

EL ERUDITO EN EL PRÓLOGO DE *NO ME FASTIDIES, ELECTRA*, DE ANTONIO AGUILERA VITA*

Gracia Terol Plá

Universidad de Almería (España)

<graciaterol@hotmail.es>

Artículo recibido: 08/04/2015

Artículo aceptado: 23/05/2015

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos un ejemplo excepcional de cómo los personajes secundarios que aparecen en los prólogos, en principio irrelevantes, pueden llegar a adquirir una importancia crucial en la trama. Se trata del Erudito de *No me fastidies, Electra* (2009), comedia contemporánea del escritor y dramaturgo almeriense Antonio Aguilera Vita, quien reelabora en ella las distintas tragedias clásicas sobre el mito de los Atridas en clave cómica. Tras una presentación de la comedia y, en concreto, de su prólogo, dirigiremos nuestra atención a la figura del Erudito y comentaremos las peculiaridades que presenta tanto con respecto al resto de personajes de la obra como en relación con los secundarios del drama antiguo. Analizaremos sus tres funciones básicas: como reinterpretación del Coro; como personaje finalmente activo, por su intervención en el desenlace de la obra, y como proyección del propio autor.

PALABRAS CLAVE: Atridas, Aguilera Vita, prólogo, personajes secundarios, parodia.

ABSTRACT

In this paper the author analyzes an exceptional example of how secondary characters who normally appear in the prologues, and who might seem irrelevant at first glance, can assume a crucial role in the plot. Such is the role who plays the character of the Erudite in *No me fastidies, Electra* (2009), a recent comedy by the writer and playwright Antonio Aguilera Vita, who reworks the classic tragedies about the family of the Atridae within a comic scope. After

* Debo dar las gracias a Aguilera Vita por la gentileza de leer la versión aceptada de este trabajo en junio de 2015.

an introduction to the comedy and specifically to its prologue, the author draws attention to the figure of the Erudite and studies the peculiarities he shows in relation both to the rest of the characters and to the secondary characters of ancient drama. His three basic functions are analyzed: as a reinterpretation of the chorus; as an active character at the outcome of the play, and as a reflection of the author himself.

KEYWORDS: Atridae, Aguilera Vita, prologue, secondary characters, parody.

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Aguilera Vita (Almería, 1962),¹ sirviéndose de sus conocimientos como estudiante de Filología Clásica y de su familiaridad con el mito de los Atridas, escribió esta pequeña comedia de escritor *amateur* en el año 1982, en principio bajo el título *La comedia*. La obra, llevada a la escena inicialmente por el Grupo de Teatro Universitario *Eos*, consistía en una reinterpretación, no de una obra clásica concreta, sino de una historia mítica al completo: la que narra las desventuras de la casa de los Atridas. Para ello tomó como fuente de inspiración diversas tragedias clásicas de Esquilo (*Agamenón*, *Euménides*), Sófocles (*Electra*) y Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Orestes*), todas ellas vinculadas a esta familia maldita. La comedia fue reescrita en los años 90, esta vez bajo el título *No me fastidies, Electra*, para ser representada de nuevo por grupos estudiantiles. Es esta última versión, publicada finalmente en el año 2009 en Santa Cruz de Tenerife por Intramar Ediciones, la que analizaremos a continuación.²

Una característica que presenta esta versión cómica y que resulta especialmente relevante para el tema que nos ocupa es su estructura, es decir, la distribución de las partes de que se compone la obra y sus similitudes y diferencias con respecto a la estructura de los dramas griegos y latinos. Tal como señala Diana de Paco en su monografía sobre la pervivencia del mito de Agamenón en la literatura española contemporánea,³ pese a la dificultad de recuperar la

¹ Antonio Aguilera Vita, tras cursar estudios de Filología Clásica y Filosofía, se ha dedicado al teatro, a escribir, a actuar y a la enseñanza de las lenguas clásicas durante muchos años. Ha publicado relatos para la revista *Cuadernos Cervantes*, colaboraciones en la revista digital *Metakinema*, traducciones de los autores griegos A. Embirikos y I. Kambanelis, tres cortos en vídeo y algunos documentales publicados en la red. Así mismo, ha publicado la novela juvenil *El brillo de la máscara* y la obra de teatro *No me fastidies, Electra*, ambas en Tenerife (Intramar, 2009). Actualmente es profesor de Lenguas Clásicas y reside en Madrid.

² AGUILERA VITA (2009).

³ DE PACO (2000: 16).

forma de la tragedia griega, en comparación con la relativa comodidad que supone recuperar solo el argumento mítico en que se basan, se percibe el interés constante de los dramaturgos españoles contemporáneos por no limitarse al contenido, sino ir más allá, hasta recuperar ciertos aspectos de la estructura de la obra que reinterpretan.

Aguilera Vita no es una excepción. Su comedia se abre con un prólogo en el que un personaje, en un monólogo, nos pone al tanto de la trama y anticipa lo que sucederá a continuación: un total de seis episodios o cuadros que corresponden a distintos momentos de la historia mítica, cada cual tomado de una obra clásica diferente.⁴ Estos episodios o cuadros, si bien comparten un mismo hilo argumental, no respetan en ocasiones el orden cronológico de los acontecimientos y no se enlazan directamente entre sí, sino que aparecen separados por cinco intermedios, los cuales, concebidos a modo de pausas, interrumpen la obra con unos contenidos que, si bien se relacionan con lo que va sucediendo en la historia, no contribuyen a su desarrollo. Tenemos, pues, una alternancia entre cuadros e intermedios que evoca la del teatro antiguo entre episodios y estásimos.

Si tomamos en consideración la distinción que establece Luis Gil⁵ entre las tres posibles perspectivas desde las que se puede reelaborar un mito —la integración, la proyección y el enfrentamiento—, en el caso de *No me fastidies, Electra* se dan las dos últimas. Por un lado, proyección, ya que el autor ha logrado que la historia mítica se inserte en nuestra época: expone la obra como si se tratara de una conferencia que un sabio Erudito debe impartir sobre un tema de plena actualidad, pero empleando ejemplos extraídos de los mitos clásicos. La conferencia, en la que se insertan los cuadros de la comedia, se ubica, tal como dicta la obra, en una sala de conferencias de cualquier colegio mayor en pleno siglo xx. El autor ofrece una sucinta descripción de este espacio teatral citando unos pocos elementos (un atril de conferenciante, luz cenital, una botella de agua...), que deben aparecer para ayudar a ubicar la escena en nuestro tiempo y aportar al lugar el aspecto típico de una sala de conferencias. Para producir esta sensación, Aguilera Vita recurre incluso a la vestimenta del Erudito y a su forma de expresión: viste de traje y corbata y pronuncia sus discursos empleando un lenguaje, más que formal, casi académico.

Sin embargo, la perspectiva que prima en la comedia es el enfrentamiento al mito, dado que, al variar aspectos fundamentales del argumento (aquí es Agamenón quien mata a Clitemnestra) y transformar la tragedia en comedia,

⁴ Al final de este trabajo incluimos un apéndice con la estructura de la obra.

⁵ GIL (1975: 16).

Antonio Aguilera ha llevado a cabo una parodia que no deja de mostrar cierta intención crítica. Destaca, en este sentido, la desmitificación de los personajes, característica del género cómico. Esta desmitificación se traduce en la reinterpretación de los personajes mortales, tanto principales como secundarios, que son transformados en mayor o menor medida; unos han quedado irreconocibles, mientras que en otros el proceso de reelaboración se ha limitado a la selección por parte del autor de sus rasgos más destacables para luego forzarlos y llevarlos al extremo, mediante lo cual logra suscitar la risa del espectador. En cuanto a las divinidades, son poco relevantes: las que aparecen en esta versión cómica tendrán en común el ser expuestas como meros personajes secundarios con escasas intervenciones.

