

Electra Garrigó, de Virgilio Piñera

Años y leguas de un mito teatral

Como muy bien definiera Octavio Paz, nuestra modernidad apunta a una asimilación activa e integradora de las grandes aportaciones artísticas y culturales que pautan y vertebran el devenir histórico del hombre. Es el tiempo de las presencias reales metamorfoseadas en nueva y dinámica realización, donde caben los más diversos y lejanos frutos que en el crisol contemporáneo de la simultaneidad de épocas y espacios, se combinan para producir nuevas formas biológicas y orgánicas de existencia y crecimiento. Un presente de milenios y de leguas infinitas abrazados en ese instante de poderosa y expansiva palpación, que es todo nuevo proceso creativo, como diálogo fecundo de voces nunca soterradas. Los mitos griegos no dejaron de hablarnos jamás de sus heridas, que aún son las nuestras. Cauterizarlas ha sido revivirlas constante, ávidamente, para que siguieran otorgando sus preciados dones de la claridad y la lucidez. Nunca fueron tan vitales el ejercicio y la esencia dramáticas como en el período histórico ateniense, en los aledaños de la era de Pericles. Cuando la catarsis se pronunciaba en metros yámbicos y se llegaba hermosamente a confundir la salud espiritual con la articulación estética, y eran carne y hueso, cara y cruz, los parlamentos más sublimes y las revelaciones terapéuticamente purificadoras. El arte como vasija y alimento, apetito y materia nutritiva para el corazón de todas nuestras posibles tinieblas.

Si al cabo de los tiempos se ha dissociado el contenido ético y artístico del arte dramático de su enseñanza como pilar de la cultura europea, no podemos sin embargo soslayar el hecho de que su nacimiento en Occidente y su desarrollo paulatino en la sociedad griega, integraban de manera sustantiva la naturaleza artística con la vertiente pedagógica de la misma. No solamente se aliaron los contenidos apolíneo y dionisiaco, lo escultórico y lo musical, en el «nacimiento de la tragedia» griega,

como muy certeramente intuyó Friedrich Nietzsche en el siglo XIX¹, sino que también, cabría añadir hoy, una de sus claves más operativas y funcionales fue la inserción en la materia dramática de una concepción muy honda y elevada de la educación, incorporando a sus fábulas y mitos, algunos de los valores más emparentados con la propia constitución celular de su sociedad: la dignidad, la rebeldía, el heroísmo, la naturaleza de las pasiones con sus miserias y sus grandezas, la dialéctica esencial de las personalidades en su necesidad de actuar, los conflictos entre el destino, la necesidad y el azar, más el concepto de *demos* como receptáculo ideal de todas las posibles enseñanzas. Todo ello materializado a través de ese hallazgo de incalculables y poderosísimas repercusiones: el diálogo, sustancia medular de cualquier estado humano y método o sistema para toda empresa de pedagógica finalidad. La catarsis, que purifica las pasiones en la contemplación nunca pasiva de sus representaciones escénicas, y el diálogo, como vehículo verbal de los conflictos y la controversión humanas son claro estigma, pues, de la alianza medular que pactó la mentalidad social y política de la Grecia clásica, entre el arte y la educación, entre la estética y la pedagogía, nunca entendida ésta como apropiación normativa de principios y dogmas, sino como espacio ideal para el autoconocimiento de las realidades más profundas y acendradas.

Cabe, por todo ello, conjeturar que una de las causas más operativas de la pervivencia del *corpus* mitológico helénico en la producción teatral contemporánea no es otra que la hondamente pedagógica, mediante la cual la tragedia, con su correspondiente concepción catártica del mundo, se instala en la conciencia social y personal del individuo que ocupa el espacio metafórico de las «gradas». No sólo es evidente dicha dimensión en ese claro enfoque de la representación escénica contemporánea que es el «teatro épico» de Bertolt Brecht, donde los ojos de la mente suplantán la fascinación sugestiva de todo proceso teatral naturalista, sino también en aproximaciones de clara propensión intelectual al fenómeno dramático, sea en el ámbito de la filosofía del absurdo, a lo Samuel Beckett o Eugène Ionesco, e incluso en el de la filosofía existencialista de la realidad, vertida en las trágicas «puertas cerradas» de Jean-Paul Sartre. No es difícil advertir que gran parte de la subsistencia de la cosmovisión trágica del teatro griego se explica a la luz de la implícita radiación educativa que dicha cultura imprimió a la creación estética. Y dicho planteamiento es precisamente el que sostienen las más serias y rigurosas incursiones en el género dramático contemporáneo como pervivencia de los parámetros helénicos originarios. Así, Luis Díez del Corral, en su excelente ensayo *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, ilustra el planteamiento al explicar la persistencia de esos mitos, basándose en la consideración de

