a utilizarse en función de la intensidad de la acción. Determinar la función del coro en la tragedia clásica llevaría un estudio complementario, pero lo que es evidente que Galdós recurre a un coro de niños para agregar dramatismo a la escena, pero también simbología. Cómo se había referido anteriormente, la evolución del personaje de Electra es evidente a lo largo del drama, el paso de la infancia a la madurez. El coro de niños vendría a acentuar este hecho, e ilustrar la pérdida de inocencia de la joven.

### 5.3. Lo trágico en la *Electra* de Galdós según el canon *Leskyniano*

Siguiendo el criterio teórico establecido por Albyn Lesky citado anteriormente, ¿hasta qué punto participa *Electra* de lo trágico?

Lesky considera como uno de los pilares de lo trágico lo que denomina como “la dignidad de la caída”. Para el teórico, el personaje protagonista debe padecer una experiencia que bien se podría calificar como traumática, generando un cambio en su situación vital con consecuencias negativas. En esta línea, y tras analizar la historia de la *Electra* galdosiana, se puede consensuar que la experiencia de la muchacha cumple con estos requisitos. Como ya se ha referido anteriormente, la obra narra el paso de una joven de la inocencia infantil a la madurez adulta. A este proceso, de por sí dinámico y complejo, se le suma la asfixiante supervisión de Pantoja, y es la mentira de éste la que somete a la joven en una especie de demencia. La consecuencia es el ingreso de *Electra* en un convento, que Galdós equipara con una especie de muerte. Se trata pues de una situación catastrófica para la protagonista, que abandona la felicidad propia de la inmadurez, acentuando este estado con la euforia del amor correspondido por Máximo, y cae en la consciencia adulta. Este tránsito se ve adulterado con la intervención de Pantoja, que lleva a la joven contra las cuerdas, incitándola a tener una crisis de culpa moral. Por tanto, a la luz de todos estos elementos, la caída exigida por Lesky está más que presente en la obra de Galdós.

El segundo aspecto establecido por el teórico austriaco es la necesidad de que la tragedia nos apele. Esta característica es inherente a la literatura galdosiana que, por su condición de realista, busca sobre todo crear un arte verosímil y lo más cercano posible a la realidad social. A esto, además, se ha de sumar la propia postura de Galdós acerca, no solo del teatro, sino del arte en general como una herramienta para transmitir sus valores progresistas y provocar el cambio en la sociedad. Teniendo esto en cuenta, resulta lógico que su *Electra* apele a los espectadores contemporáneos. De hecho, ya se ha comentado el efecto que tuvo la obra socialmente, con referencias a hechos contemporáneos e incluso, consecuencias políticas y judiciales. Sin duda, la *Electra* apelaba al público que la veía a principios de siglo XX, de hecho, Luis F. Díaz Larios, en el estudio introductorio sobre la *Electra*, cree que los estrechos vínculos entre obra y actualidad histórica, es lo que ha provocado su escasa pervivencia en los teatros actuales:

Si se relaciona la disminución de ventas con su cada vez más esporádica puesta en escena, (...) podemos suponer que, tras el fogonazo inicial, la actualidad de

*Electra* languidecía conforme se transformaba el estado social que reflejaba. Dicho con otras palabras, fue recibida como un alegato anticlerical muy vinculado a una situación episódica antes que como obra de arte. Cuando se olvidó la circunstancia inmediata, perdió actualidad (Pérez Galdós, 2002: 80).

Esta apreciación es válida cuando se interpreta la dimensión anticlerical de la obra. Sin embargo, aún en una lectura contemporánea, pueden encontrarse aspectos que despiertan la implicación en el lector actual. Cuestiones que atosigan la condición humana se intercalan en la obra como el tránsito entre la infancia y la vida adulta; la lucha entre la verdad y la mentira; o el concepto de justicia; pero también aspectos controvertidos de la fe cristiana como la virtud moral, el fundamentalismo, el conflicto entre la riqueza material y la humildad espiritual, o el sentido de la culpa y el pecado. En conclusión, la obra de Galdós implicaba al espectador de su tiempo por la vía rápida del contexto histórico, hecho éste que favorecía las reacciones soflamadas, pero en una lectura calmada y alejada de las sensibilidades de la época, hoy el encuentro con la obra sigue despertando en el lector aquello que nos hace humanos.