Por último, si bien los personajes secundarios en su mayoría son figuras clásicas, encontramos una excepción, que será aquella en la que nos centraremos a lo largo de este estudio: el Erudito, un secundario enteramente inventado por el autor que muestra ciertas peculiaridades que lo distinguen del resto y suscitan nuestro interés. Si a este interés inicial sumamos el hecho de que es justamente él quien se encarga de pronunciar el prólogo de la obra, podremos justificar el siguiente análisis de las características del personaje, así como del monólogo inicial que pronuncia.

2. EL PRÓLOGO: ESPACIO Y TIEMPO

Al realizar un análisis exhaustivo del prólogo de *No me fastidies*, *Electra*, advertimos una diferencia fundamental con respecto a los prólogos de las tragedias clásicas griegas: se nos presenta, al igual que los intermedios que separan los cuadros mitológicos, a modo de conferencia.

Para empezar, en la tragedia y la comedia griegas —también en el drama satírico—, el prólogo se hallaba inmerso en el mismo marco espacial y temporal que el resto de la historia. Un personaje, que participaba en la trama en calidad de personaje principal o, con más frecuencia, secundario, aparecía en el mismo espacio donde tendría lugar la historia y pronunciaba un extenso y solitario monólogo, que iba a menudo seguido de una conversación con otro personaje. Dentro de la tipología de prólogos elaborada por Charles Segal,⁶ el de nuestra comedia se corresponde con el prólogo *aislado* (*detached*

⁶ SEGAL (1992) distingue, básicamente, tres tipos de prólogos, que cumplen de diferentes modos con la función prototípica del prólogo de ubicar al espectador en un determinado contexto mítico: prólogos de súplica (*suppliant prologue*), que crean situaciones trágicas con el objetivo de hacer que el público simpatice con el personaje; conspirativos (*conspirational prologue*),

prologue) de la tragedia griega por dos motivos: exhibe técnicas formales de argumentación y plantea la narración como un elemento ficcional creado por el autor, más que como un fragmento dependiente de la tradición.

El prólogo-conferencia del Erudito difiere del prólogo trágico tradicional en los dos aspectos mencionados: ha sido concebido como una conferencia que, en primer lugar, recurre a la tragedia para ejemplificar sus ideas y, en segundo lugar, se da en un momento y lugar distante del mito, nuestra época. Así pues, no forma parte de la historia, sino que está aparte, fuera de ella, en una realidad distinta a la de las escenas trágicas; es, por tanto, un prólogo más aislado (*detached*) de la trama que los prólogos aislados de muchas tragedias antiguas. Como consecuencia de ello, durante el prólogo —también en los intermedios— se rompe la ilusión escénica al procurar que el teatro «se haga pasar por realidad», de forma que la apariencia de teatro solo se recupera durante los cuadros o episodios correspondientes a la historia mítica. En definitiva, el prólogo corresponde a la parte que enmarca la historia (y ayuda a ubicarse en ella) y, además, constituye una realidad aparte que la engloba. Así pues, esa es la primera función que destacamos de este prólogo: hacer teatro dentro del teatro e «introducir a los espectadores en la ficción [...] haciéndoles comprender los dos planos distintos de la realidad dramática: el mundo ficticio de la escena y el mundo real de los espectadores».⁷

Mientras que los espacios donde se desarrollan los cuadros o episodios míticos (como Áulide durante el intento de sacrificio de Ifigenia o la colina de Ares durante el juicio de Orestes) son fieles a las versiones clásicas, el de la conferencia, en neto contraste con aquellos, se desplaza hasta nuestra época. A diferencia de los dramas antiguos, que separaban el prólogo del primer episodio mediante la párodos del Coro,⁸ Aguilera Vita delimita el prólogo, como luego los intermedios, por medio de esta variación de espacios y tiempos.

que proponían, como medio alternativo de lograr esta empatía del público hacia el personaje, la táctica de presentar a dos figuras que establecen un diálogo conspiratorio en el que se habla sobre un personaje concreto; el sujeto obtiene la simpatía del público por hallarse en una posición de inferioridad con respecto a quienes dialogan. Finalmente, Segal destacaba aquellos prólogos que nos interesan para nuestro caso, y que presentan una estructura fragmentada y un mayor nivel de complejidad (*detached prologue*).

⁷ Tomamos estas palabras de la descripción que POCIÑA y LÓPEZ (2015) hacen del personaje Prólogo de la comedia plautina, cuyo cotejo con el Erudito resultará clarificador (véase, más adelante, la sección 4).

⁸ Las entradas y salidas tanto del Coro como del resto de personajes solían delimitar los diversos episodios y partes en que estaba estructurada la obra. Véase la monografía de TAPLIN (1977).

3. FUNCIONES BÁSICAS DEL PRÓLOGO

3.1. Informar sobre el pasado y el futuro

El prólogo es, fundamentalmente, la exposición monológica del trasfondo de los eventos representados y de otro tipo de información que repercute directamente en el público. Es, en definitiva, el recurso que logra introducir al espectador en la mimesis del drama.⁹

El Erudito cumple con varias de las funciones tradicionales del prólogo. En primer lugar, resume la historia mítica que va a exponer. Recurriendo a la distinción entre información *extra fabulam* (ajena a la acción dramática, pero sí relacionada con el hecho teatral) e *intra fabulam* (información sobre el argumento de la obra teatral),¹⁰ constatamos que este prólogo contiene mucha más información del primer tipo que del segundo. Rápidamente, y sin detenerse en minucias, explica las bases de la tragedia de los Atridas y expone las innovaciones que ha incluido el autor en la comedia, que se resumen en el intercambio de roles de Agamenón y Clitemnestra. De igual forma, los grandes tragediógrafos, a pesar de encontrarse frente a un público conocedor de las grades sagas helenas, debían ofrecer datos sobre la versión concreta que iban presentar de una determinada historia mítica (qué aspectos iban a dramatizar, sobre cuáles recaería el peso principal de la acción...).¹¹

El Erudito cumple también con la función básica de contextualizar la historia, pero de forma distinta: si bien es cierto que resume los acontecimientos que han tenido lugar, realiza esta tarea de contextualización de forma veloz y torpe, en tan solo diecinueve líneas de texto. Su intervención dista bastante de aquellos prólogos propios del teatro clásico griego en los que un personaje se detenía a comentar detalles en un monólogo.¹²

Es más, el Erudito renuncia a enumerar a los personajes míticos, quienes aparecen sobre el escenario y se presentan ellos mismos ante los espectadores, lo cual supone una innovación con respecto a los antiguos prólogos cómicos.¹³

⁹ Adopto la definición de RAFFAELLI (2009: 13-14).

¹⁰ Véase LÓPEZ GREGORIS (2015) para el empleo de esta distinción en la comedia plautina.

¹¹ Cf. MORENILLA y BAÑULS (2008: 187).

¹² La supresión de las minucias y florituras propias de los antiguos prólogos puede responder a un deseo de aportar mayor dinamismo a la obra. Si tenemos en cuenta que esta comedia, en un primer momento, se representó ante estudiantes de Filología, no parece descabellado suponer que Aguilera Vita presupusiera en su público primero conocimientos suficientes de la historia mítica como para prescindir de explicaciones excesivas.

¹³ Será este el único momento de la obra en que se rompa la ilusión escénica, al permitir a las figuras míticas interactuar con el público. Cuando una situación similar se produzca más adelante, los actores se presentarán liberados de sus roles míticos.

Al proceder así, el prólogo demuestra que, a pesar de lo que insinúe el título de la obra, el protagonismo no recae en Electra. De hecho, no recae en personaje alguno, lo cual puede deberse a la forma en que ha sido concebida esta obra: si se tiene en cuenta que el objetivo primordial no es contar una historia, sino representar distintas escenas que ilustran las palabras del Erudito y sus disquisiciones acerca de la mentira (véase la sección siguiente), resulta lógica la ausencia de un personaje que se erija en protagonista de la trama.