¹ «Esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia...para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia griega». Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1981, pág. 40.

un tiempo particular en que habitan los mitos griegos, el cual ha quedado suspendido, pero nunca anulado, en esa «aventura» que es la historia de Occidente a partir de la cultura helénica, tiempo que permite extrapolar sus irradiaciones en el campo del conocimiento y la educación de los hombres². Análogamente, especialistas en filología clásica como el profesor Luis Gil comparten la tesis de esta presencia viva de lo antiguo, más allá de los planteamientos psicoanalíticos que, a partir de Freud y hasta Erich Fromm, determinaron su instalación en la conciencia colectiva del hombre de Occidente, sancionando la necesidad de un teatro trágico moderno también en su vertiente social y pedagógica. De tal manera, en el ámbito del drama contemporáneo, «el poeta racional asumiría las funciones del poeta trágico ateniense: se dirigiría a todo el pueblo y no a las élites burguesas que llenan hoy los teatros; llevaría a cabo su misión educativa por el único procedimiento posible cuando se trata de orientar la conducta moral, es decir, la ejemplificación analógica con otros comportamientos semejantes en situaciones semejantes» para que la capacidad crítica del auditorio aflorase en el propio territorio de la estética³.

Pues bien, todos estos planteamientos, en la entraña de una dinámica y vital constancia de los mitos y las razones del teatro clásico en nuestros días, son ciertamente aplicables, con todas sus matizaciones distintivas, a la muy peculiar dramatización antillana de uno de los más célebres mitos de la familia helénica, en la producción del autor cubano Virgilio Piñera. Escrita en 1941, cuando su autor sólo contaba veintinueve años de edad, pero no representada hasta siete años más tarde (1948), *Electra* Garrigó, tal el curioso título de la tragedia, ha sido ya considerada por la crítica como el punto histórico que marca el nacimiento del teatro moderno en Cuba. Sin embargo, y en esta ocasión, no interesa tanto destacar los logros de Piñera en el plano de la «vocación integradora» de su actitud intelectual a caballo entre lo vernacular y lo universalista que, como señala Raquel Carrió, «lo salva a un tiempo del esnobismo intelectual y de la postura extrema: el encierro vanidoso, el aislamiento estéril, el regodeo costumbrista o vernacular que en definitiva repite fórmulas al uso e impide la renovación del lenguaje y las vías de comunicación con el espectador»⁴, razones que ya el mero título de la obra evidencian con esa clara nominación cubana, Garrigó, de un nombre propio que nunca precisó de otros valores referenciales ni apellidos. No. Lo que procede destacar es la particular orientación contemporánea que Piñera imprime al texto clásico, el planteamiento original de un mito que nos habla de venganza, fidelidad y conflictos internos en la genealogía de la sangre. Su finísima y muy hábil intelección, con el subsiguiente proceso de asimilación en la sociedad americana, de las virtualidades pedagógicas que, como ya quedó

² «Si Europa ha alcanzado en todos los órdenes altas metas es porque se trata de una cultura en segunda potencia. Los antiguos pusieron una crecida cantidad que los occidentales han sabido luego multiplicar». Díez del Corral, Luis: La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1957, pág 97.

³ Gil, Luis: «Mito griego y teatro contemporáneo». En revista *Anthropos*, Barcelona, 1988. Monográfico dedicado a Luis Gil, págs 22-30.

