

TRANSGRESIÓN Y HUMANIZACIÓN EN *ELECTRA-BABEL*  
DE LOURDES ORTIZ<sup>1</sup>

TRANSGRESSION AND HUMANIZATION IN *ELECTRA-BABEL*  
OF LOURDES ORTIZ

GRACIA TEROL PLÁ  
Universidad de Almería

**Resumen:** El trabajo estudia *Electra-Babel* de Lourdes Ortiz, recreación trágica de la historia de los Atridas, centrándose en los procesos de desmitificación y actualización del mito que dan lugar a la reelaboración de personajes clásicos, la creación de figuras transgresoras y el cuestionamiento de los tradicionales roles de género. Asimismo, se valora la combinación del plano trágico y el contemporáneo presente en la obra como reflejo de nuestra relación con los mitos.

**Palabras Clave:** Tradición Clásica, Literatura Española, Lourdes Ortiz, Atridas.

**Abstract:** The work studies *Electra-Babel* of Lourdes Ortiz, a tragic recreation of the Atridae's myth focusing on the demystification and actualization processes. We analyse how these processes led to the rework of classical characters, the creation of transgressor figures and the questioning of traditional gender roles. In addition, we consider the combination of the contemporary and tragic level in this version as a reflection of our relation with the myths.

**Keywords:** Classical Tradition, Spanish Literature, Lourdes Ortiz, Atridae.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como destaca Doménech (1992a) en las palabras preliminares a *Electra-Babel*, si bien la producción narrativa de Lourdes Ortiz le ha valido el reconocimiento del público y la ha convertido en una de las escritoras más consolidadas de finales de siglo, su producción teatral parece haber quedado en un discreto segundo plano. A pesar de que Ortiz forma parte de la generación de autoras<sup>2</sup> que, en los ochenta, colaboraron en la Asociación de Dramaturgas y retomaron un terreno escénico hasta

---

<sup>1</sup> Universidad de Almería. Correo-e: [graciaterol@hotmail.es](mailto:graciaterol@hotmail.es). Aceptado: 6-10-2017. Aceptado: 7-10-2018.

<sup>2</sup> Carmen Resino, Concha Romero, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano o Paloma Pedrero pertenecen a esa misma generación (De Paco, 2003a: 289).

entonces reservado a los hombres<sup>3</sup> (Ragué, 1996: 189-191), hoy en día apenas se han representado sus obras, varias de ellas siguen inéditas y las publicadas son difíciles de conseguir (Doménech, 1992a). Pese a su estrecho vínculo con el mundo teatral, lo cierto es que la Lourdes Ortiz dramaturga ha atraído bastante menos atención que la novelista.

Este trabajo pretende contribuir a remediar la situación ocupándose de un rasgo que se halla presente en buena parte de la obra, tanto narrativa como teatral, de la autora: el empleo de los mitos para reflejar una realidad compleja y para reinterpretar modelos femeninos de conducta<sup>4</sup>. La recurrencia a los mitos en la actualidad ha tratado de explicarse aduciendo las siguientes razones: estos plantean dilemas que se pueden adaptar a distintos contextos (Morenilla, 2006: 481) y contienen una profunda significación que es posible reinterpretar (Highet, 1996: 348-349). En esta línea, es necesario atender a la posible intencionalidad del autor, a la presencia de alteraciones con respecto a la obra original y al por qué de tales alteraciones (De Paco, 2003a: 17-18).

En el caso de Lourdes Ortiz, suscita especial interés la tendencia a la desmitificación que identificamos en sus historias y la intención con que la lleva a cabo. Este proceso que consiste en recrear un relato mítico desde una nueva visión del mundo, a menudo implica actualizar a los personajes tradicionales y modificar, en cierta medida, el mensaje de la historia original. En esta obra, Ortiz se sirve de las técnicas de recreación para cuestionar el orden vigente examinando los roles de género y reinterpretando los modelos de conducta femeninos que se han transmitido a través de la literatura<sup>5</sup>. Además, destaca el trasfondo pesimista de *Electra-Babel*, que finaliza sin aportar soluciones a los conflictos de los personajes, y la contraposición entre el polo mítico y el de nuestra sociedad, alejada y, a la vez, inevitablemente ligada a los mitos clásicos (Doménech, 1992b).

El trabajo analiza el proceso de desmitificación, el tratamiento de los roles de género, la reinención de Electra como figura transgresora, el tono aparentemente pesimista de la obra y la distancia entre el plano clásico y el actual valorando si simboliza nuestra relación con los mitos. Se estudian los procesos de selección, imitación y adaptación; la relación de la obra con su contexto y el posible mensaje de la

---

<sup>3</sup> “No han faltado mujeres en nuestra escena a lo largo de los siglos pero desde los años veinte no se percibía un ‘renacer’ colectivo de la dramaturgia femenina de tan extensa dimensión” (Serrano, 1997: 81).

<sup>4</sup> Esta tendencia también ha sido desarrollada por distintas autoras a partir de la Transición, entre las que se encuentran Montserrat Roig, Esther Tusquets, Carme Riera, Nuria Amat, Concha Alós o Ángela Vallvey. Como indica Serrano (1997: 81) las dramaturgas introducen en el teatro “una nueva visión del mundo que cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos”, ya que perciben “la realidad con unos matices que no son los habituales para el modelo establecido” (Serrano, 2004: 570).

<sup>5</sup> También en la narrativa, Ortiz recurre a la desmitificación para acabar con los antiguos cánones y transmitir los pensamientos de las mujeres actuales desde la proyección mítica, como se aprecia en “Penélope” o “Los motivos de Circe” (relatos recogidos en *Los motivos de Circe*. Yuditá, Ortiz, 1991), véase Gómez Jiménez, 2012. En parte por esta tendencia, De Andrés (2003: 12) considera que uno de los rasgos más destacables de Ortiz es su escritura ideológicamente comprometida.

autora, para interpretar el vínculo entre la literatura grecolatina y las nuevas versiones y entender “the dialogue between the past and the present” (Hardwick, 2009: 2-4).

## 2. LA AUTORA Y SU OBRA

### 2.1. Lourdes Ortiz

La polifacética Lourdes Ortiz, tras formarse en la especialidad de Historia y recibir la influencia del marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo, experimentará un creciente interés por la simbología y el mundo clásico que, a partir de los setenta, comienza a reflejarse en su obra. Desde entonces, combina su actividad profesional en el campo de la docencia y el periodismo<sup>6</sup> con una trayectoria literaria que incluye novelas, ensayos, traducciones y obras teatrales (González Santamera, 1991). En esta ocasión, nos centramos en su labor como dramaturga y en la presencia del mito en su producción destacando el empleo de mitos de distinta naturaleza: bíblicos (*Las murallas de Jericó*, *Yudita*), infantiles (*Cenicienta*, *parábola en dos actos*) e, incluso, “mitos de la modernidad” como Rimbaud o Stalin (como ha resaltado Doménech, 1992a). En cuanto a la relación entre la Tradición Clásica y su teatro, destacan *Penteo*, *Fedra* (ambas inéditas), *Aquiles y Penthesilea* (2002) y *Electra-Babel* (1992), la pieza que nos ocupa<sup>7</sup>.