Otro aspecto destacable de esta parte es que, además de resumir rápidamente lo que ha acontecido, relata también lo que va a suceder. Este recurso, ya presente en numerosas dramas antiguos,¹⁴ a menudo representaba una técnica para crear suspense: se ofrecía al público información privilegiada al comienzo de la obra y se reservaba una parte de dicha información para el momento del desenlace.¹⁵ El Erudito narra el argumento de principio a fin, desde el regreso de Agamenón hasta la decisión de Atenea de exculpar a Orestes del matricidio, que en esta comedia se tornará en parricidio. Revela el final de la historia que se va a representar por sobreentender que su público conoce el mito, pero también porque prefiere dirigir la atención del espectador hacia otro punto.

3.2. Intrigar (y engañar) al público

Tras informar de la versión tradicional del mito de los Atridas, el Erudito explica las innovaciones que se introducirán en esta nueva versión, básicamente el cambio de roles entre Agamenón y Clitemnestra. De ahí la pregunta que dirige a continuación a su público: ¿qué puede justificar semejante cambio en el desarrollo de una historia? Consigue así intrigarlos, lo cual no es una función tradicional del prólogo trágico pero sí del cómico, tal como lo conocemos por las comedias latinas.¹⁶ Señala Renato Raffaelli al respecto que, sea cual sea la entidad enunciativa, el narrador debe poseer conocimiento sobre lo que narra. Alude a la pretensión de veracidad del prólogo, según la cual el público debe creer lo que narra el enunciativo debido a la autoridad

¹⁴ Un catálogo de vaticinios divinos y anticipos humanos en los prólogos de las tragedias griegas antiguas se lee en HAMILTON (1978: 277-278).

¹⁵ SEGAL (1992: 90).

¹⁶ Boris DUNSCH (2014, citado por POCIÑA y LÓPEZ, 2015) ha distinguido las siguientes funciones del prólogo en la comedia latina: (1) ganarse la atención del público; (2) informar sobre la autoría de la obra; (3) indicar la ciudad donde se desarrolla la trama; (4) describir el espacio escénico y (5) relatar el argumento. A ellas suma LÓPEZ GREGORIS (2015) la de servir de enganche con la acción.

que este demuestra (autoridad que, según Raffaelli, reside en su experiencia como testigo directo).¹⁷

El Erudito sabe que sus palabras son escuchadas por un público, al que saluda nada más comenzar, y que están destinadas a guiarlo y convencerlo de la hipótesis que defiende: que en todos los ámbitos de nuestra vida podemos hallar la mentira en sus múltiples manifestaciones. En esta intervención prologal ya se percibe una puesta en práctica de las licencias artísticas del autor: no solo hace al Erudito conocedor de las expectativas del público (es consciente de que los espectadores esperan ver una obra teatral), sino que también hace que el personaje mienta descaradamente al presentarles una falsa conferencia, titulada «Las manifestaciones de la mentira, ejemplificadas por actores con el mito de Electra y la familia de los Atridas». Mediante esta presentación, el autor consigue relegar la historia mítica a un segundo plano y despistar al público, dando a entender que el asunto principal es el estudio de la mentira en nuestra época, para lo cual expondrá la historia de los Atridas como ejemplo, por considerar la narración de una historia una forma más de contar una mentira.¹⁸

Así pues, el personaje dedicará buena parte de su monólogo a una serie de recomendaciones preliminares destinadas a descartar las valoraciones negativas de la mentira, pues esta será supuestamente analizada desde un punto de vista más académico que ético, y a intentar naturalizarla, alegando su presencia constante a nuestro alrededor en sus diversas manifestaciones:

Hoy en día, perdonen que les diga, la mentira tiene muchos medios de expresión y es legitimada sin ningún remordimiento, dando extremadas visiones de una supuesta realidad que se nos muestra, como quieren que sea, a través de medios de comunicación. ¡Y pretenden destrozarse el teatro acusándolo de ser mentira! ¿Qué no es hoy una gran mentira?¹⁹

Concluimos este apartado resumiendo las funciones básicas que se pueden atribuir al prólogo de *No me fastidies, Electra*: una, ubicar al espectador en el contexto de la historia a la manera de un prólogo clásico; dos, informar acerca de las reelaboraciones fundamentales que ha realizado el autor y exponernos el tema que estructura esta comedia (la mentira y su inevitable presencia en nuestra época), y tres, dar la palabra a los personajes que intervendrán en la comedia, lo cual supone una función innovadora con respecto a los prólogos antiguos.

¹⁷ RAFFAELLI (2009: 16-18).

¹⁸ AGUILERA VITA (2009: 18).

¹⁹ AGUILERA VITA (2009: 19).

4. LA CARACTERIZACIÓN DEL ERUDITO COMO PERSONAJE SECUNDARIO

Dependiendo de qué personaje lleve a cabo el prólogo y de en qué medida se encuentre inmerso en la historia, este mostrará o no las mismas condiciones que el resto de personajes. En el caso de la tragedia griega, podía tratarse tanto de un personaje principal (es el caso de Orestes en *Coéforas* de Esquilo, de Eteocles en *Siete contra Tebas* de Esquilo, de Deyanira en *Traquinias* de Sófocles...), de uno secundario (la nodriza en *Medea* de Eurípides, el guardia en *Agamenón* de Esquilo, el campesino en *Electra* de Eurípides...) o, incluso, de una divinidad en posesión de un conocimiento que, como señala Charles Segal, «demonstrates the gulf between the vast power of the goddess and the helplessness and ignorance of the mortals».²⁰

El Erudito, personaje en apariencia secundario, presenta diferencias cruciales con respecto a estos *προλογίζοντες* trágicos tradicionales. En primer lugar, su ubicación dentro de la estructura teatral contribuye a diferenciarlo del resto de personajes del drama. Si anteriormente establecimos dos niveles dentro de esta obra que hace *teatro dentro del teatro* (el primero simula la realidad auténtica y engloba al segundo nivel, los ejemplos del mito), el Erudito se distingue por desenvolverse casi exclusivamente en el primer nivel, tanto en el prólogo como en los intermedios. Mientras que durante estas rupturas de la ilusión escénica casi todos los actores que encarnan a los personajes míticos intervienen en la conferencia encarnando un rol distinto (el de meros actores), el Erudito se desenvuelve tan solo en la falsa conferencia y solo abandonará esa realidad fingida para insertarse de lleno en el argumento teatral cuando el desenlace esté a punto de producirse. Pero incluso en este único momento de intervención en el argumento manifiesta su singularidad. Los demás, según intervengan en la falsa conferencia o en la historia de los Atridas, desempeñan los diferentes roles de personaje mítico o de actor; a diferencia de ellos, el Erudito no experimenta cambios en su personalidad ni variaciones en su naturaleza y funciones en ninguna circunstancia.

También la naturaleza de sus intervenciones lo singularizan como personaje de prólogo. Gracias a la ruptura de la ilusión escénica que comporta desenvolverse mayoritariamente en el ámbito de la fingida conferencia y a la consecuente desaparición de la denominada «cuarta pared», aquella barrera imaginaria que oculta al público justificando que los actores actúen ajenos a él, el Erudito es consciente, prácticamente en todo momento, de su auténtica

²⁰ SEGAL (1992: 89).

ubicación especial y temporal y de la presencia de un público con determinadas intenciones, como podemos apreciar en el siguiente pasaje:

Para empezar, ustedes han venido aquí pensando ver una representación teatral y, como ven, se han equivocado... totalmente. Han venido pensando ver una entretenida, suponen ustedes, obra de teatro y se encuentran que sale un señor y les propone una conferencia de tema muy sutil...²¹

El Erudito, pues, se distingue de los personajes secundarios del prólogo trágico tradicional por enmarcarse en un nivel de la obra superior a la historia misma, en una dimensión de fingida realidad que está por encima de las ejemplificaciones míticas. Por añadidura, demuestra poseer mayor cantidad de información que cualquier otro personaje: información respecto a la presencia del público y a las condiciones en las que tiene lugar la representación; pero también información sobre lo sucedido en la historia mítica de los Atridas y sobre lo que está por suceder.