El tercer aspecto que Lesky destaca de la tragedia es la consciencia del protagonista del proceso en el que se encuentra inmerso. La caída es el colofón de una serie de turbulencias que someten al personaje y que de alguna manera destruye su mundo tal y como lo había conocido. Además, la víctima ve con una impotente resignación su incapacidad para alterar lo que está por pasar, ya sea por una cuestión del destino, ya por una irrefutable verdad de la experiencia humana. Hasta cierto punto, la *Electra* galdosiana muestra una consciencia de lo que está por venir. En primer lugar, por las advertencias de Máximo, que la ponen sobre aviso de lo que implica madurar. Pero, además, Galdós añade a la trama los sucesivos parlamentos entre la joven con sus aspirantes a padres, de modo que crea una situación de confusión y desasosiego que va socavando la inocente felicidad de la muchacha. Por tanto, *Electra* llega a su caída, la anagnórisis de su supuesto parentesco con Máximo en el acto cuarto, con síntomas inequívocos de la carga de su pasado familiar. De manera que ya en el acto primero, la muchacha pasa de la frescura infantil a confrontar con sus primeros problemas de adulta, hecho que Máximo percibe:

MÁXIMO.—¡Ah, pobre chiquilla! Lo que te anuncié... ¿Apuntan ya las seriedades de la vida, las amarguras, los deberes?

ELECTRA.—Quizás.

MÁXIMO.—(*Mirándola fijamente, con vivo interés.*) Noto en tu rostro una nube de tristeza, de miedo... Gran novedad en ti. (Pérez Galdós, 2002: 239).

Esto vendría a explicar el perturbador episodio en el acto segundo, en que Electra se pasea por la escena con una muñeca con la que habla, enfatizando su actitud infantil de una manera artificial. Parece que Galdós retuerce la psicología de su personaje, y durante este acto la muchacha intenta inútilmente reivindicar esa inocencia que no está dispuesta a abandonar. Sin embargo, y esto según como se mire se puede interpretar como un potenciador o un freno a la tensión dramática, Galdós decide interponer entre los primeros indicios de desasosiego y la caída de la joven, el acto tercero, donde Máximo y la Electra se declaran su amor, y la vida vuelve a parecer un camino de rosas. Por tanto, la protagonista percibe a lo largo del drama que algo está pasando, es consciente del cambio, y Galdós juega con los estados de ánimo de la muchacha como si de una montaña rusa se tratase, lo que enfatiza el sentido trágico de la existencia humana, y lo efímero de la seguridad feliz en la que nos creemos vivir.

Como cuarto aspecto trágico, Lesky analiza la obra en función del final. El teórico determina tres posibles desenlaces: uno que acaba con la muerte y destrucción del protagonista (basado en una visión “radicalmente trágica del mundo”); otro que termina con muerte pero que se fundamenta de acuerdo con las “leyes que rigen el todo”, y que éstas son susceptibles de ser aprendidas por el hombre, y por tanto, la desgracia es evitable en el futuro; y el tercer estadio es lo que Lesky denomina “situación trágica” que implicaría que el conflicto entre fuerzas opuestas no provoca la destrucción del personaje, y que además el final implica una visión positiva. Sobre esto, no hay duda al respecto que el drama galdosiano se enmarca en la tercera de las opciones, es decir, el de la situación trágica. Electra no muere en ningún momento, al menos no sufre una muerte biológicamente hablando. Como se ha comentado anteriormente, Galdós simboliza la muerte de la joven con su entrada en el convento, pero esto no implica su final y, de hecho, aun enclaustrada, la joven continúa participando en la trama con la aparición de la sombra de su madre y la resolución del conflicto.

Por tanto, indudablemente hablamos de un final positivo y optimista. Es más, al parecer, Galdós tenía una visión eminentemente optimista de los mitos griegos, según defiende Carmen Menéndez: “Pasadas las tristezas y oscuridades del fin de siglo, Galdós renace a la política y la esperanza (...) Con la vuelta al optimismo, Galdós frecuenta más de lo que

se ha pensado hasta ahora los temas de la mitología griega” (Menéndez Onrubia, 1983: 232). Así pues, y aunque pueda parecer irónico, el dramaturgo recurre al mito trágico buscando el optimismo vital que la realidad social y política de la España de principios de siglo le negaba.

Por último, el quinto elemento de lo trágico que desgrana Lesky es la “culpa trágica”. Llegados a este punto, habría que reflexionar con mucha cautela la culpa en el drama galdosiano. Ciertamente, resulta difícil achacar cualquier tipo de culpa a Electra. Su única *ὑβρις* es la de negarse a crecer, y quizás este elemento sea lo más parecido a una culpa trágica que podamos encontrar en la obra. De hecho, este punto de vista encajaría perfectamente con la exposición que Lesky hace de la culpa, más asociada a la propia incapacidad de la condición humana que a una desmesura moral. Y el enfrentarse al paso del tiempo y el inevitable abandono de la infancia y la llegada a la madurez, es un buen ejemplo de la incapacidad humana para aceptar su propia condición.