### 2.2. *Electra-Babel*

*Electra-Babel* es una obra muy breve situada en una playa mediterránea del presente que acoge a figuras clásicas y actuales. Electra marca el desarrollo de la historia al sumergirse en sus recuerdos e invocar a los personajes de la saga de los Atridas, quienes reaparecen como proyecciones de su propia mente. Aunque en la obra destacan el anonimato y la ambigüedad<sup>8</sup>, se perciben claras alusiones al mito clásico, como la red que cubre al guerrero o el rizo cortado del joven.

Al inicio, la muchacha (Electra) despierta en la playa y encuentra a un Orestes- niño que la exhorta a recordar con él, a pesar de que ella, aparentemente, solo quiere olvidar y desaparecer bajo la arena. A continuación, dos chicas llegan a la playa y entablan conversación con la muchacha, pero terminan alejándose desconcertadas por los valores anacrónicos de Electra. Interviene entonces la mujer (Clitemnestra), atenta y maternal, y, a continuación, el guerrero herido (Agamenón) que emerge del

<sup>6</sup> Colabora en *El Mundo* y *Diario 16*. Asimismo, ha enseñado Historia, Sociología del Arte e Historia del Arte en distintos centros y actualmente imparte clases en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, de la que fue elegida directora en 1991 (González Santamera, 1991: 10).

<sup>7</sup> Las citas de la obra que expondremos a lo largo del trabajo han sido extraídas de la versión de *Electra-Babel* publicada en el número 25 de la revista ADE en Abril de 1992. Se advierte que la versión que utilizamos no está numerada.

<sup>8</sup> Pese a que la trama mítica es claramente reconocible, los personajes permanecen en el anonimato y reciben denominaciones como “la mujer”, “la muchacha”, “el hombre”, “el niño”, “el guerrero”... Solo Orestes y Electra recuperarán su nombre original a lo largo de la trama.

mar exigiendo la atención de la esposa. Una vez sola, Electra reproduce el crimen de Clitemnestra, pero es interrumpida por el joven (un moderno Orestes) que le cuenta su historia, la cual resulta ser un trasunto del mito original que ahora se presenta desprovisto de la grandeza trágica. En este punto, se produce una escena que muestra a una pareja en la playa<sup>9</sup> y otra que evoca el sacrificio de Ifigenia. Hace su aparición un Orestes más maduro que, atormentado por el matricidio, acepta su trágico destino a diferencia de la hermana, quien niega su responsabilidad en el crimen a pesar de que, como indica Orestes, la espada aún le “brilla en la mano” (Ortiz, 1992).

Electra, en un intento de evadirse de la realidad, acuna a un muñeco al que se dirige como si fuera Orestes y lamenta la imposibilidad de empezar de nuevo añorando, además de la inocencia perdida del hermano, su pasado y su propia belleza, ya marchita. Tras un encuentro con Egisto que muestra la repulsión que siente la muchacha hacia la mayoría de los hombres, tiene lugar un nuevo enfrentamiento madre-hija. Regresa entonces la versión adulta de Orestes que ahora imita a Agamenón, despreciando a las mujeres y deseando dedicarse a la batalla y a la construcción. El tercer choque entre mito y realidad lo provoca otro moderno Orestes, un joven absorbido por la droga cuya adicción simbolizaría la obsesión por el matricidio. Finalmente, Clitemnestra trata de explicar a la hija que, a pesar de haber eliminado su parte femenina (al permanecer virgen, renunciar a la maternidad y evitar labores propias de su sexo), jamás será Agamenón o cualquier otro “él”. Pero Electra decide ignorar las palabras de la madre y se sumerge de nuevo en el mar.

Al margen de su relación con la Tradición Clásica, *Electra-Babel* posee otras características, relativas a las técnicas dramáticas y las influencias no clásicas que presenta, que pueden resultar relevantes para los apartados posteriores.

Lourdes Ortiz opta por proyectar la historia trágica en la actualidad al escoger un escenario contemporáneo poco convencional<sup>10</sup>. Respecto a la estructura, la historia no aparece dividida en partes sino condensada en un solo acto “que contiene una sucesión de escenas y personajes que pasan como recuerdos o ilusiones” (De Paco, 2003a: 292). Se va evocando el relato mítico a lo largo de esta sucesión de escenas que se yuxtaponen, en las que los personajes son interrumpidos por nuevas apariciones y se pasa de una visión de la historia inmediatamente a otra. La autora alterna un lenguaje lírico con reminiscencias clásicas con otro más actualizado y coloquial. Si bien el primero suele vincularse a los personajes míticos y el segundo a los contemporáneos, no se da una estricta correspondencia entre el nivel lírico y el plano mítico, por lo que no es extraño encontrar a figuras clásicas utilizando un registro coloquial. Mencionamos que las acotaciones, además de separar momentos distintos de la obra (como ha resaltado De Paco, 2003a: 296), juegan un importante papel al contener escenas que, aunque

<sup>9</sup> De Paco (2001a: 381) argumenta que en la escena de amor de la pareja en la playa refleja los elementos rituales de la fiesta que se vinculan al teatro.

<sup>10</sup> Calificamos el espacio de poco convencional debido a que las versiones trágicas originales de la historia de *Orestíada* se solían desarrollar ante el palacio de los Atridas o la cabaña del pastor.

desprovistas de texto, ayudan a esclarecer el sentido de la obra, como demuestra la evocación del sacrificio de Ifigenia.

Asimismo, la ruptura de las unidades aristotélicas que Ortiz lleva a cabo se inserta en la corriente que, según la dramaturga Itziar Pascual, busca una nueva estética debido a que “el mundo aristotélico se nos ha terminado (...) Si sientes que Aristóteles no te acompaña, a partir de ahí es muy fácil jugar con el tiempo y con el espacio: bifurcar, fragmentar, en definitiva ser más libre” (citada en De Paco, 2005: 233). La obra apenas presenta acción alguna, ya que comienza cuando todo ha tenido lugar, en un punto en que solo queda la opción de la memoria y la búsqueda de una explicación. De ahí que, más que la reconstrucción de la historia, se trate de un diálogo lírico de *Electra* con su pasado y con un presente del que la separa una distancia insalvable (De Paco, 2003a: 291).