Que tal cantidad de información se encuentre en manos de un solo personaje no era un caso extraño en la tragedia clásica, pues quien enunciaba el prólogo podía no solo comentar el contexto mítico de forma general, sino también anticipar acontecimientos o revelar el tema central de la obra. Esta segunda posibilidad se daba, sobre todo, si quien enunciaba el prólogo era una deidad o, al menos, un personaje mortal que mantuviera una relación especialmente cercana a lo divino. Recordemos a Afrodita en *Hipólito* o a Helena en *Helena* (poseedora de conocimientos privilegiados a causa de la visita del dios Hermes), casos en los que se revela la perspectiva especial que tienen los seres divinos de la trama.²² Nuestro Erudito, a lo largo de sus intervenciones, hará ambas cosas, por ejemplo, cuando afirma que las ejemplificaciones se centran en la mentira en la actualidad, con lo que revela el tema central de la obra.

Por otra parte, el personaje secundario tradicional, tras enunciar el prólogo, continuaba interviniendo en la obra como figura secundaria: la Nodriza consuela a Medea, el Labrador apoya a Electra, el Guardián obedece a Clitemnes-

²¹ AGUILERA VITA (2009: 17). En su momento (sección 6.4) estudiaremos las razones por las que Aguilera Vita escogió dejar el prólogo en manos del Erudito, que tienen que ver con las múltiples funciones que esta sapientísima figura cumple en la obra. Ya hemos visto que el recurso a un personaje ajeno a la ilusión escénica pero que contribuye a crearla en el prólogo aparecía ya en el teatro grecolatino, especialmente en las comedias plautinas, donde, como explican POCIÑA Y LÓPEZ (2015), el «Prólogo-personaje [...] realiza su intervención antes del comienzo del desarrollo de la trama, siendo precisamente uno de sus cometidos despertar la ilusión escénica de los espectadores».

²² Cf. SEGAL (1992: 88).

tra...; es decir, tras el prólogo estas figuras pueden reaparecer, pero ya sin la relevancia anterior, sin poseer información nueva que ofrecer al espectador. El Erudito dista de ellos en la medida en que después del prólogo mantendrá el tenor de sus intervenciones y asumirá un rol al final de la trama. Se dirige directamente al público, rompe la ilusión escénica, se mantiene en una dimensión independiente de la trama y aguarda a que se produzcan los intermedios para reaparecer. Permanece siempre en el umbral de la obra, manifestando así su extraña naturaleza.

Extraña, por supuesto, siempre que comparemos la obra con los modelos trágicos griegos. Ahora bien, lo que escribe Aguilera Vita no es una tragedia, sino una comedia, de modo que será en el género donde encontremos el paralelo más cercano de la figura del Erudito. Nos resultará de utilidad la tipología reconocible en los prólogos plautinos, donde Raffaelli distingue tres tipos con funciones diversas: prólogo de divinidad, prólogo de personaje y prólogo de *capocomico* o *Prologus*.²³ Pese a sus rasgos diferenciales,²⁴ todos ellos coinciden, por lo general, en tres funciones básicas: autopresentación (que puede variar en el caso de los prólogos de divinidad), narración del trasfondo de la obra y anuncio del inicio de la acción escénica.²⁵

El prólogo enunciado por el Erudito cumple estas tres funciones básicas. En cuanto a las características secundarias, apreciamos cierta intención del Erudito de persuadir al público (*captatio benevolentiae*). Y si bien es cierto que realiza una suerte de autopresentación, él, a diferencia de las divinidades

²³ RAFFAELLI (2009: 13-67). Cf. también POCIÑA y LÓPEZ (2015): «En muchas ocasiones, el Prólogo, con mayúscula, es un personaje independiente, que no tiene nada que ver con otros de la trama [...]; con menos frecuencia, se introduce para desempeñarlo una divinidad o un personaje alegórico [...]; por último, hay casos en que un personaje del reparto normal cumple también la función del Prólogo».

²⁴ Vid. RAFFAELLI (2009: 13-67). A propósito del prólogo de divinidad, menciona el recurso de la *captatio benevolentiae* inicial, en la que trata de ganarse el favor del público y resultar creíble a sus ojos, y la autopresentación, donde describe la naturaleza de su poder y el ámbito en el que puede ejercerlo. En el prólogo de personaje destaca un incremento de la verosimilitud y la propiedad mimética, pues el personaje se refiere a la historia teatral como su propia historia; así mismo, la posibilidad de recurrir a la *captatio benevolentiae* y de respetar (o no) la autopresentación; también, el hecho frecuente de que el personaje se dirija directamente a los espectadores anunciando lo que va a acontecer y animando al público a contemplar el espectáculo; la tendencia a evitar digresiones y rupturas de la ilusión escénica; y, finalmente, la justificación que requiere el personaje enunciator de su presencia y que explica su intervención en el prólogo. En tercer lugar, con el concepto de prólogo de *capocomico* Raffaelli intentó definir el prólogo que no es enunciado ni por una divinidad ni por un personaje cómico con una identidad precisa.

²⁵ RAFFAELLI (2009: 22).

de los prólogos, se presenta sin explicar quién es en realidad; de hecho, no revela su verdadera identidad hasta prácticamente el desenlace de la obra, fenómeno que analizaremos más adelante. Al igual que el prólogo de personaje, el Erudito anuncia lo que va a suceder, mas, a diferencia de este, sí recurre a constantes rupturas de la ilusión escénica, rasgo que lo acerca a los prólogos de *capocomico*. Por otro lado, el Erudito también demuestra necesitar una justificación: alega que pretende impartir una conferencia de tema sutil, lo cual sirve de excusa para enunciar el prólogo y para mostrar las ejemplificaciones que componen la obra.

Determinante para su clasificación es que el Erudito sea el único personaje que surge de la pura invención del dramaturgo y no del elenco de figuras tradicionales. Esta elección ya nos aporta pistas acerca de las especiales características del personaje.²⁶ Se parece especialmente al tercer tipo, al personaje del *capocomico* o Prólogo, que Raffaelli describe como «un tipo de personaje que posibilita una mutación de la institución literaria a la que se vincula» y que caracteriza con los siguientes rasgos: largas digresiones, divagaciones metateatrales, rupturas de la ilusión escénica, cierta tendencia a la homogeneidad (pues, al menos formalmente, presenta muchas y continuas semejanzas) y ubicación en posición inicial (a diferencia de aquellos que pueden variar su posición). En esta medida, el *Prologus* de la comedia latina parece el modelo de *προλογίζων* más cercano al Erudito; sin embargo, veremos que la cuestión de la autoridad ante el público (grande en el caso del Erudito, menor en el del Prólogo) hacen que el Erudito siga siendo algo distinto.²⁷

5. EL ERUDITO COMO REINTERPRETACIÓN DEL CORO

5.1. Semejanzas con el Coro

Llegados a este punto, interesa resaltar el hecho de que, durante los intermedios, el Erudito siga ofreciendo información relevante al público. Así, encontraremos comentarios acerca de lo acaecido en los episodios, profundizaciones en las causas y consecuencias que rodean las acciones de los protagonistas e, incluso, adelantos relativos a acontecimientos que no han sucedido aún. Lo ha hecho en el prólogo, como en algunas tragedias antiguas, pero lo sorprendente es que siga ofreciendo estas reflexiones durante los intermedios.

²⁶ Volveremos sobre esta elección más adelante, en la sección 6.4.