Por otra parte, muy diferente es el motivo de la caída de la muchacha. Pantoja engaña a Electra para evitar su boda y conseguir que la joven ingrese en el convento. El religioso quiere que la chica cargue con la culpa moral de lo hecho por su madre. Por tanto, digamos que sobre Electra se despliega una culpa preventiva, atendiendo a su historial familiar. Una culpa intrínsecamente artificial y carente de sentido para el conjunto de la sociedad, excepto para Pantoja, que recurre a la mentira para conseguir su propósito. Se muestra aquí, una vez más, un conflicto entre concepciones de justicia. La cristiana, representada por Pantoja, y que parte de la idea de que, como hombres, todos nacemos culpables por el pecado original y estamos condenados. Y otra que podríamos denominar justicia civil, que dictamina en función de los hechos, racionalmente contrastados. Para Pantoja, Electra es culpable, aun cuando no ha cometido ningún acto de inmoralidad, no sólo porque el historial familiar, sino por su propia condición humana. En cambio, Máximo y el resto de la sociedad ven a la joven como una víctima de un sistema que ya no representaba los valores de la nueva sociedad que estaba por llegar.

## **6. Conclusiones**

Este estudio partió con una premisa muy clara: ante la imposibilidad de determinar con exactitud lo que es o no una tragedia, se ha considerado que solo se le puede atribuir esta denominación a las obras clásicas del siglo V a.n.e.

Con esto como base, se plantearon dos objetivos principales. El primero de ellos era cuestionar una de las teorías acerca del género trágico que más difusión tuvo a lo largo del siglo XX. La propuesta de Steiner, que aquí se ha definido como excluyente, partía de una visión muy simplista de un género que en este breve acercamiento se ha demostrado extremadamente complejo y poliédrico. Con el objetivo de mostrar lo erróneo de este enfoque, se ha realizado un análisis a través de los elementos considerados referentes en lo trágico, es decir, las obras clásicas y el único tratado teórico que se tiene de la época, la *Poética* de Aristóteles. Una vez demostrado que la concepción catastrófica de Steiner no supera su cotejo con la tradición clásica, es decir, que la tragedia puede tener un final compensatorio o justo con el héroe/protagonista, automáticamente, su defensa de la imposibilidad de una tragedia en el contexto cultural judaico, y por alusión, cristiano queda deslegitimada.

Pero, además de deconstruir, se ha agregado una propuesta teórica alternativa que trate el fenómeno de lo trágico desde un punto de vista más integrador. Para esto, se ha descrito el trabajo del teórico austriaco Albyn Lesky, que, desde el punto de vista de este estudio, realiza un acercamiento a lo trágico de una manera más multidisciplinar y apropiada. A través de su propuesta teórica y su descripción de la tragedia como un todo formado por sus partes, se ha tratado de identificar aquellos elementos que se podrían calificar como esenciales en el género. El objetivo de esto era determinar un marco teórico que permitiese la confrontación con la obra que se trataba de analizar.

Por tanto, la primera parte de este estudio se orientó a establecer las bases para determinar el “nivel trágico” de la *Electra* de Galdós. Primeramente, invalidando la afirmación de la tragedia como algo necesariamente injusto y letal, y después estableciendo unas bases teóricas que nos permitiesen acercarnos a lo trágico desde un punto de vista más tolerante y diverso.

En la segunda parte del estudio, se ha desarrollado el segundo objetivo del proyecto, este es, someter a la *Electra* de Galdós a un análisis exhaustivo para detectar aquellos aspectos que puedan ser identificados con lo trágico. Este acercamiento se ha hecho sobre la base de diferentes recursos: los planteamientos literarios del autor, la propia obra en sí y los escasos estudios que se han hecho sobre ésta. Uno de los principales inconvenientes en el estudio de la *Electra*, al menos en cuanto a la cuestión que aquí se trata, es que el tratamiento de la misma ha versado sobre todo en la relación entre la obra y su entorno



sociopolítico, y el impresionante efecto de la obra en su tiempo, y no tanto en sus características artísticas. Sin embargo, este factor ha hecho más interesante el estudio, ya que ante tan poco camino hecho, las posibilidades de análisis y especulación son muchas.