Es destacable el planteamiento del tiempo y la combinación de dos planos temporales, el mítico y el actual. La figura atemporal de *Electra* es el nexo entre ambos planos pues, aparte de ser su presencia la única que detectan los personajes contemporáneos, ella no ha olvidado su pasada vida legendaria y va reconociendo a los héroes míticos que no comparten estos recuerdos (con excepción de Clitemnestra) (De Paco, 2003a: 298-302). *Electra* inicia la búsqueda de la propia identidad a través de la memoria, un recurso literario, también presente en la novela contemporánea, que impulsa un nuevo tratamiento del tiempo (Ciplijauskaité, 1988: 17-18). La exposición lineal de los hechos es sustituida por los silencios significativos que implican las escenas mudas de la obra y la repetición cíclica que encarnan los personajes clásicos. Salvo *Electra*, estos personajes atrapados en el pasado reviven, una vez más, una historia ya contada y reflejan así el tiempo mítico que discurre cíclica y periódicamente haciendo posible el eterno retorno de lo mismo (Lasso de la Vega, 1989: 110).

*Electra-Babel* se sitúa en la línea de las obras en las que el acto de recordar, en lugar de plasmar una realidad pasada, busca resaltar la experiencia subjetiva. En relación con esto, De Andrés (2003) destaca la influencia postmodernista en la producción de Ortiz, ya que no presenta un conocimiento objetivo sino una realidad formada por múltiples puntos de vista en la que no existe una verdad única sobre la historia mítica. De ahí que en el pasado que *Electra* rememora aparezcan personajes que representan distintas perspectivas dando forma a una Babel llena de voces diferentes. Así, el mito “adquiere una dimensión heterogénea y más humana, acorde a los propósitos posmodernos que buscan desestabilizar la tradición normativa” (Gómez Jiménez, 2012: 101).

En último lugar, creemos que la obra presenta algunos rasgos típicos de la dramaturgia de los noventa: discontinuidad de tiempo; personajes anónimos y despersonalizados; ruptura de unidades; yuxtaposición; desaparición del argumento y de la construcción dramática tradicional (Ragué, 1996: 238). En la misma línea, pese a no pertenecer a esta corriente, es posible detectar rasgos coincidentes entre la obra de Ortiz y las “nuevas dramaturgias” surgidas en Cataluña, Valencia y Baleares a finales de siglo XX que promueven un teatro transgresor y evocador, sitúan “en un mismo plano realidades temporales y espaciales muy distintas”, juegan “a la confusión entre

lo subjetivo y lo objetivo” (Ragué, 2000: 41) y recurren a los mitos clásicos y modernos y a la intertextualidad<sup>11</sup> (Ragué, 2000: 65-68)<sup>12</sup>.

### 3. REELABORACIÓN Y DESMITIFICACIÓN

A diferencia de otras recreaciones, en este caso no se detectan cambios sustanciales en la historia de los Atridas<sup>13</sup>. *Electra-Babel* evoca los sucesos del mito original y, si bien no constituye una adaptación de una obra trágica concreta, a partir de cierto punto presenta mayores semejanzas con la versión de Eurípides, como se demuestra mediante la alusión al compromiso de Electra con el pastor o a la trampa del falso embarazo.

Lourdes Ortiz, en lugar de restar relevancia al plano divino, lo omite casi por completo, lo cual lleva a que los motivos divinos que los personajes tradicionales utilizaban para defender sus acciones desaparezcan en la trama moderna. Orestes lleva a cabo el matricidio sin que se hable del oráculo de Apolo. Electra, quien defiende al padre argumentando que el sacrificio de Ifigenia era parte inevitable de la guerra, no se refiere a la cólera de Artemisa como justificación. Incluso las Erinias, en lugar de ser monstruos invocados por Clitemnestra, quedan relegadas a alucinaciones de Orestes. Si partimos de la afirmación de que toda tragedia expone en un plano al “hombre como agente responsable de los hechos” y en otro “la influencia que ejerce el mundo divino sobre el humano”<sup>14</sup> (Vernant, 1989: 41-42) se deduce que, al omitir uno de los dos planos, aquí los personajes son enteramente responsables de sus actos y la única que trata de eludir su responsabilidad es Electra alegando que unos dioses “posiblemente fantasmas” (De Paco, 2003a: 305) “le han jugado una mala pasada” (Ortiz, 1992).

Las técnicas de reelaboración no afectan a la trama mítica, pero sí afectan a los personajes, que llegan a aparecer actualizados (los modernos Orestes) o desdoblados siguiendo criterios cronológicos (Orestes niño, joven y adulto). Al adaptar el mito, Ortiz

---

<sup>11</sup> Según las teorías de Genette, dentro de la transtextualidad (que remite a técnicas para enlazar un texto con otros textos) la intertextualidad abarca las relaciones de copresencia entre textos (Genette, 1989: 14-15). En la obra, la autora recurre a la hipertextualidad al relacionar un hipertexto B (*Electra-Babel*) con un hipotexto A (*La Orestíada*). Asimismo, Ortiz emplea la intertextualidad en el relato “Los motivos de Circe”, en el cual inserta fragmentos originales de la *Odisea*.

<sup>12</sup> Para más información sobre Lourdes Ortiz, recomendamos las obras de Alicia Giralt (2001) y Josefina de Andrés (2003).

<sup>13</sup> Las desventuras de los Atridas que culminan en el matricidio de Orestes y el posterior juicio en el Areópago aparecen en diversas fuentes clásicas. Si bien Homero en su *Odisea* menciona parte del argumento, normalmente las recreaciones actuales suelen partir de las versiones trágicas. Para más información sobre las distintas versiones del mito, Croiset (1965) y Sommerstein (2010). Acerca del mito de los Atridas y su recepción en la literatura española contemporánea, remitimos a De Paco (2003a) y a Bañuls, Crespo y Morenilla (2006). Sobre la influencia específica de las versiones de Séneca en la literatura española, véase Blüher (1983).

<sup>14</sup> Del mismo modo, para Esquilo la tragedia se basa en un conflicto “entre la libertad que tiene el hombre para decidir sus actos y lo que los dioses le imponen” (García Valdés, 2006: 324).

pone en marcha un proceso de desmitificación<sup>15</sup> que da como resultado la parodia<sup>16</sup> de los héroes y de los valores por los que se rigen y la humanización y concesión de mayor protagonismo a las heroínas.

Cuando se produce el encuentro, inexistente en la tradición, entre el rey y sus hijos, el deseo ingenuo del niño Orestes de convertirse en un héroe glorioso como el Atrida contrasta y acentúa el patetismo del soberano que regresa “sucio de sudor y de sangre” (Ortiz, 1992). Se podría considerar que la trayectoria general del personaje presenta un proceso de descomposición de la heroicidad. Tras su imagen heroica en la *Ilíada*, la *Odisea* presenta el triste destino que aguarda a Agamenón al regresar al hogar. Mientras que en las primeras versiones el crimen de Ifigenia era llevado a cabo por el colectivo de griegos, Esquilo innova convirtiendo a Agamenón en el asesino de su hija y logrando que roce la desmesura al inicio de la *Orestíada* (Sommerstein, 2010: 137-138). En *Ifigenia en Áulide*, aunque dotado de sentimientos más humanos, el rey resulta “carente de heroicidad, inseguro y poco fiel a sus principios” (De Paco, 2003b: 118-119) y en las *Electras* de Sófocles y Eurípides su imagen será positiva o negativa según sea reconstruida por unos personajes u otros. En consonancia con la tendencia desmitificadora, en las nuevas obras Agamenón tiende a perder sus rasgos heroicos casi por completo. Así sucede en este caso, en el que el personaje se revela como un mujeriego que prefiere el combate que curte a los hombres de verdad a la vida palaciega que debilita y afemina.

