

Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera

Julio Matas

¿Qué nos plantea *Electra Garrigó* (1941)¹ mediante la pirotecnia de su teatralidad? ¿Es, como se ha querido ver, desde el año 59 al menos, una obra de intención "revolucionaria," cuya crítica se dirige particularmente a Cuba, o a la burguesía de la era republicana?² No digo que no: a cierto nivel la pieza resulta un artefacto demoleedor de las creencias, prejuicios y modos de la clase media cubana. Después de todo, el Coro introduce la obra con una muy específica referencia local:

En la ciudad de la Habana,
la perla más refulgente
de Cuba patria fulgente
la desgracia se cebó
en Electra Garrigó

(35)

Es cierto también que *Electra Garrigó*, al igual que *El chino*, de Carlos Felipe, representa la entrada de la reflexividad en el teatro cubano, el momento en que el dramaturgo que trabaja "en serio" se propone su obra como una cuidadosa meditación sobre la realidad nacional, algo que habían estado haciendo con éxito considerable, desde casi dos décadas antes, los dramaturgos mexicanos (basta nombrar a Usigli y Villaurrutia). Aun más--y esto a modo de ejemplo de las espontáneas interpretaciones del público, no siempre justas --*Electra Garrigó* llegó a percibirse en las representaciones de 1958, como un llamado "metafórico" a acabar con el tirano Batista; el público aplaudía entusiasmado las encendidas exhortaciones de Clitemnestra a Egisto para que diera muerte a Agamenón, "el gallo viejo," y sobre todo aquella frase que parecía alusión provocadora a la realidad del momento: "¡Aquí hace falta una limpieza de sangre!"(61).

Ahora bien, dando por sentado que el medio en que se desarrolla la obra es el de la familia burguesa cubana, habría que considerar cuál es el fundamento primero, la idea germen a partir de la cual se elabora la particular visión de *Electra Garrigó*. O, dicho de otro modo, habría que buscar el sentido totalizador o universal de la obra, en relación directa con la actitud ante el mundo--ética y estética--de Piñera, tal como se observa en el resto de su producción literaria (su narrativa y su poesía, además de su teatro). Para ello se impone un análisis del texto de *Electra Garrigó* con el fin de evidenciar otros matices de significado; el examen, espero, servirá para comprender en su esencia el tema de la obra, y, a la postre, para hacer a aquélla toda la justicia que merece. La situación inmediata, el aspecto local son, en verdad, en cierto plano, trascendidos por la pieza. La consideración de esta universalidad, comúnmente pasada por alto, en primer lugar por el propio Piñera cuando escribe sobre la obra--arrastrado en parte por la circunstancia política del momento³--habría tal vez "labrado un destino" de mayor alcance para *Electra Garrigó*, que puede, a mi juicio, competir sin desventaja con varias piezas del teatro contemporáneo, que, como ella, han revivido los viejos mitos como el medio más idóneo para presentar eternas preocupaciones del hombre. No es, pues, mero juego retórico--necesidad de mantener el tono, paródico, claro está, de patetismo exagerado de la Guantanamera (de esto me ocupo más adelante)--que la estrofa del Coro con que se abre la pieza, termine refiriéndose a Electra en estos términos:

. . . que en su casa día a día
con un problema profundo
tan grande como este mundo
la suerte le deparó (35).

¿Cuál puede ser ese problema profundo, cuya simple formulación es inquietante, a pesar de, o tal vez a causa de la deliberada cursilería de la décima guajira?

En el monólogo de Electra que sigue a la introducción del Coro, se nos dan las primeras indicaciones; Electra declara, de entrada: "¡Qué furia me sigue, qué animal que yo no puedo ver, entra en mi sueño e intenta arrastrarme hacia una región de la luz adonde todavía mis ojos no sabrán usar de su destino!" (36). La primera impresión recibida es que, aun cuando se resiste a la luz, Electra *se siente* "arrastrada" hacia ella por un "animal" que obviamente está *en* ella (el animal entra en su sueño). Ahora bien, a continuación, Electra se dirige a la luz, identificándola con el animal de su sueño: "¡Oh luz! ¿Serás tú misma ese animal extraño?" (36). El apóstrofe y la pregunta de Electra, tras una pausa que permite al espectador digerir el sentido de su declaración primera, llevará a la siguiente conclusión: Electra lucha con una fuerza poderosa--la luz, percibida por ella como un extraño animal que la persigue,--pero esa fuerza reside, en realidad, dentro de ella;

Electra, en fin, pugna con un demonio interior, o más bien, tiene miedo de hacerle frente, de reconocerlo, de aceptarlo como parte de sí misma. Adquiere así, enseguida, justificación el comentario del Coro acerca de Electra que reproduzco arriba; más aún, empieza a definirse como imagen viva y concreta la en apariencia banal alusión del Coro a la "agonía" de Electra: "Ella salió a la palestra/con frialdad de diamante" . . . (36).