La primera cuestión que se ha intentado responder es el porqué Galdós escogió la tragedia como fuente de inspiración, sobre todo cuando anteriormente había renegado de ella. La conclusión a esta cuestión ha sido que, probablemente, el autor percibió el potencial de esta forma dramática para transmitir su programa social y político, omnipresente en su literatura. Galdós era realista, y como tal, veía en el teatro, y también en la tragedia, una herramienta para divulgar los valores democráticos y liberales que le representaban.

En este sentido, se podría considerar que el autor canario se interesó por la vertiente política de la tragedia, y consciente de su potencial, se sirvió de ella para hacer un retrato de la realidad del país. Pero Galdós descarta una adaptación purista del género y lo adapta a su tiempo, de manera que lo hace más asequible a su público. El autor parece haber desgranado lo trágico y tomado lo que más le interesa, creando un drama con connotaciones trágicas. Además de esto, se ha de tener en cuenta la reputación de la tragedia, normalmente asociada a cierto prestigio, sobre todo entre las esferas intelectuales. Galdós, que intentaba insistentemente triunfar en el teatro, quizás vio en el género una posibilidad de ganarse el respeto como dramaturgo que ya tenía como novelista.

Uno de los elementos más representativos de la *Electra* galdosiana es el simbolismo que lo embarga todo. Empezando por el nombre de la protagonista, que refiere al mito trágico, pero también a la nueva tecnología que, por aquel momento, representaba el potencial transformador y de progreso de la ciencia. Como relato velado, una representación de una España disputada por dos fuerzas antitéticas, la progresista de carácter más democrático y la fundamentalista, de carácter más reaccionaria y autoritaria. Este uso del simbolismo recuerda al empleado por los autores de tragedia clásica, que acompañaban las historias de sus personajes con trasfondos simbólicos de carácter político o filosófico.

De hecho, el autor recurre al mito, no solo para vincularse con él, sino también para confrontarlo. Un ejemplo es el tema del destino en la tragedia, una especie de determinismo místico tradicionalmente asociado al historial familiar que condiciona la existencia de los protagonistas. Galdós, representa aquí a Electra condicionada por una

herencia familiar que hace dudar sobre el futuro de su rectitud moral. La joven, que no entiende la culpa que se le atribuye aun cuando no ha hecho nada, intenta liberarse de ese determinismo. Encontramos aquí una clara referencia al determinismo social, no en balde escoge el autor canario a una mujer, algo recurrente en él, como protagonista de su obra. En la línea de su reivindicación política, Galdós llama a liberarse de los determinismos sociales a través del progreso.

Por otra parte, algunos autores han intentado establecer vínculos entre la obra de Galdós y el mito clásico, sin embargo, se ha demostrado que estas teorías parecen un tanto forzadas. Además de las vinculaciones puramente textuales, como el título, el nombre de la protagonista y la tan repetida alusión a Agamenón, no hay mucho que una a la Electra tradicional con la galdosiana. De hecho, se ha suscrito la opinión de que en la obra de Galdós, Electra termina pareciéndose más a Ifigenia, como víctima de un sacrificio religioso, que a la heroína clásica. De tener necesidad de encontrar nexos entre obra y mito, en este estudio se ha aportado la visión de la orfandad de Electra, tanto la mítica como la galdosiana, y que, desde el punto de vista simbólico, recurso tan valorado por Galdós, vendría a equipararse con la orfandad de España desde el punto de vista político. Comparando el manuscrito original con el definitivo, se percibe que la primera versión hacía mucho más hincapié en las posibles paternidades de la joven, y que quizás, movido por la actualidad del caso Ubao, Galdós decidió potenciar el sentido más contemporáneo de la obra con el objetivo de apelar al público de manera más directa.

Para analizar los elementos formales trágicos dentro de la obra galdosiana, se ha tomado como criterio las “formas constructivas” de la tragedia identificadas por Zimmermann. El más importante identificable en la Electra de Galdós es la anagnórisis. Esta sirve también como vínculo con el mito clásico ya que tienen el mismo significado, el descubrimiento de un vínculo de hermandad entre los dos protagonistas, Orestes y Electra en la tragedia clásica, Máximo y Electra en la obra galdosiana. Sin embargo, en ésta última la anagnórisis tiene un efecto sobre la protagonista que la convierte en víctima y que, de alguna manera, la somete a la muerte simbólica que supone ingresar en el convento.