⁴ «Para Virgilio (y es lo que lo distingue de otros contemporáneos) lo cubano no está —desde el principio— desvinculado de lo universal o inscrito sólo en las antinomias de lo vernacular, (...) sino precisamente en la contradicción, la interacción continua de estos límites». Carrió, Raquel: «Una brillante entrada en la modernidad (El teatro de Virgilio Piñera)». En Piñera, Virgilio: *Electra* Garrigó. Recogido en el volumen *Teatro cubano contemporáneo* (Antología). Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992 págs 139-186: obra de Piñera, y 131-138, prólogo de Raquel Carrió.

apuntado, habitan la naturaleza y el ulterior desenvolvimiento histórico de la tragedia griega. Y así, la modernidad del autor cubano en el tratamiento del mito de Electra, se cifra en el hecho de haber alcanzado la sublimación del tiempo histórico en un tiempo trágico⁵ que trasciende unificados, los elementos nativos antillanos y los estratos históricos de la cultura helénica. Recursos dramáticos como la inserción del teatro en el teatro, de la representación en la representación, o la presencia de un personaje como el Pedagogo con sus alusiones a la cultura moderna, son cifra de ese nivel de atemporalidad en que sitúa Piñera su obra: «¡No, no, Orestes —exclama en el acto III el Pedagogo— Nada de pesquisas, ni una gota de Scotland Yard»⁶. Asimismo, la caracterización de alguno de sus personajes, va orientada a conseguir logros similares. Piñera logra ese «tiempo trágico» pero «ahistórico» otorgando a Orestes rasgos de la personalidad dubitativa hamletiana⁷, y a Clitemnestra, signos de la locura ante la propia maldad, más propios de otra criatura shakespeariana, Lady Macbeth. Y sin embargo, no por ello renuncia el narrador y dramaturgo cubano a una vinculación muy ahondada con la genealogía del teatro griego.

Fiel a los contenidos más primitivistas que, según decretara el padre de las poéticas dramáticas, Aristóteles, funcionaron como remotos y arcaicos arcanos representativos, rituales y aun religiosos de la tragedia griega, Virgilio Piñera introduce en su personal *Electra* formas dramáticas en clave popular que encierran toda una poética de la integración de los modelos culturales antillanos con los lejanos referentes helénicos, de funcionalidad paralelística. Así pues, al decir de Albin Lesky, uno de los más certeros exégetas de la tragedia griega, resulta pertinente aceptar las tesis aristotélicas que emparentaban la representación clásica con formas ancestrales de carácter popular, como fuera el *satirikón*, fase previa de la tragedia constituida por danzas y cantos de sátiros en sus ritos en honor a Dionisos, divinidad de entronque más popular que olímpico⁸. Dicho parentesco es atraído y puesto en evidencia por el autor cubano, pero de un modo sutilmente original, ya que sustituye dicha forma popular de carácter arcaico y griego, por modelos antillanos de expresión dramático-musical, como es la inclusión de una farsa escenográfica, en el primer acto de la obra, protagonizada por actores negros que llegan incluso a imitar, en escenas paralelas, a Clitemnestra Pla y Agamemón Garrigó en la expresión gestual y en la indumentaria. Estas incurSIONES de Piñera en la mímica, como expresión preclásica de la tragedia, y también en la parodia, producen una curiosa impresión de arcaísmo popular conjugado mágicamente con la autoctonía y el mestizaje típicamente americanos, y pautan la dimensión popular y pedagógica que el autor cubano ha sabido traer de la tragedia griega a la representación

⁵ Esta es una de las claves que para el profesor Lasso de la Vega definen el tratamiento contemporáneo de los mitos clásicos. Sin embargo, y como veremos, Virgilio Piñera va más allá en la creación de ese estado de atemporalidad que otros autores contemporáneos como el francés Jean Giraudoux, *Electra* (1937), y el norteamericano Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra* (1931) imprimieron también al mito griego.

⁶ Piñera, Virgilio: *Electra* Garrigó. Edic. cit.

⁷ Naturaleza irresoluta y desconfiada que, por otro lado, ya había sido caracterizador del personaje en la tercera versión griega de la tragedia: en la *Electra* de Eurípides.