En Egisto, que es reelaborado como un arrogante y bobalicón seductor, se han atenuado algunas de las características que la tradición le atribuía, como la responsabilidad del crimen de Agamenón o la cobardía por haber planeado y ejecutado su venganza a través de una mujer. Como innovación destacable, se sugiere una posible atracción de Egisto hacia Electra<sup>17</sup> que podría ayudar a justificar el rechazo de los hombres por parte de esta.

A grandes rasgos, los dos personajes esperan la sumisión de la mujer, se jactan de sus hazañas sexuales y se muestran bárbaros y despreciables<sup>18</sup>.

Orestes constituye un caso particular debido a que, si bien al principio no se ajusta al modelo que encarnan Egisto y Agamenón, la violencia y la presión de los que

---

<sup>15</sup> Según Vilches (1988: 84), la estrategia de desmitificación ayuda a presentar “la cara oculta de las historias y sentimientos de los personajes (...) las raíces humanas de los héroes”. Sobre este aspecto, sostiene Galindo que “si algo caracteriza la escritura de Lourdes es la desmitificación (...) Dicho recurso responde a una manera de ver distanciada, el famoso recurso teatral de Bertold Brecht, crear desde el distanciamiento”.

<sup>16</sup> Estébanez Calderón (2004: 808-809) define “parodia” como “la imitación irónica o burlesca de personajes, la deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral, la farsa mítica y desmitificadora de conductas sociales o textos literarios preexistentes con el fin de conseguir un efecto cómico”. Añade que se emplea para lograr “la desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio”.

<sup>17</sup> Esta innovación también aparece en otras recreaciones, como en *Los restos: Agamenón vuelve a casa* (2004) del dramaturgo Raúl Hernández.

<sup>18</sup> No todas las figuras masculinas de Lourdes Ortiz reciben un tratamiento negativo, pues Ulises en “Los motivos de Circe” es reinventado como un sensible poeta (Ortiz, 1991).

le rodean terminarán influyendo en él y variando su naturaleza. Al inicio, Orestes-niño sufre el desprecio de Agamenón por haber permanecido demasiado tiempo rodeado de influencia femenina. Clitemnestra confirmará el carácter frágil e influenciado del joven al que exculpa del matricidio defendiendo que fue en realidad víctima de la manipulación de Píldes y Electra. Aparece entonces un Orestes adulto que no parece arrepentido ni atormentado por su crimen, un acto que, aunque duro, le resultó revelador: “Aquel día nació Orestes rey, dispuesto a ocupar el puesto de Agamenón” (Ortiz, 1992).

(Orestes:) (...) Orestes, tu hermano, se ha hecho hombre...

(Electra:) Déjame sola, si te oyera ella...

(Orestes:) No le gustaría, no. Me quería pegadito a sus faldas como un cachorro... Las mujeres sois así. Si fuera por vosotras no nos moveríamos... Pero un hombre tiene que viajar, cruzar los mares, probarse en diferentes lechos, curtirse en mil batallas...

Mediante la violencia, Orestes encaja finalmente en el modelo masculino dominante representado por Agamenón, tal y como se esperaba de él. Más adelante, Electra, sabiéndose indirectamente culpable de la transformación del joven, entierra su rizo y acuna a un muñeco-Orestes melancólica, consciente de haberlo perdido para siempre.

Como sucede en la trilogía de Esquilo<sup>19</sup>, *Electra-Babel* contrapone los valores del orden femenino (encarnados en Clitemnestra) con los del masculino (representados por Electra). No obstante, Ortiz omite las polarizaciones del comportamiento femenino frecuentes en la tragedia clásica (la mujer-víctima como Casandra frente a la viril y destructiva como Clitemnestra, Zelenak, 1998: 22-29)<sup>20</sup>. Al retomar el mito, la autora pone fin a la simplificadora diferenciación entre mujeres fieles y sumisas y mujeres rebeldes y malvadas (González Santamera, 1991: 26) y profundiza en los motivos de Electra y Clitemnestra liberándolas de los modelos tradicionales de “hija fiel” o “esposa adúltera”.

A grandes rasgos, en la evolución de la figura de Clitemnestra se detecta cierta tendencia a la humanización<sup>21</sup>. De la temible heroína trágica que en Esquilo eclipsaba a Egisto y Agamenón y la versión más humana de Sófocles se llega a la esposa sumisa de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides que en la *Electra* del mismo autor trata de comprender a la hija y reconoce los propios errores (De Paco, 2001b: 114). Como ahora veremos, la

<sup>19</sup> Esquilo plantea el conflicto entre el orden femenino (defendido por Clitemnestra y las Erinias) y el masculino (referido a Agamenón, Zeus, Apolo y Atenea) (García Valdés, 2006: 319; Sommerstein, 2010: 181)

<sup>20</sup> García Pérez (2011) analiza cómo las tragedias clásicas reflejan el modelo femenino tradicional exaltando a las mujeres que permanecen castas y condenando a las que gozan sexualmente o presentando a la mujer como incompleta y desprovista de pensamiento racional y lógico.

<sup>21</sup> Mientras que en las versiones más antiguas del mito, Clitemnestra no participaba en el asesinato del esposo, en versiones posteriores termina siendo la principal ejecutora del mismo (Grimal, 1981: 111). No obstante, a partir de Esquilo se irá ofreciendo una imagen menos negativa de la reina, a la vez que se da más relevancia a sus motivos (García Valdés, 2006: 332).



Clitemnestra de Ortiz sigue esta pauta al aparecer eximida de parte de la culpa por el adulterio y el asesinato.

Lourdes Ortiz resta gravedad al asunto del adulterio exponiendo, mediante la intervención del joven (trasunto de Orestes), una versión actualizada del conflicto de los Atridas en la que el hijo comprende el abandono en que vive la madre y justifica sus posibles infidelidades. De ahí que el joven opine que la madre, de haber permanecido fiel, “haría tiempo que se habría muerto de asco (...) Supongo que tendrá lo suyo, sería tonta si no... ¡Con el muermo que tiene en casa!” (Ortiz, 1992). Extrapolando esta intervención al mito clásico, se ofrece al lector-espectador otro punto de vista sobre el motivo tradicional del adulterio con Egisto que le invita a empatizar con Clitemnestra.