Además de la anagnórisis, se han identificado otros elementos formales como el personaje del mensajero en la figura de la criada Patros o del auxiliar del científico, Mariano, que a través de sus relatos aportan tensión dramática a la trama. También se ha identificado el tan característico recurso trágico del augurio. Galdós recurre aquí a un científico como

expresión de la voz de la razón y la experiencia, en vez de la figura mística del adivino empleado en las obras clásicas. Otro de los recursos trágicos encontrados en el drama galdosiano es el personaje de la sombra, que además en la obra hace las veces de *deus ex machina* euripidiano para solventar el conflicto. La sombra de la madre de Electra revelará la verdad de lo acaecido, pero no empleada como un recurso de carácter trascendental sino como símbolo de la consciencia de la joven. Galdós intenta otorgar a un elemento, aparentemente sobrenatural, una explicación lógica sirviéndose de la psicología del personaje. Y como último elemento formal trágico se ha sugerido la posible permanencia del primigenio coro en la presencia testimonial de un coro de niños que aparece y desaparece en los momentos de mayor tensión dramática.

En el último apartado del estudio se ha querido contrastar la obra galdosiana con lo que se ha denominado el *canon leskyniano*, es decir, los parámetros teóricos trágicos que se habían planteado como alternativa a la teoría excluyente de Steiner. Así, se ha concluido que el drama galdosiano cumple en gran parte con los elementos de lo trágico que propone Lesky, es decir: la caída del héroe; la apelación al público; la consciencia del protagonista del proceso que sufre; además la obra encaja con la “situación trágica”, que no implica necesariamente un final catastrófico y, por último, la culpa trágica, o la manifiesta incapacidad humana.

Como conclusión final, se puede afirmar que, no siendo una obra trágica desde la concepción purista del género, la *Electra* de Galdós contiene un buen número de elementos de lo trágico que la unen con la tradición clásica. El autor canario supo ver el potencial que el género le ofrecía para desarrollar su teatro, orientado a la divulgación de un modelo de sociedad al que aspiraba. Pero además de un interés manifiestamente político, Galdós también se sirve de la tragedia para desarrollar temas de interés humano como el tránsito de la infancia a la madurez, la justicia, la culpa y la mentira. Si bien, la obra quedó eclipsada por su éxito contemporáneo, que provocó que muchos se quedaran con lo superfluo y aparente de las alusiones a su actualidad política, lo cierto es que, en un estudio reposado, no deja de ser sorprendente el ingenio del escritor canario a la hora de adaptar una esencia trágica a la complejidad de su tiempo. La *Electra* no es una tragedia, pero tiene mucho de tragedia.

## 7. Bibliografía

- Berenguer, Á. (1988). *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Cao, A. F. (1992). "Intertextualidad mítico-religiosa en Electra de Galdós", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2, 295-301.
- Djoko Kouadio, L. S. (2018). "Dimensión trágica y personalidad del personaje de contestación en Benito Pérez Galdós: ¿una escritura inspirada en las luces?". *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Escobar Bonilla, Isabel (1995). "Análisis de algunos aspectos de Electra. Posición de este drama en la dramaturgia galdosiana", *Philologica Canariensia*, 61–76.
- Esquilo. (1986). *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Finkenthal, S. (1980). *El teatro de Galdós*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iglesias Zoido, J. C. (2006). Anagnórisis en la Electra de B.P.Galdós. *Bulletin Hispanique*, 108(2), 459–474.
- Inman Fox, Edward. (1966). "Galdós Electra: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu". *Anales galdosianos*, Año nº 1, 1966, pags. 131-141.
- Lesky, A. (1966). *La tragedia griega* (2001st ed.). Barcelona: Acantilado.
- López Nieto, J. C. (1990). "Electra o la victoria liberal. (Una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de hacia 1900)". *Actas Del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, 723.
- Menéndez Onrubia, C. (1983). *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: C.S.I.C.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Pérez de Guzmán, J. (1901). Electra en América. *La Ilustración Española y Americana*, 2, 230–231.
- Pérez Galdós, B. (1923). *Nuestro teatro*. Madrid: Renacimiento.
- Pérez Galdós, B. (1975). *Memorias de un desmemoriado*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. (2002). *La de San Quintín. Electra*. (F. Díaz Larios, Luis, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Sófocles. (1984). *Tragedias*. Madrid: C.S.I.C.

- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.
- Varela Olea, M. A. (2011). Destino y determinación en el naturalismo decimonónico. *Estudios Humanísticos. Filología*.
- Zimmermann, B. (2012). *Europa y la tragedia griega*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.