El Pedagogo, cuya función en la pieza es más importante de lo que su grotesca figura parece indicar (un centauro vestido de frac), interrumpe el monólogo de Electra con una pregunta que, en la superficie al menos, "desinfla"⁴ la trágica seriedad de aquél: "¿Declamas?" (37). La pregunta, sin embargo, está cargada de significación, porque si bien parece revelarnos lo engañoso del parlamento de Electra--Electra no es del todo sincera cuando recita estas tiradas, Electra hace teatro,--nos está señalando una cualidad fundamental del personaje: Electra es fría (como el "diamante"), Electra es, en definitiva, una actriz, que todo lo finge y a quien nada, en el fondo, altera. Al principio del segundo acto, tras el hermoso y riquísimo monólogo de Electra, vuelven sobre este aspecto, subrayando su importancia, Egisto y Clitemnestra. A la observación de aquél sobre Electra: "Será una gran actriz," (54) responde Clitemnestra: "Es ya una gran actriz. Vive en el mundo sólo para representar. Tengo la certeza de que nada siente. Lo que ella nos presenta es su vaciado en yeso" (55).

Pero, volviendo al comienzo del primer acto, y al *motivo* de la luz, Electra insiste de nuevo con el Pedagogo en su lucha por alcanzar la luz (su *heliomaquia*, diría Eugenio d' Ors): "Por eso invocaba la luz. Hace falta mucha luz para que los ojos puedan considerar y medir el monstruo que ofende a la ciudad" (37). Al entrar Egisto, se nos ofrece un delicioso contraste: de un lado, éste y Clitemnestra, deseosos de ocultar sus relaciones en la sombra, del otro, la virgen Electra en pos de la luz. Transcribo ese diálogo:

Egisto: (A *Electra*). Busco urgentemente a Clitemnestra.
¿La has visto?

Electra: (Sin mirarlo). No.

Pedagogo: La luz le molesta.

Egisto: En efecto, hay mucha luz aquí. (Se mira la ropa).
Casi no se me ve la ropa. Habrá que poner
pantallas muy pronto.

Electra: (Sin mirarlo). Yo prefiero toda la luz. (38)

Electra va apareciendo ante nosotros, de ese modo, como una "doncella de la luz,"⁵ una Juana de Arco que ha abrazado la misión de elucidar todo lo

oscuro, de develar los monstruos que amenazan a la ciudad, en el fondo los monstruos agazapados en esa zona de sombra de donde surgen las pasiones y donde se teje la trama confusa de la vida. Electra, le adoctrina el Pedagogo en esa primera escena, deberá "clamar," no "declamar": "Sigues la tradición y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución?" (37). El "clamor" revolucionario de Electra, por lo demás, debe ser el producto de una vigilia inteligente, su fin será eliminar para siempre toda posibilidad de emoción, de irreflexivo entusiasmarse, compadecerse y desear. Véase al respecto el siguiente intercambio entre Electra y el Pedagogo, poco después de salir Egisto de escena, en ese comienzo del primer acto:

Electra: *(Empieza a alisar los pelos de la cola. De pronto se detiene; con la mano en alto).* Escucha, Pedagogo: si te aliso la cola es sólo un hecho; si te asesinara con este puñal *(Esgrime el peine a modo de puñal)* sería nada más que otro hecho. *(Pausa).* ¿He comprendido, Pedagogo?

Pedagogo: *(Saliendo de escena con el paso que se supone tenían los centauros).* Has comprendido, Electra, lo has comprendido todo.

El Pedagogo, por su parte, señala en el tercer acto la finalidad de la enseñanza que imparte a Electra: "Me espera Electra--dice--para la lección de apatía" (72); de esa "apatía" me ocupo con más espacio al comentar el monólogo de Electra al inicio del segundo acto.

Debe entenderse, pues, que si Electra se rebela contra el mundo familiar en que se ha criado, contra el complejo de hipócritas egoísmos que, según ella, lo constituyen--legítima o comprensible rebelión,--esto no es más que el principio de su implacable misión; en realidad, Electra busca "fulminar" toda forma de autoridad, toda sagrada tradición, toda obediencia a tal o cual decálogo, toda flaqueza disfrazada de piedad: "Electra de las tormentas," la llama el Coro al final del primer acto, otorgando así, explícitamente, a su afán iluminador el poder destructivo del rayo.