En relación con el asesinato de Agamenón, se reduce la culpa de Clitemnestra matizando los motivos del personaje y destacando unas razones por encima de otras, recurso que ya se ponía en práctica en las tragedias clásicas<sup>22</sup>. En esta ocasión, además de los motivos tradicionales (el sacrificio y la infidelidad de Agamenón), Ortiz añade un nuevo móvil que serían los malos tratos que sufría a manos del esposo, una innovación que demuestra cómo es posible abordar a través del mito un problema de grave actualidad. En su diálogo con Electra, Clitemnestra narra el crimen como reacción desesperada ante el asco y el miedo que le infundía Agamenón y pone como ejemplo a Helena quien padecía el mismo infierno y optó por la solución, menos problemática y más efectiva, de la huida con Paris, “una actitud que, tal vez, Ortiz quiera exponer como modelo para todas aquellas mujeres que se sientan maltratadas” (De Paco, 2003a: 303), (Ortiz, 1992):

(Clitemnestra:) Yo no pensaba hacerlo, sabes... (...) Pero es que le tenía miedo... le tenía mucho miedo... Mira, a veces tengo envidia de Helena... Porque los dos eran iguales, tanto tu padre como Menelao. ¡Unos...! Y Helena fue más lista, se largó con el primero que llegó, como yo misma debía haber hecho...

Al centrarnos en la relación entre Clitemnestra y Electra comenzamos aclarando que las figuras que Electra proyecta no aparecen idealizadas por ella, de modo que el comportamiento de tales figuras suele ser “contradictorio, en muchas ocasiones, con los sentimientos que hacia ellas mantiene la joven” (De Paco, 2003a: 296). En otras palabras, la conducta de la maternal Clitemnestra y del brutal Agamenón no implica una variación en el carácter tradicional de Electra, quien aquí de nuevo lo defiende a él y la condena a ella. No obstante, aunque se mantienen ciertos motivos clásicos, se añaden otros que definen la naturaleza de Electra. El recuerdo del padre adorado desaparece en una obra en la que la hija, pese a justificar el sacrificio de

---

<sup>22</sup> Si en la *Orestíada* el móvil fundamental es el sacrificio y la infidelidad del rey con Casandra es un motivo secundario, la Clitemnestra sofoclea omite el tema de la amante y se apoya exclusivamente en el de la hija. Más adelante, en Eurípides la reina reconoce que podría haber llegado a perdonar el sacrificio si, tras esto, su esposo no hubiera aparecido con otra mujer. Al contrario que en Esquilo, el motivo de la infidelidad pasa a ser el móvil principal por delante de la muerte de Ifigenia, planteamiento que repite Séneca sumando al adulterio con Casandra los que se produjeron durante la guerra de Troya con otras prisioneras troyanas (De Paco, 2001b). Para más información sobre el personaje de Clitemnestra, véase Fialho (2016) y la obra *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (2017) recientemente editada por F. De Martino, C. Morenilla, M. C. Fialho, M. F. Silva, D. De Martino y A. Navarro.

Ifigenia, considera a Agamenón un bruto al que solo defiende por el mero hecho de ser su padre<sup>23</sup>. Así pues, esta valoración explica que Electra condene a Clitemnestra principalmente por el adulterio y, solo de forma marginal, por su crimen.

La relación entre ambas se vuelve compleja en la medida en que queda determinada, no por el odio de las obras clásicas, sino por la incompreensión y la incomunicación. Como señala Morenilla (2004: 415), Electra en la obra “está especialmente obsesionada por su falta de relaciones con el otro sexo” pues es consciente de tener “la marca de Artemisa” (Ortiz, 1992) que la hará permanecer virgen por siempre. La hostilidad hacia Clitemnestra podría ser consecuencia de los celos y la frustración sexual de la hija<sup>24</sup>, algo que la reina llega a sugerir (Ortiz, 1992). En otra línea, Electra es incapaz de empatizar con la madre y, a su vez, Clitemnestra se resiste a aceptar la naturaleza de una hija que no desempeña el papel que se esperaba de ella. Este enfrentamiento refleja los motivos de Clitemnestra, decepcionada por una hija que le resulta una extraña; y los de Electra, incomprendida y desprovista de atención materna.

Por añadidura, Electra contiene en su interior una “voz” masculina que la lleva a defender valores de dicho orden y una “voz” femenina vinculada a Clitemnestra que supone la parte de sí misma con la que entra en conflicto. Finalmente, se revela que Electra ha “matado” a su parte femenina provocando con ello que los puntos de vista de madre e hija resulten irreconciliables. La heroína trágica, incapaz de descubrir su identidad<sup>25</sup>, desaparece en el mar echando a perder la última posibilidad de reconciliación.

Como ya hiciera en sus relatos (Gómez Jiménez, 2012), Lourdes Ortiz explora la complejidad humana indagando en la memoria de sus personajes y demuestra que el pasado no está compuesto por verdades objetivas sino por múltiples puntos de vista, en este caso, los de Electra y Clitemnestra<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Confirma esta afirmación el monólogo de Electra en el que ella imita sarcásticamente a Agamenón momentos antes de ser asesinado. (La muchacha:) “Eres mi mujercilla cariñosa y debes frotar porque yo, tu señor, así te lo demando... Luego... cuando el baño termine... una esposa complaciente siempre debe estar dispuesta... aunque querida... hay que ser realista... te encuentro peor...” (Ortiz, 1992).

<sup>24</sup> “La hija se siente celosa de la madre y se muestra dura con ella convirtiendo en reproches lo que en realidad es un sentimiento ambiguo de amor-odio” (De Paco, 2003a: 303).

<sup>25</sup> Siguiendo algunas interpretaciones, Electra desaparece cuando ha sido capaz de reconocer su identidad (Morenilla, 2004: 418), mientras que, según otras, el personaje se sumerge sin haber terminado con éxito su búsqueda (De Paco, 2003a: 306) alejándose de “aquellos seres que no han encajado en el esquema de la heroína” (De Paco, 2001a: 384).

<sup>26</sup> Se advierte que Lourdes Ortiz no cree que exista un lenguaje y una literatura exclusivamente femeninos, sino que, en su opinión, “hay escritores y punto” (Pereda, 1982) pues “ser hombre o mujer no debe ser lo fundamental a la hora de crear personajes” (González Santamera, 1991: 24).

#### 4. TRANSGRESIÓN, DISTANCIA Y PESIMISMO

El proceso desmitificador que venimos describiendo, además de humanizar a las heroínas, ayuda a cuestionar los valores normativos y a reflejar nuestra relación con lo mítico.

*Electra-Babel* se coloca entre las obras de Ortiz rompedoras de tabúes (Ragué, 1996: 191) al reflexionar sobre los roles de género (Checa) recurriendo a personajes transgresores como Electra. A lo largo de los años, mientras que Electra era a menudo adaptada a los modelos considerados femeninos, Clitemnestra ha sido estudiada como una figura que rechaza los valores vigentes, razón por la que, en diversas ocasiones, la han plasmado como monstruo generador de males (Ragué, 2001: 367-368).