⁸ Lesky, Albin: *La tragedia griega*. Labor, Barcelona, 1970.

contemporánea, respetando maravillosamente la idiosincrasia cultural que lo define como heredero de diversas tradiciones. La presencia de juegos populares de los actores negros en la mímica, como el de la gallina ciega, o la dicción de jitanjáforas, recurso estilístico de la poesía popular en las Antillas procedente del sustrato étnico africano, confirman esa vocación de Virgilio Piñera por concebir la modernidad teatral de Cuba adoptando a su medida cultural los patrones más auténticos y sustantivos de la tragedia griega originaria.

Uno de los principales aspectos de *Electra Garrigó* en esta clave de peculiar actualización de los componentes trágicos del mito, se observa en la muy interesante presencia activa del personaje del Pedagogo, claro índice de la conciencia educativa que también Piñera entiende como condición insoslayable de la tragedia clásica. El Pedagogo es una voz fundamental en su versión del tema, pues supera con creces sus lejanos antecedentes en las primeras dramatizaciones del mito trágico, pues tanto el Ayo de Orestes, en la tragedia de Sófocles, el Siervo para Eurípides, cumplían cometidos meramente secundarios y afianzaban los decretos vengativos del joven Orestes en lo que concernía al cumplimiento del mandato oracular de los dioses, tal como queda patente en la primera escena de la *Electra* de Sófocles. En *Electra Garrigó*, por el contrario, el Pedagogo no sólo goza de una presencia mucho mayor y más recurrente en escena, así como de parlamentos continuos y determinantes en los diálogos con los protagonistas, sino que cumple una variada gama de funciones dramáticas incorporadas a su propia razón de ser educativa. Ya su primera entrada en escena revela una naturaleza mixta que confirma la propia dualidad de la obra, en tanto versión modernizada de un mito griego. Vestido de centauro, con frac como atuendo, cola de caballo y cascos, el Pedagogo comienza por recriminar a Electra su declamación tradicionalista y le insta a sustituirla por la acción de clamar revoluciones presentidas. De esta manera, y aun parodiando la figura del clásico ayo o preceptor del joven noble, el Pedagogo de *Electra Garrigó* se erige en paradigma de la propia concepción que el autor tiene de la tragedia, pues es la voz que expresa esa continuidad actualizada de los conflictos entre el individuo y sus fatales circunstancias.

A partir de esta primera presentación del personaje se proyectan lo que cabría definir como las tres funciones implícitas que el Pedagogo cumple en la obra de Piñera. En primer lugar, comporta un cometido eminentemente educativo, lógico y dependiente de su lejano modelo sofócleo, pero con una función «reveladora» en la consecución de las acciones dramáticas, incorporada originalmente por Piñera. De esta manera, en el acto III, y con la excusa de la nocturna muerte de un gallo viejo a manos de Egisto,

el Pedagogo sutilmente revela a Orestes la autoría del asesinato de su padre Agamenón, al comentarle de pasada a éste que Egisto «no habría requerido mayor cantidad de fuerza para estrangular a un hombre; por ejemplo, a tu padre, que tiene cuello de toro». Educar es sinónimo, aquí, de sacar a la luz, de presentar los hechos aunque sea de manera indirecta y oblicua, simbólica y dualmente, pues, como conviene a la figura del centauro. Dependiente de esta primera funcionalidad, el Pedagogo aparece como conciencia del pasado y subsiguiente método de clarificación del presente. Cabe definir esta segunda función como «actualizadora» de contenidos alejados espacio-temporalmente del momento y el lugar en que Piñera sitúa su texto; una actualización de los referentes clásicos con la marcada finalidad de iluminar con mayor clarividencia las incertidumbres y lagunas del presente. La sarcástica comparación de la muerte de ese gallo enfermo, a manos, las «manos sucias», de Egisto, con las lejanas ofrendas griegas al dios Esculapio, se encaminan a dicho fin. Al calificar a Egisto como «consumado sofista de salón», el Pedagogo cumple a conciencia esa función de actualizar el propio sentido de la educación en la tragedia y en la filosofía griegas, la de atraerlo a la cultura contemporánea con la misma afilada y desgarradora lucidez con que lo hubiera hecho el propio Sócrates. No duda, por ello, el Pedagogo, en extender el radio de acción de su crítica al plano de lo sociopolítico, al declararle sin ambages a Orestes que «en ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado». De esta punzante y aguda manera se sirve, pues, Virgilio Piñera, para respetar y retener la orientación cívica y educativa intrínseca al teatro griego, y trasplantado así a la sociedad cubana. A través del Pedagogo, y sin necesidad de recurrir al desarrollo argumental del drama, se destila esa esencia «catártica», esa purificación ante el espectáculo de la realidad. Catarsis genuina, pero renovada.