²⁷ Véanse *infra*, las secciones 6.1 y 6.4.

Por ello, la actuación del Erudito recuerda más al cometido del coro tradicional, parte de cuyas competencias asume. Puede, en esa medida, ser considerado una reinterpretación del coro tradicional, y muchos aspectos de *No me fastidies, Electra* nos impulsan a sostener esta hipótesis. El primero es la estructura de la obra que describimos en la primera sección: los cinco intermedios protagonizados por el Erudito y planteados a modo de pausa entre los seis cuadros o episodios, recuerdan a los estásimos del Coro de las antiguas tragedias griegas, que servían para delimitar los episodios del drama. Suponían, por tanto, una pausa en el desarrollo del argumento, durante la cual los coreutas o componentes del Coro entonaban cánticos, bien para narrar una anécdota mítica sin una relación forzosa con el argumento de la obra (lo que sucede a menudo en los coros de Eurípides) o para comentar tanto las circunstancias como los actos de los héroes protagonistas de la obra.

Simon Goldhill²⁸ enunció las tres maneras de que disponía el Coro para expresar el sentido de comunidad de la época: mediante los asuntos políticos y religiosos que reflejaba, mediante sus comentarios sobre lo sucedido en la obra y mediante la noción de autoridad asociada al Coro.²⁹ Centrándonos en la segunda vía, es posible constatar que, a imitación del coro tradicional, el autor ha creado un personaje cuyas intervenciones se asemejan a los cantos del Coro por actuar como *conectores* de los diversos episodios, comentando la escena pasada y la que está por llegar, de forma que llegamos a entender el argumento gracias a sus aclaraciones.

También podemos vincular esta función del Erudito a la parábasis, la parte de varias comedias aristofánicas conservadas en la que se producía la ruptura de la ilusión escénica: los actores se quitaban las máscaras y opinaban sobre temas de actualidad política y sobre los intereses literarios del autor.³⁰ La presencia del Erudito sobre la escena marca una ruptura semejante, pues obliga a concebir a los actores simplemente como actores y no como personajes del mito; durante estas pausas, los actores abandonan su papel para dirigirse abiertamente al público reflexionando sobre asuntos trascendentales, en este caso sobre la mentira, que constituye el tema central de la obra. Citamos el procedimiento porque el propio Aguilera Vita lo menciona en el prólogo de su obra, donde evoca a Pirandello, Jarry y a Valle-Inclán como precursores de la

²⁸ GOLDHILL (2007: 49-51).

²⁹ Sobre esta cuestión, el mismo autor señala que el Coro presentaba una especie de dualidad: por un lado, se manifestaba desde un punto de vista *generalizado*; por otro, tomaba parte en las acciones como un personaje dramático más, mostrando un punto de vista específico. Véase GOLDHILL (2004: 17).

³⁰ Sobre esta parte facultativa de la comedia aristofánica véase IMPERIO (2004).

ruptura de la concepción ilustrada del teatro y como lecturas determinantes en la construcción de la obra.³¹ A pesar de que afirma haber suprimido la parábasis para «aligerar la obra haciéndola más teatral»,³² se trata del procedimiento que más se aproxima a la función que asume el Erudito en los intermedios.

Del mismo modo, una de las funciones más significativas de los estásimos, la de profundizar en las causas de la tragedia y en las pasiones de los personajes que desencadenan los acontecimientos, la constatamos también en las intervenciones del Erudito, aunque este estudia las acciones no como consecuencia de incontrolables pasiones, sino como distintas manifestaciones de la mentira.

En definitiva, podríamos afirmar que el Erudito en la obra realiza la función asignada tradicionalmente al Coro por erigirse en representante de una voz colectiva.³³ Esta voz colectiva, tras momentos de clímax argumental como el asesinato de Clitemnestra, el sacrificio de Ifigenia o la venganza de Orestes, aprovecha para añadir pistas sobre lo que sucederá a continuación y reflexiona acerca de un tema trascendental: la mentira y sus distintas manifestaciones.

5.2. Diferencias con respecto al Coro

A pesar de esta proximidad funcional, el Erudito muestra ciertas diferencias con respecto al Coro trágico. Para empezar, maneja demasiada información acerca de la obra, mucha más de la que se suele atribuir a un Coro tradicional. Este conocía los sucesos pasados y presentía de alguna forma los venideros, y se hallaba en todo momento presenciando esos mismos sucesos. Por su parte, el Erudito, que conoce todas las desgracias que azotan la casa de los Atridas y llega a adivinar las posibles causas que motivan sus actos (sirviéndose de sus conocimientos sobre la mentira), jamás presencia ninguno de esos acontecimientos. Ni siquiera se sitúa en el mismo plano que correspondía al Coro, sino que parece ubicado por encima del marco teatral. Este comportamiento lo aleja del coro tradicional y de su cometido de constituir un instrumento expresivo gracias a la alternancia Coro/actor.³⁴

En ese aspecto, el rol del Erudito nos recuerda, más bien, a la función del tradicional narrador omnisciente; como defiende Charles Segal,³⁵ el prólogo

³¹ AGUILERA VITA (2009: 9).

³² AGUILERA VITA (2009: 11).

³³ DE PACO (2003 : 44).

³⁴ DI BENEDETTO Y MEDDA (1997: 249).

³⁵ SEGAL (1992 :85).

es la parte de la tragedia en la que estamos más cerca de distinguir a un narrador de la historia. A propósito de la comedia latina, Rosario López Gregoris afirma que esta clase de personajes omniscientes presentaban un rango de ficcionalidad menor que el resto y se hallaban próximos a realizar el denominado prólogo divinizado, que expone información *intra* y *extra fabulam*.³⁶ En concreto, acerca del ya mencionado personaje Prólogo, Pociña y López observan lo siguiente:

Un rasgo que caracteriza al personaje Prólogo es el hecho de que [...] tiene un conocimiento total de cualquier aspecto concerniente a la obra que va a representarse, de modo que perfectamente podría afirmarse que sirve de portavoz de su autor [...] y que, desde su omnisciencia, explica lo que el dramaturgo ha considerado oportuno poner en conocimiento del público.³⁷

Por otro lado, la diferencia que se presenta como más evidente en relación con el Coro de la tragedia griega es la ausencia en sus intervenciones del canto, así como el carácter individual del personaje. Al referirme a su carácter individual no me limito al hecho de que se trate de una sola persona y no de un grupo de doce o quince individuos: me refiero también a la personalidad concreta que posee el Erudito, la cual, traducida en una serie de rasgos característicos (educado, estirado, sabio, quisquilloso, arrogante), se manifiesta a través de sus intervenciones. El Coro clásico, a pesar de concebirse como una única voz y como representante colectivo del pueblo griego, no solía presentar una personalidad tan específica; ni siquiera el caso del narrador omnisciente mencionado con anterioridad presenta estos rasgos tan definidos.

Otra diferencia es la escasa interacción entre el Erudito y los demás personajes. Recordemos que el Coro de las tragedias griegas se desenvolvía en una interacción constante con los personajes, dado que uno de los fundamentos de la tragedia antigua era la tensión entre la voz del Coro y la del héroe individual. Esa tensión, en este caso, queda anulada al situarse el Erudito en un plano distinto al resto. Interactúa con los actores (que no con los personajes) en pocas ocasiones, y lo hace en un plano ajeno al desarrollo argumental, sin relacionarse con las figuras míticas ni intervenir directamente en la historia. Como veremos más adelante, tan solo durante el desenlace aparecerá en el mismo plano que el resto de personajes, y aun entonces limitará su interacción a un único interlocutor.

³⁶ LÓPEZ GREGORIS (2015).

³⁷ POCIÑA y LÓPEZ (2015).