Esquilo introduce la innovación de dotar a Clitemnestra de un carácter desafiante, fuerte y viril que la lleva a invadir el espacio público reservado a los varones y a lograr que el resto de personajes reconozca en ella capacidades vinculadas a la autoridad, la sensatez y el raciocinio. En la *Orestíada*, los hombres que la rodean o bien se subordinan a su poder (Egisto) o bien ceden ante sus ruegos y mentiras (Agamenón). El coro esquíleo de ancianos compara su discurso con el de un “varón prudente” confirmando que Clitemnestra “is not a helpless woman, but has the force to rule the city against its will” (Foley, 2003: 213). Y, al vengar a Ifigenia, rechaza que el amor por los esposos deba prevalecer sobre el de las hijas, así como la idea de que la madre no tiene derecho a vengar a unos hijos que no ha engendrado (Madrid, 1999: 235-250). Pronto comprobaremos que en esta obra parece producirse el caso inverso: ahora será Electra la figura transgresora y Clitemnestra la representante de valores establecidos.

En la intervención de Orestes al comienzo de la obra se intuye por primera vez el tema de los roles de género (a los que se alude en la obra como “los puñeteros papeles”, Ortiz, 1992) cuando este declara que una princesa debe “cantar y tocar el laúd y echar escaleras de cuerda desde el torreón... para que trepe el príncipe. Todo lo haces mal. Soy yo el que tiene que tener la espada. Yo soy el hombre” (Ortiz, 1992). Poco a poco, Orestes asume estereotipos transmitidos por los cuentos tradicionales y los mitos bíblicos<sup>27</sup> e imita un modelo masculino vinculado a la violencia y la destrucción<sup>28</sup>.

En el lado opuesto, Clitemnestra encarna a la mujer sumisa que, habiendo soportado largo tiempo los malos tratos de un hombre, puso fin al abuso pero solo para acabar en brazos de otro, a decir verdad, no mucho mejor que el primero. Como anunciamos, Clitemnestra abandona parte de su rebeldía original y, al animar a Electra a cuidar su aspecto y dulcificar su carácter para atraer a los hombres, insta a la hija a adaptarse al tradicional modelo femenino de conducta. Electra, al menos en presencia

---

<sup>27</sup> Apoyamos esta afirmación en los siguientes fragmentos:

(Orestes:) “Un guerrero necesita un palacio, donde le espere la princesa...” (Ortiz, 1992).

(Orestes:) “(Dirigiéndose a Electra) Te he hecho de mi costilla. O mejor dicho te he modelado con la arena de la playa y he soplado para darte la vida” (Ortiz, 1992).

<sup>28</sup> (Orestes:) “Cuando sea grande seré como tú (Agamenón), recorreré los mares en un barco inmenso y tendré mi cuerpo cubierto de cicatrices... Iré a la guerra como tú y seré un héroe” (Ortiz, 1992).

de Clitemnestra, se rebela ante tal imposición y pasa a convertirse en una decepción a los ojos de la madre que no puede evitar comparar su carácter al del dócil Orestes (Ortiz, 1992):

(Clitemnestra:) Nunca aprenderás. Esos no son modos de comportarse una mujer. Tienes que ser más dócil, más cariñosa y más puta... A los hombres les gustan así... ¡y qué va a hacer una mujer sin hombre! (...). Tú fuiste siempre de otro modo, más despegada, más tuya... Y sé que nunca me quisiste... Nunca, nunca... Y es que no acerté contigo...

Ortiz ahonda en este tema utilizando la historia del joven, un literato cuya frágil naturaleza no cumple las expectativas del padre. El conflicto entre el sensible joven y su dominante hermana sirve para demostrar la universalidad de unos arquetipos que se reelaboran en cualquier época y situación (De Paco, 2003a: 301) y comprobar cómo estos determinan y limitan el desarrollo futuro de los individuos. Resulta interesante el dilema interno que provocan los roles en Electra, quien, a pesar de todo, en el fondo parece dudar entre adoptar los valores tradicionales o mantener su postura transgresora. Por este motivo, en ciertos momentos se mostrará aparentemente conforme con la repartición de papeles que la vincula al ámbito doméstico (Ortiz, 1992):

(La muchacha:) Yo soy una niña y tú eres un niño... Tú debes ir con los tuyos.

(El niño:) Con ella. Te enseñará a bordar y las artes del amor, a hacer hojuelas de miel para el almuerzo y finas telas para cubrir los bancos de piedra.

(La muchacha:) Y por las noches, junto al fuego del hogar danzaremos y prepararemos un caldo caliente (...) para cuando ellos regresen de sus batallas. Y tejaremos una tela interminable para hacer finos peplos de gasa, peplos transparentes que se adaptan al cuerpo y seré seductora y amamantaré a mis hijos...

Al margen de las dudas, la verdadera naturaleza de Electra acaba aflorando, como sucede durante las alusiones a la alegórica espada que Orestes cree ver en manos de la hermana y que la señala como la combativa heredera de Agamenón y auténtica impulsora del crimen contra la madre. Más adelante, dando a entender que el matricidio ya ha tenido lugar, Orestes vuelve a mencionar la espada que aún brilla en la mano de Electra. Seguidamente, en una escena muda llena de simbolismo, Electra trata de arrancar de la arena una espada inexistente, pero sus intentos resultan finalmente inútiles ya que, pese a su afán vengativo, no corresponde a su naturaleza femenina blandir el arma. Y es que esta Electra es fruto de una sociedad que no acepta en la mujer tales actitudes, entendiendo que es el varón, Orestes, quien debe ejecutar la venganza.

En medio de este conflicto, es indispensable que Electra descubra su identidad, innovación que Morenilla (2004: 416) considera "muy en la línea de Sófocles". En cierto modo, esta Electra se asemeja a los héroes sofocleos al indagar sobre la propia memoria e identidad partiendo de una percepción errónea de la realidad vivida (Bañuls y Crespo, 2007: 25). Electra rehúye los valores femeninos y trata de asumir el papel masculino y sustituir a Agamenón. Para ocupar este lugar que no le corresponde, renuncia a su feminidad y viola las normas vigentes. Pero la realidad que la rodea y que no ha sabido percibir correctamente no permite tal cambio, de modo que Electra paga el precio de la transgresión y, a diferencia de Orestes, termina en tierra de nadie, "sin

sexo, sin personalidad" (De Paco, 2003a: 306). De ahí que le resulte imposible encajar en un rol u otro y averiguar quién es realmente, algo que advierte Clitemnestra ("Ya no estás tan segura, Electra... últimamente ya no estás segura de nada", Ortiz, 1992).

(La mujer:) No es a mí a quien debes matar, sino a él (...) Y eso no puedes hacerlo sin matarte a ti misma. Electra-Agamenón... Eres tú quien querías ocupar su trono (...).