La tercera y última de las funciones del personaje, es una consecuencia lógica de las anteriores, y se trata de su vertiente «irónica», tan griega y tan idónea para todo proceso de intelección pedagógica de verdades. Casi cabría definir esta función como la modalidad en que las dos funciones anteriores se realizan. El Pedagogo actualiza el pasado y revela el presente de un modo peculiar: ironizando. Propicia así Virgilio Piñera un curioso medio de diferenciación entre la figura del Pedagogo y la clásica del Coro, que también está presente en su tragedia cubana. Las tres funciones del

Pedagogo contrastan con la de esa voz colectiva y anónima que en *Electra Garrigó* participa de las particularidades que ya el Coro poseía en la tragedia ática: informar a las «gradas» y a los propios personajes de sus presentes y sus destinos, llegando a conversar poéticamente con ellos (en el caso de Piñera, mediante décimas rigurosamente versificadas). Y es esta contraposición entre el Coro y el Pedagogo la que propicia que, dejando de un lado su discurso irónico, éste responda a las inquisitivas súplicas de Clitemnestra, con una muy precisa autodefinición: «No soy augur, Clitemnestra Pla. (...) Mi oficio es enseñar, no profetizar. Me pagas, y meto mi ciencia en la cabeza de tus hijos».

De esta manera, y siguiendo las razones de su función en la escena y su naturaleza educativa, hay que entender el gesto final del Pedagogo, que lavándose las manos, haciendo ese gesto explícito ante el público, niega a Clitemnestra toda posibilidad de ayuda, aun intelectual. Su misión ha sido la de dar «manos» metafóricas y físicas a sus discípulos Orestes y Electra para que, una vez provistos de ese instrumento, del arma necesaria para actuar, sean capaces de tener la capacidad de decidir la propia acción de sus destinos. Sólo entonces puede consumarse la tragedia. Sólo entonces, y tal como el Pedagogo explica, se llenará el palacio de ese «fluido nuevo que se llama Electra», el cual provocará la muerte final de Clitemnestra, envenenada por su hijo Orestes, y la desaparición de todos los personajes, a excepción de la propia hija de Agamenón.

De algún modo simbolizado en el Pedagogo, también Virgilio Piñera parece asumir esa conciencia social educativa que los dramaturgos griegos imprimieron a su concepción originaria de la tragedia. Como el Pedagogo, Piñera nos presenta desnudamente los hechos para que, como Electra, y en la más absoluta de las soledades, permanezcamos en la lucidez y en la responsabilidad, cívica e individual, de comprometernos ante el mundo con la acción. En la extraordinaria escena final de la tragedia cubana, Electra, con «alegría trágica», abre una de las puertas del palacio para que Orestes, consumado el matricidio, parta de la ciudad. Y se sitúa con gallardía y clarividencia no menos trágicas ante esa otra puerta, su puerta, por la que ella sale, pero para «no partir». En este sentido, Piñera va allá de las versiones clásicas de la tragedia, en que Electra era sustantiva metáfora de una venganza. Para restituir el orden divino ultrajado por la injusticia humana (Esquilo) o para materializar el orden de un destino (Sófocles), perpetrado ya esencialmente por los hombres (Eurípides).

«No, no hay Erinnias, no hay remordimientos —exclama con pasión y lucidez la Electra Garrigó de Piñera—. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinnias. Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias,

la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra». Y nosotros nos quedamos con la conciencia abierta y la enseñanza bien asumida ante esa soledad tremenda llamada Electra. La de permanecer «a puerta cerrada».

Vicente Cervera Salinas