Finalmente, debemos señalar que, frente al estatismo típico de la mayoría de coros en las tragedias griegas, esta reinterpretación apuesta por un mayor dinamismo. Aunque el Erudito pueda parecer en principio estático y ajeno a la trama, terminará demostrando que su función no es meramente decorativa: conforme la comedia se acerque a su fin, acabará revelándose como un personaje activo y profundamente influyente en el desenlace de la obra. Este papel dinámico del personaje que asume varias de las funciones del Coro es novedoso y original.

6. EL ERUDITO COMO PROYECCIÓN DEL PROPIO AUTOR

Hasta ahora hemos realizado una descripción del prólogo de *No me fastidies*, *Electra* y analizado en profundidad la figura del Erudito, estudiando las funciones que desempeña al comienzo de la obra (como personaje secundario que enuncia el prólogo) y durante el desarrollo de la misma (como reinterpretación del Coro que realiza los intermedios a modo de parábasis).

Pero, como advertí en el apartado anterior, el personaje desempeñará nuevas e insospechadas funciones a medida que la obra se acerque a su fin. Paradójicamente, para comprender mejor el prólogo debemos ir más allá de él y centrarnos en la revisión de los intermedios y el desenlace. Con el fin de averiguar si Aguilera Vita creó al Erudito en el umbral de la obra por algún motivo concreto, retomamos dos puntos destacados anteriormente: uno, la identificación del Erudito como narrador omnisciente y como reinterpretación del Coro; dos, la mentira como tema de la obra. Ambos supondrán el punto de partida de nuestras reflexiones para averiguar la tercera y crucial función que desempeña el Erudito.

6.1. El Erudito como Coro y narrador omnisciente

El Erudito como reinterpretación del Coro tradicional mostraba claras peculiaridades, como mantenerse aislado del resto de personajes, ser consciente de la presencia de un público y poseer demasiada información sobre lo sucedido y lo que está por suceder. Sospechábamos que estas diferencias podrían relacionar la figura del Erudito con la de un narrador omnisciente debido su ubicación *fuera* de la historia y a su información ilimitada, aun sin haber presenciado los hechos. Pero él no narra, más bien opina; comenta los hechos poniéndolos en relación con sus propias reflexiones y los utiliza para ejemplificar las diversas manifestaciones de la mentira. Tal actitud característica del prólogo en la tragedia griega, donde la voz que lo enuncia nunca es impersonal y objetiva,³⁸ resultaría

³⁸ SEGAL (1992: 87).

improbable si se tratara de un simple narrador. Si, como ya hemos mencionado, el prólogo suele corresponder con el momento de máxima relevancia dramática del personaje secundario que lo enuncia, en el caso del Erudito sucede justo lo contrario: aunque se nos presenta como una figura estática e irrelevante, con el desarrollo de la obra tenderá a ganar relevancia hasta variar su rol inicial y convertirse en una figura dinámica e influyente.

Cuando el prólogo era enunciado por una divinidad o bien por el *Prologus* de la comedia latina, sí podían darse peculiaridades parecidas a las que hemos descrito para el Erudito. Como hemos afirmado anteriormente, la divinidad revelaba un plan que influiría en los mortales protagonistas de la tragedia, adelantando así el curso de los acontecimientos; sirva de ejemplo el prólogo de Afrodita en *Hipólito* de Eurípides, donde la diosa nos revela el principio y el final de la trama.³⁹ Del mismo modo que el Erudito al finalizar el prólogo, estas divinidades —salvo excepciones—⁴⁰ abandonan la escena para mantenerse en un plano superior sin ejercer un papel activo en el argumento, y dejan al espectador preguntándose cómo se llevará a cabo el plan del dios en el mundo de los mortales. Por su parte, también hemos visto que el *Prologus* disponía de información abundante y privilegiada.

Ahora bien, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cuál es la justificación de la autoridad del Erudito como para que el auditorio de su conferencia le preste crédito?

6.2. La temática de la obra: la mentira en la actualidad

Dirigimos nuestra atención al núcleo temático de la obra repasando las reflexiones sobre los tipos de mentira expuestos en los intermedios y ejemplificados con los episodios míticos.⁴¹ Durante el segundo intermedio, el Erudito trata la *mentira institucional*, que identifica con el recurso empleado por quien ostenta el poder para obtener el apoyo del pueblo (o de las tropas, como en este caso) y así lograr sus fines:

Quizá la más provocativa sea la mentira institucional. ¿Si la diosa Artemis con su petición no hubiera intervenido en nuestra historia, hubiera podido el rey Agamenón justificar de algún modo los gastos de una expedición militar como

³⁹ Véase SEGAL (1992: 88).

⁴⁰ La principal es Dioniso en *Bacantes* de Eurípides: no es la típica divinidad que pronuncia el prólogo por su condición de protagonista de la tragedia.

⁴¹ Remitimos de nuevo al apéndice con la estructura de la obra que incluimos al final de este trabajo.

la que se disponía a emprender? [...] Resumiendo esta pregunta imposible: lo de Helena ¿no suena a excusa?⁴²

En su siguiente intervención expone la *mentira personal y egoísta*, a la que recurrimos de manera común en nuestra vida cotidiana para omitir una verdad incómoda, para esquivar el compromiso o evitar herir a alguien:

Es el segundo tipo de mentira, usual entre todos nosotros, más cotidiano. Siempre la buscamos excusas: no dañar a alguien, no comprometer a otras personas, etc. [...] Algo que necesitamos para conseguir nuestros fines.⁴³

Llegados al cuarto intermedio, el Erudito presenta la *mentira informativa*, referida a las distintas formas de interpretar una misma realidad:

Al tercer tipo de mentira podríamos llamarlo «mentira informativa». En realidad, no es una mentira completa sino una... interpretación de la realidad [...]. Lo que ocurre, es que a veces se nos intenta dar como realidad de un hecho la interpretación que de la misma ha hecho determinado informador, persona, periodista, político, sacerdote.⁴⁴

En último lugar, el personaje, mediante una escena mítica, nos habla de la *mentira artística*,⁴⁵ cuyo fin es la belleza (mentira usada por los autores para inventar nuevos *trucos* que poner en práctica en sus obras):⁴⁶

Realmente será mentira, como las demás, pero es bella, o al menos ese es su fin: la belleza. Historias que un autor inventa con el fin de hacer algo bello.

⁴² AGUILERA VITA (2009: 40-41).

⁴³ AGUILERA VITA (2009: 54).

⁴⁴ AGUILERA VITA (2009: 63).

⁴⁵ AGUILERA VITA (2009: 72).

⁴⁶ Recurso empleado por L. PIRANDELLO en su obra *Seis Personajes en busca de autor*, en la que el dramaturgo afirma: «Nace así, entre los seis personajes, Madama Pace, y parece un milagro, o incluso un truco, verla en un escenario predispuesto en manera realista [...] Ha tenido lugar por lo tanto una ruptura, una mutación imprevista del plano de realidad de la escena, porque un personaje tal puede solo nacer en la fantasía del poeta [...] he alterado la escena [...]; les he mostrado mi fantasía en el acto de la creación bajo el aspecto de ese mismo escenario [...] El escenario, entre otras cosas porque acoge la realidad fantástica de los seis personajes, no existe por sí mismo como un dato fijo e inmutable, al igual que nada en la comedia existe plenamente o como fruto de algo preconcebido: todo en ella se va haciendo, todo se modifica, todo son intentos imprevistos».

Cierto que a veces se convierte en dios todopoderoso y juega con sus personajes como le viene en gana.⁴⁷

Hacemos un especial hincapié en la mentira artística como impulsora de la libertad creativa del autor, en la medida en que la relacionamos con la tarea llevada a cabo por Aguilera Vita, quien halla en la comedia un espacio adecuado para mostrar su afán por la novedad y la crítica política.⁴⁸ Ello nos conduce a una reflexión sobre los motivos del autor para escoger el tema de la mentira como trasfondo de su obra. Tal decisión pudo deberse, por una parte, a la necesidad de establecer un hilo conductor de su comedia. Por otra, cabe la posibilidad de que el tema no haya sido escogido de forma casual y responda a una intencionalidad concreta.