(Electra:) (...) No entiendo nada. Ser los dos al tiempo, yo misma... ella, él. .. ¿Por qué hay que elegir siempre? Yo tengo la energía de él, su fuerza, podría construir imperios y derrotar a los enemigos, podría... y al mismo tiempo quisiera tener... (La mira a ella).

(La mujer:) Fue a mí a quien mataste. A mí dentro de ti. Siempre repudiaste el cuarto de las mujeres... no era a mí a quien odiaste, sino a aquella parte tuya que te recordaba a mí... Por eso lo perdiste todo, por eso eres virgen...

En lugar de romper directamente con los estereotipos, Electra intenta adoptar un rol tradicionalmente masculino y, para ello, sacrifica una parte irrecuperable de sí. Orestes ha llevado a cabo el crimen físico de la madre, pero Electra ha cometido semejante crimen en su interior, al anular la parte de la madre que tanto despreciaba (De Paco, 2003a: 306). Como una heroína sofoclea, esta Electra, que parte de un conocimiento erróneo de la realidad y de los distintos papeles, da muerte a la madre y termina indagando en su pasado. Finalmente, una incompleta Electra que no ha podido vencer el sistema de roles se pregunta por qué es necesario elegir y no ser los dos a un tiempo.

Lourdes Ortiz ofrece un desenlace de insatisfacción y frustración al "reconocer la imposibilidad del mito" (De Paco, 2003a: 306). Este tono pesimista caracteriza a la década de los noventa, etapa en que distintos autores presentan una visión negativa contando historias de individuos inadaptados al medio hostil que les rodea y recurriendo al "distanciamiento obtenido por la fantasía, la ironía, el escepticismo" (Ragué, 1996: 239) o por el mito. Al vincular esta tendencia a las recreaciones trágicas surgen obras que plasman, más que los dilemas morales y religiosos de las tragedias, historias individuales sobre personajes con conflictos internos que quedarán sin resolver (Serrano, 2006: 25).

En esta obra, el pesimismo se refleja en un desenlace de rechazo y huida que no contiene soluciones para los conflictos planteados. Orestes, influenciado por Agamenón, Píldes y Electra, interioriza al brutal guerrero que le corresponde interpretar. Electra se rebela contra unos estereotipos que ya identificaba en los cuentos de hadas y criticaba por antinaturales e inverosímiles, y llega a creer que será capaz de transgredir las normas. Sin embargo, Electra fracasa en su empeño y el lector-espectador comprende que acabar con la distribución de roles no es tan sencillo como podría parecer, puesto que todos los personajes han sucumbido a las imposiciones de su realidad y, los que no lo han hecho, han perdido su identidad y su lugar en el mundo.

En otra línea, el tema de la incomunicación refuerza la visión negativa de la obra. Salvo Electra, los personajes clásicos, atrapados en un mundo hermético, no pueden salir de sí mismos. Electra sí se comunica con la dimensión mítica y la actual pero sin entender nada, al igual que las figuras contemporáneas que dialogan con ella. Esto demuestra que algo falla en la relación entre las dos dimensiones, tan próximas

y tan distantes. Y nos lleva a analizar cómo, al margen del cuestionamiento de valores tradicionales, el proceso desmitificador que caracteriza a la obra refleja, en cierta medida, la relación actual con los mitos.

Tanto en las escenas que actualizan el mito como en las que simbolizan el choque entre pasado y presente, comprobamos que las figuras actuales viven dilemas semejantes a los clásicos pero sin compartir los mismos valores. Por este motivo las dos chicas ríen ante las palabras de Electra y el joven acepta indiferente el posible adulterio de su madre poniendo de relieve que, lo que para Electra podría suponer una tragedia, para él no es más que un hecho sin importancia. Se podría pensar que aquí las palabras de los personajes clásicos ni son comprendidas ni interesan demasiado debido a que, como defiende Doménech, en el mundo actual que plasma la obra nadie quiere “oír hablar de tragedias, de amor y odio, de venganza y expiación” (Doménech, 1992b).

No obstante, recordando las palabras iniciales de este trabajo, cabe preguntarse cómo explicar la frecuente recurrencia al mito que demuestran numerosos autores en un mundo donde ya nadie quiere oír hablar de tragedias. Escribe Highet que la razón principal del retorno a los mitos es que estos tratan los problemas de siempre, “que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco” (Highet, 1996: 358). Vinculamos la cita a las palabras del joven que en la obra narra la historia actualizada: con un padre que espera ser sucedido en la empresa por su hijo (en lugar de ser vengado desde la tumba) sin dejar alternativa a este, y una hermana que presiona al joven para seguir la misión. Con esta identificación se muestra que las tragedias clásicas no contienen tramas legendarias y ajenas sino historias que podrían haber sucedido ayer, y que se repetirán en el hoy y en el mañana (De Paco, 2003a: 291).

La aparición del chico drogodependiente sigue la línea anterior al poner de relieve cómo el relato de Orestes puede reformularse en el presente de distintas formas, ya sea a través de un joven presionado por su padre o de otro atormentado por una adicción u obsesión. En esta escena un tanto trágica en que el chico explica cómo la droga le ha quitado “las ganas de todo” (Ortiz, 1992), Electra reconoce de nuevo el caso de Orestes y se dirige a su interlocutor en términos míticos, en un lenguaje lleno de alusiones que al chico le resulta desconocido y que termina espantándolo. Es posible que el episodio demuestre que “algo se ha roto” (Doménech, 1992b) en nuestra relación con unos mitos que ya no sirven para solucionar los problemas modernos. Aunque también la escena podría estar resaltando la profunda actualidad que el mensaje de los mitos contiene, pues bajo su enigmática apariencia, las recomendaciones de Electra al chico (imitar a Orestes “matando” la adicción) hubieran resultado útiles al personaje si este se hubiera parado a interpretarlas.

Defiende Doménech (1992b) que, en la trama, la saga de los Atridas parece haber sido olvidada por todos, por lo que la pieza constituiría “una elegía por un mundo mediterráneo que va muriendo ante la indiferencia de nuestros ojos”. Sin embargo, aun reconociendo el tono pesimista de la obra, creemos que una parte del trasfondo de *Electra-Babel* reivindica la vigencia de los mitos en la actualidad y que, como indica Ragué (1996: 191) en las obras de Lourdes Ortiz estos “se contemplan desde un

nihilismo pesimista que coexiste con un vital optimismo en relación al presente más inmediato”.

## 5. CONCLUSIONES

A través de la revisión de *Electra-Babel* analizamos los procesos de desmitificación que la autora pone en marcha para actualizar la saga de los Atridas. Lourdes Ortiz reelabora los personajes deformando los rasgos de las figuras masculinas con el fin de parodiar los modelos tradicionales de conducta y cuestionar los roles de géneros, unos roles que han llegado hasta nuestros días, como se da a entender con las historias de los modernos Orestes.

En este caso, *Electra* se convierte en la figura transgresora de la historia mientras que *Clitemnestra* asume los valores tradicionales. No obstante, en el desenlace, *Electra* parece no ser capaz de alterar el sistema de papeles, sugiriendo al público que aún queda mucho por hacer para desmontar estos estereotipos. Para llevar a cabo su reivindicación, la autora concede mayor protagonismo a las heroínas trágicas, las cuales, desde las primeras versiones, han demostrado un carácter notable “incluso cuando (...) resultan terribles y catastróficas” pues “no puede negarse a sus actos una extraña grandeza y un desesperado valor” (García Gual, 1997: 204).

En otra línea, la combinación del plano trágico y el contemporáneo demuestra la vigencia actual de estas historias y las posibilidades que ofrecen. Los antiguos acudían a los mitos en busca de iluminación para enfrentarse a los dilemas de su tiempo y, de forma semejante, lo continúan haciendo los autores modernos al reinterpretar los mensajes que contienen, recurrir a ellos “para hablar de problemas de hoy y utilizar al personaje mítico como símbolo de opresión, víctima, poder y lucha” (Serrano, 2004: 569).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bañuls, J. V., Crespo, P. y Morenilla, C. (2006): *“Electra” de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante.
- Bañuls, J. V. y Crespo, P. (2007): “El conocimiento en la configuración del héroe de Esquilo: Layo y Edipo”, en J. V. Bañuls, F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2007) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, 10, Bari, Levante Editori: 17-63.
- Blüher, K. A. (1983): *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- Ciplijauskaitė, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

- Checa, J. E.: "Escritura y reescritura en el teatro de Lourdes Ortiz. Sobre su dramaturgia" <http://otrolunes.com/46/unos-escriben/escritura-y-reescritura-en-el-teatro-de-lourdes-ortiz/> (Consultado en septiembre de 2017).
- Croiset, M. (1965): *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, París, Les Belles Letres.
- De Andrés, J. (2003): *Lourdes Ortiz (1943)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- De Martino, F., Morenilla, C., Fialho, M. C., Silva, M. F., De Martino, D. y Navarro, A. (2017): *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*. Homenaje a los profesores doctores Aurora López López y Andrés POciña Pérez, Bari, Levante.
- De Paco, D. (2001a): "Significado del mito en *Electra-Babel* de Lourdes Ortiz", en F. Torres Monreal y AA. VV. (2001) *El teatro y lo sagrado: De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 373-385.
- De Paco, D. (2001b): "La figura de Ifigenia en la tragicomedia de Agamenón: De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea", *Myrtia: Revista de filología clásica*, 16, 275-302.
- De Paco, D. (2003a): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- De Paco, D. (2003b): "Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca", *Myrtia: Revista de filología clásica*, 18, 105-128.
- De Paco, D. (2005): "Los coros trágicos griegos y su reintroducción en los dramas contemporáneos", en F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2005) *Entre la creación y la recreación*, 8, Bari: Levante Editori: 223-236.
- Doménech, F. (1992a): "La obra teatral de Lourdes Ortiz", en L. Ortiz (1992) *Electra-Babel*, ADE, 25.
- Doménech, F. (1992b): "*Electra-Babel*: Una elegía mediterránea", en L. Ortiz (1992) *Electra-Babel*, ADE, 25.
- Estébanez Calderón, D. (2004): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza (ed. original 1996).
- Fialho, M. C. (2016): "Clitemnestra en Áulide. El inicio de una larga historia", en F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2016) *Personajes secundarios con historia*, Bari, Levante: 95-108.
- Foley, H. P. (2003): *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.
- Galindo, M.: "Lourdes Ortiz y el sur. Sobre su vida y obra" <http://otrolunes.com/46/unos-escriben/lourdes-ortiz-y-el-sur/> (Consultado en septiembre de 2017).
- García Gual, C. (1997): "Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra, Antígona)", en F. Díez, M. Martínez y A. Tejera (coords.) (1997) *Realidad y mito*, Madrid, Ediciones Clásicas: 203-217.



- García Pérez, D. (2011): "Un argumento en la tragedia griega: ser mujer", en F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2011) *La mirada de las mujeres: teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Bari, Levante Editori: 239-257.
- García Valdés, M. (2006): "Lectura de un mito", en M. Valverde, E. A. Calderón y A. Morales (coords.) (2006) *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López (1)*, 317-336.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Giralt, A. (2001): *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos.
- Gómez Jiménez, M. (2012): "Humanización e ironía de Circe en el relato de Lourdes Ortiz", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* (35), 1-2, 99-118.
- González Santamera, F. (1991): "Introducción", en L. Ortiz (1991) *Los motivos de Circe. Yudita*, Madrid, Castalia: 7-43.
- Hardwick, L. (2009): *Reception studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Highet, G. (1996): *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental I*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Lasso de la Vega, J. S. (1989): "La presencia del mito griego en nuestro tiempo", *Gerión*, 2, 99-114.
- Madrid, M. (1999): *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra.
- Morenilla, C. (2004): "Cinco Electra actuales", en F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2004) *El caliu de l'oikos*, 7, Bari, Levante Editori: 401-425.
- Morenilla, C. (2006): "La tragedia griega en la renovación de la escena en España", en J. V. Bañuls, F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2006) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, 9, Bari, Levante Editori: 431-484.
- Ortiz, L. (1991): *Los Motivos de Circe. Yudita*, Madrid, Castalia.
- Ortiz, L. (1992): *Electra-Babel*, ADE, 25.
- Pereda, R. M.: "Dos novelistas españolas se enfrentan a la historia de doña Urraca y al mito de Narciso" [https://elpais.com/diario/1982/06/17/cultura/393112810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/06/17/cultura/393112810_850215.html) (Consultado en septiembre de 2017).
- Ragué, M. J. (1996): *El Teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- Ragué, M. J. (2000): *¿Nuevas dramaturgias?: los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escenicas y la Música, Centro de Documentación Musical.
- Ragué, M. J. (2001): "Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica", en F. De Martino y C. Morenilla (eds.) (2001) *El logos femenino en el teatro El fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, 4, Bari, Levante Editori: 371-372.

- Serrano, V. (1997): "Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española", *Revista Monteagudo* (3º época), 2, 75-92.
- Serrano, V. (2004): "Dramaturgia femenina de fin de siglo. Estado de la cuestión", *Arbor* CLXXVII, 561-572.
- Serrano, V. (2006): "El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días", *Revista Monteagudo*, 3º época, 11, 13-40.
- Sommerstein, A. H. (2010): *Aeschylean tragedy* (2º ed.), London, Duckworth.
- Vilches, M. F. (1988): "El mito literario en el teatro español de la posguerra", en F. Ruiz Ramón (coord.) (1988) *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español : (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus: 82-88.
- Vernant, J. P. (1989): *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.
- Zelenak, M. X. (1998): *Gender and politics in Greek Tragedy*, New York, Peter Lang.