Nos encontramos, pues, ante un dilema: ¿es casual o existe algún tipo de intencionalidad tras esta decisión? A continuación, nuestro análisis del desenlace de la comedia nos mostrará que la elección no fue inocente; al descubrir los motivos del autor para escoger este tema, descubriremos también la función principal del prólogo.

6.3. La conversión del Erudito en un personaje dinámico e influyente

Alcanzamos así el tercer punto de nuestro análisis: cómo se lleva a cabo la conversión del papel estático y secundario de este personaje en un rol dinámico e influyente. La conversión se produce durante la última escena de la comedia, que corresponde al juicio de Orestes, presidido por la diosa Hera. En medio del desenlace, la diosa ha ordenado a las Erinias que conduzcan al verdadero culpable del asesinato de Clitemnestra a su presencia, a lo que estas responden arrastrando al Erudito a escena.⁴⁹ Esta escena, además de suponer la única ocasión en la que el personaje comparte el mismo plano espacio-temporal que las figuras míticas, le llevará a influir en el desenlace de la comedia adoptando un rol activo por primera vez en la obra. Hera lo acusa de todas las desgracias acaecidas en la obra y, en medio de sus reprimendas, nos revela que este sapientísimo Erudito es el autor mismo y que, si se nos presentó la obra en un principio como conferencia narrada a la manera del teatro, resulta que esta era la gran mentira, la mentira artística, el *truco* creativo llevado a cabo por Aguilera Vita:

⁴⁷ AGUILERA VITA (2009: 72).

⁴⁸ BERNABÉ (2008: 53-54).

⁴⁹ AGUILERA VITA (2009: 79-81).

¡Qué equivocado que estás, mi señor erudito! ¡Tú eres el autor de esta comedia! Y para nosotros representas al autor de todas las comedias del mundo. Tú eres quien nos hace sufrir, reír y llorar.⁵⁰

El Erudito se manifestaba en un plano superior al resto hasta el momento en que los mismos personajes que él parecía controlar, lo arrastran al plano argumental para acusarlo de sus males en una especie de rebelión contra su creador. El autor ha jugado con los destinos de sus personajes imitando los caprichosos designios de los dioses griegos y, en cierto momento, parece que tendrá que pagar por esta arrogancia, porque no es un dios. El personaje protesta por ese atrevimiento, alegando que sin el autor los personajes no existirían. Finalmente, tiene lugar una falsa ejecución, tras la cual el autor nos revela que tanto las acusaciones como el intento de ejecución de los personajes formaban parte de otra mentira. De esta forma, el Erudito, en su rol de voz autorial, influye activamente en la comedia y pone fin a la trama.

6.4. El Erudito como proyección de la voz autorial.

Motivos y consecuencias del recurso

Comprendemos así cómo se ha llevado a cabo la conversión del personaje y cómo este ha determinado el desenlace de la trama bajo su nueva condición de personaje activo. Además, descubrimos una nueva función del personaje como proyección de la voz autorial en la obra, y por fin podemos responder a la pregunta sobre la identidad del personaje. De ahí sus conocimientos ilimitados sobre la historia mítica, su voz crítica y personal y la acusación de Hera responsabilizándole de las desgracias que suceden a los personajes. Este descubrimiento nos remite al recurso (explicado anteriormente) consistente en omitir parte de la información en el prólogo para ir revelándola más adelante y así incrementar el suspense y la sorpresa.

La elección del Erudito se explica bien, en primer lugar, recurriendo a la distinción entre los personajes anónimos (la Nodriza, el Pedagogo...) y los que poseían nombre propio y se hallaban sujetos a la tradición mítica (Electra, Orestes...). En los anónimos e inventados el dramaturgo encontraba mayor libertad de acción, por no estar tan condicionados por el peso de la Tradición, así como una forma de caracterizar a los héroes mediante las intervenciones

⁵⁰ AGUILERA VITA (2009: 80).

de estos personajes anónimos que los acompañan.⁵¹ Como explica Florence Yoon, «This flexibility is used [...] not to create a new character who is of interest in himself, but instead to demonstrate or to facilitate the poet's chosen interpretation of the inherited heroes and their stories».⁵² De ahí, pues, que el autor optara por la creación de este personaje en lugar de reinterpretar uno ya existente. En cuanto voz de un autor contemporáneo, representa una postura más cercana a nuestra época y alejada del mundo mítico, lo cual se traduce en la caracterización contemporánea del personaje y su ubicación. Precisamente esta caracterización nos ha permitido reconocer en él la voz autorial y empatizar con las ideas que defiende. Recordemos que «resulta fácil reconocer la voz y los intereses del propio autor en las acciones de sus personajes cuando estos sobrepasan los límites de lo verosímil»,⁵³ y que el Erudito sobrepasa estos límites al hallarse en otro plano, conocer la historia mítica de principio a fin y hablar con tono crítico.

Gracias a este recurso, el «autor consigue una libertad de expresión inigualable, y maneja los hechos logrando que parezcan autorizados unas veces, modernos y filantrópicos otras, y todo ello sin tener que decir esta voz es mía»⁵⁴ o, por lo menos, sin tener que decirlo hasta el momento del desenlace. Por estos motivos, señala López Gregoris, es «muy atractiva la facultad de intervenir embozado en un personaje marginal», que resulta una «ocasión inmejorable de presencia escénica».⁵⁵

Los motivos que impulsaron al autor a dotar a esta figura de su propio carácter, en lugar de llevar a cabo una proyección completa,⁵⁶ podrían estar relacionados con el género cómico en cuya tradición inserta la obra. Al fin y al cabo, el Erudito es un personaje más de la comedia; para que esta sea eficaz, el personaje que guía al espectador, dotado de un peso considerable en la obra, debe poseer *vis* cómica; el autor ha tomado ciertos rasgos del personaje y los ha exagerado hasta conseguir una imagen grotesca que suscite la risa del espectador (un individuo tan refinado que llega a resultar algo pomposo y pedante). Por ello, además, debía ocultarse su verdadera naturaleza y pasar

⁵¹ Para la caracterización de los héroes trágicos a través de los ojos de los personajes secundarios véanse, por ejemplo, MORENILLA (2006) para *Antígona, Medea y Alceste* de Eurípides, LLAGÜERRI PUBILL (2012) para su *Hipólito* y LÓPEZ CRUCES (2015) para *Medea*.

⁵² YOON (2012: 3).

⁵³ LÓPEZ GREGORIS (2000: 257).

⁵⁴ LÓPEZ GREGORIS (2000: 259).

⁵⁵ LÓPEZ GREGORIS (2000: 259).

⁵⁶ Descartamos que Aguilera Vita se haya proyectado a sí mismo en el Erudito. Aunque sus reflexiones y pareceres pueden ser los de Aguilera Vita, el Erudito muestra una personalidad propia.

inadvertido a ojos del espectador hasta el momento del desenlace, cuando por fin se revela la identificación del Erudito como autor.⁵⁷

En resumen, la mentira artística y la libertad creativa, la perspectiva contemporánea y la tradición cómica justifican plenamente la decisión del autor de crear un personaje nuevo en lugar de reinterpretar una figura mítica conocida. Partiendo de unos rasgos estereotipados, Aguilera Vita ha ido completando al personaje con diversos detalles hasta constituir la individualidad del Erudito.⁵⁸ Y, a través de él, ha comunicado su mensaje al público,⁵⁹ exigiéndole a la vez ciertos ejercicios de reflexión.⁶⁰

El autor busca, no ya influir en el argumento, sino en su público mediante la exposición de sus reflexiones. Recordemos que, durante la última escena, el autor introduce un enfrentamiento entre la diosa y el Erudito, quien reflexiona sobre la importancia de la actividad creativa del dramaturgo: los personajes existen gracias a quien los crea, con lo que refuerza la autoridad del autor, que puede crear y destruir a placer, sustituyendo, en cierta medida, a los antiguos dioses. Este actúa libremente y, cuando parece que va a tener que sufrir las consecuencias, resulta que dichas consecuencias no existen, pues la rebelión de los personajes era otra mentira elaborada por el autor; mediante la protesta del Erudito y el truco final, su autoridad queda doblemente reforzada.

Esto nos remite a las características enumeradas por López Gregoris que definían al poeta o autor:⁶¹ demuestra cierta vinculación a la divinidad y al no intervencionismo (recordemos el tópico del desapego y de la conducta extravagante y poco responsable del artista);⁶² posee un halo de autoridad y cierto grado de genialidad; manifiesta una conciencia crítica, y es capaz de suscitar la simpatía del público, para lo cual expresa opiniones atractivas que conectan con el lector actual.⁶³

⁵⁷ Tengamos en cuenta que «cuanto mayor es el grado de asimilación entre el novelista y su personaje, más se deja ver el primero en detrimento del segundo» (LÓPEZ GREGORIS, 2000: 259).

⁵⁸ BERNAL LAVESA (2008: 75).

⁵⁹ Esto es, la reivindicación de la libertad creativa del autor.

⁶⁰ Trata de conseguir que el público reflexione sobre las mentiras cotidianas: ¿qué no es hoy una gran mentira?

⁶¹ LÓPEZ GREGORIS (2000). A pesar de que López Gregoris analiza la relación conflictiva entre el artista y el poder en ciertas obras literarias, no podemos ceñirnos a este análisis por el siguiente motivo: en el caso del Erudito no hay un conflicto arte-poder, ya que él es el artista y, a su vez, es quien ejerce el poder sobre la obra y los personajes en calidad de autor.

⁶² LÓPEZ GREGORIS (2000: 255).

⁶³ LÓPEZ GREGORIS (2000: 258).

Por todo ello, si retomamos la comparación entre el poder creador del autor y el de la divinidad y, por otra parte, recordamos la triple clasificación de personajes prologales de la comedia latina, podemos afirmar que el prólogo de esta comedia se identifica especialmente con el prólogo de divinidad y que el Erudito integra rasgos del *Prologus* y, gracias a la identificación con la voz autorial, que refuerza notablemente su credibilidad y autoridad, de la divinidad.⁶⁴

CONCLUSIÓN

Al salir a la luz la auténtica identidad del Erudito, comprendemos que la mentira artística, cuya explicación se deja para el final, es la más significativa, ya que fundamenta todo el montaje de la obra. Cada manifestación de la mentira venía acompañada de una ejemplificación a modo de teatro. Ahora comprendemos que la ejemplificación de la mentira artística era la propia obra, de principio a fin.

El monólogo inicial del Erudito se nos antoja parte de este truco creativo: no se trataba de una conferencia sustentada en escenas teatrales, sino de una obra de teatro presentada al público engañosamente a modo de conferencia. Ya al principio, Aguilera Vita ponía en marcha su mentira artística e, incluso, nos revelaba sus intenciones al afirmar a través del Erudito que «en nuestra historia les hemos mentado, teatralmente hablando».⁶⁵ Sobre esta base, tanto la temática de la obra como la proyección autorial en el Erudito no son meras casualidades, sino que responden a una intención concreta. Aguilera Vita pretendía demostrar que en el ámbito teatral, mediante distintos recursos, cualquier ilusión puede hacerse pasar por realidad. El dramaturgo se revela capaz de crear mentiras artísticas que el público asimilará con agrado, pues dentro del teatro estas mentiras resultan verosímiles. Por medio del prólogo demuestra cómo la mentira artística, una de tantas manifestaciones de la mentira, puede considerarse, como bien afirma el Erudito durante el prólogo, «una modalidad de contar una historia».

⁶⁴ Según RAFFAELLI (2009: 18), el prólogo que demuestra más autoridad es el de divinidad, seguido por el de personaje y el *capocomico*, en ese orden.

⁶⁵ AGUILERA VITA (2009: 20).

APÉNDICE.
ESTRUCTURA DE *NO ME FASTIDIES, ELECTRA*

PRÓLOGO	La Conferencia	Presentación de la hipótesis del Erudito
CUADRO I	La muerte de Clitemnestra	Ejemplificación de una mentira teatral
INTERMEDIO I	La mentira en el teatro	
CUADRO II	Ifigenia en Áulide	Ejemplificación de la mentira institucional
INTERMEDIO II	La mentira institucional	Empleada por quien ostenta el poder para obtener apoyo
CUADRO III	La soledad de Electra	
INTERMEDIO III	La mentira personal	Recurso para omitir verdades incómodas o daños innecesarios
CUADRO IV	El Reconocimiento	Ejemplificación de la mentira personal
INTERMEDIO IV	La mentira informativa	Recurso para interpretar una única realidad de distintas maneras
CUADRO V	La locura y la purificación	Ejemplificación de la mentira informativa
INTERMEDIO V	La mentira artística	Recurso empleado por los autores cuyo fin es la belleza
CUADRO VI	El juicio y final	Ejemplificación de la mentira artística

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Vita, A. (2009). *No me fastidies, Electra*, Tenerife, Intramar Ediciones.
- Bernabé, A. (2008). «Mujeres al poder. Utopías del gobierno de las mujeres en la comedia antigua», *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 53-72.
- Bernal Lavesa, C. (2008). «Los tiranos de *Hercules Furens*», *Ibid.*, pp. 73-94.
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Di Benedetto, V. y Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi (reimpr. 2002).
- Dunsch, B. (2014). «Prologue(s) and Prologi», *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, M. Fontaine y A. C. Scafuro (eds.), Oxford, O.U.P., pp. 498-515.
- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta.
- Goldhill, S. (2004). *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2007). *How to stage Greek tragedy today*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Hamilton, R. (1978). «Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides», *AJPh* 99, pp. 277-302.
- Imperio, O. (2004). *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari, Adriatica Editrice.
- Llagüerri Pubill, N. (2012). «Criados vs. señores en *Hipólito*», *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 215-235.
- López Cruces, J. L. (2015). «El temor de una nodriza al suicidio de su ama (*Med.* 24-45)», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).
- López Gregoris R. (2000). «Personalidad y función del escritor clásico en la novelas de romanos: Catulo y Petronio», *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 157-163.
- (2015). «Prólogos retardados en la comedia plautina», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).

- Morenilla, C. (2006). «Paratragedia de la Hermíone eurípidea», *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 685-695.
- Morenilla, C. y Bañuls Oller, J. V. (2008). «Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos» *Faventia* 30, Fasc. 1-2, pp. 187-208.
- Pirandello, L. (2004). *Seis personajes en busca de autor*. Traducción de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra (ed. original, 1925).
- Pociña, A. y López, A. (2015). «Definición y presencia del personaje Prólogo en las comedias de Plauto», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).
- Raffaelli, R. (2009). «I prologhi di divinità», *Esercizi plautini*, Urbino, QuattroVenti, pp. 13-31.
- (2009). «I prologhi di personaggio», *ibid.*, pp. 33-52.
- (2009). «Il personaggio Prologus. Da Plauto a Terenzio», *ibid.*, pp. 53-67.
- Segal, C. (1992). «Tragic beginnings: Narration, voice and authority in the prologues of Greek drama», *Beginnings in Classical Literature* (= YCS 29), F. M. Dunn y T. Cole (eds.), Cambridge/London 1992, pp. 85-112.
- Taplin, O. (1977). *The stagecraft of Aeschylus: The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, O.U.P. (reimpr. 1990).
- Yoon, F. (2012). *The use of anonymous characters in Greek tragedy*, Leiden, Brill.