Electra llega a ser la lucidez desencarnada: "un fluido nuevo que se llama Electra" (79), como explica el Pedagogo; "Esa mujer viscosa, esa mujer objeto, esa mujer que es sólo un personaje de tragedia" (77), en la versión malevolente de Clitemnestra; o "El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra," (84) según manifiesta Electra misma en las palabras con que termina la pieza.

El monólogo de Electra con que se abre el segundo acto es, en este sentido, de especial importancia. En él Electra "clama," invocando a los "no dioses," "redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre" (52), cuyo panteón, a diferencia del de los

dioses, "no confiere ni premio ni castigo" (53). Estos no-dioses se caracterizan, según Electra, por su "atonía," por una "grandiosa apatía"; de ahí que el personaje busque, para llegar a identificarse con ellos, en una especie de mística de la negación, el "sitio apático," el "centro de la indiferencia." Pero en la peculiar argumentación de Electra, "el centro de la indiferencia" deviene--un paso más en el proceso degradador del fenómeno místico--la residencia de la luz, de modo que apatía y luminosidad quedan ahora igualadas discursivamente, así como antes las veíamos asociadas en la acción dramática o fundidas en la imagen sintética "frialdad de diamante" que el Coro había proferido en la introducción de la obra. El monólogo queda reforzado, por otra parte, con el movimiento del personaje, explícito o sugerido (posible girar de Electra) y hábiles efectos escénicos, como la gradual intensificación de la luz, que debe llegar a ser "enceguecedora," o el "golpe de viento" que hace ondular el vestido de Electra" (54), al concluir el parlamento. Electra se va embriagando, como una bacante, de luz apática (valgan las paradojas), hasta alcanzar el clímax de la insensibilidad, de la claridad, elevándose al fin--cumplimiento de la ascesis que contemplamos--al plano cósmico, para hacerse una con la "indivinidad." "Es a vosotros, no-dioses, que os digo: ¡yo soy la indivinidad, abridme paso!" (54), exclama Electra al final del monólogo.

Como "tragedia," por otra parte, esta *Electra* viola ciertamente todas las leyes y principios asignados al género. Piñera parece haber tenido en cuenta especialmente la caracterización de Schlegel: la tragedia vista como el conflicto entre la necesidad y la libertad. Ahora bien, el conflicto se resuelve de antemano en *Electra Garrigó*, pues Electra, que encarna el principio de libertad, asume también el de la necesidad. Así, en el segundo acto, Electra proclama "la ley de la necesidad" (58), necesidad que para ella se convierte en mera función de "sanidad": "No me importa la Ley, lo que me importa es la sanidad," dice Electra a la muerte de Agamenón, disponiendo la incineración del cadáver por considerarlo "una mera cuestión sanitaria" (63). Esta Electra, en fin, disociada higiénicamente de todo lazo familiar, propicia la muerte de Agamenón por la misma razón de asepsia que la de Clitemnestra. Electra, fiel a su naturaleza de "luz fría," no podía moverse por amor, respeto, piedad filial, o deseo de venganza.

Por lo demás, Piñera habría traicionado su propia sostenida rebeldía, si hubiera concebido *Electra Garrigó* puramente en serio. Piñera, siguiendo su vocación iconoclasta, trastornadora de lo convencional y aceptado, compuso con *Electra Garrigó* una tragedia con visos de broma, una tragedia grotesca. Los antecedentes literarios, desde luego, han de tomarse en consideración--el tratamiento humorístico de temas griegos y bíblicos por parte de Jean Giraudoux (específicamente su *Electra*), o la visión "esperpéntica" de Valle-Inclán--pero en el caso de *Electra Garrigó*, el papel determinante lo ha jugado la personalidad de su autor, de consuno con la conocida tendencia del cubano a ver las cosas por el lado chistoso (el "choteo" criollo indagado hace ya muchos años por Jorge Mañach).

Procedo a señalar en la pieza ciertos efectos grotescos de gran originalidad: la aparición antiheroica de Agamenón, en el segundo acto, borracho, "remedando con sábanas y una palangana el traje y el casco de un jefe griego" (56), mientras comunica de modo altisonante la "nueva feliz" de la muerte del pretendiente, a la vez que inquiere sobre la naturaleza de su "tragedia"; la frívola sensualidad de Clitemnestra--marcado contraste con la "frigidez" de Electra--no sólo en sus manierismos y palabras, como aquéllas: "¡Todo lo tengo en la punta de los senos! ¿No soy yo Clitemnestra Pla, la de sibilinos senos?" (55), sino también en su preferencia por la "fruta bomba," de fuerte connotación sexual en Cuba,⁶ causa al cabo de su muerte al comer la que le ha envenenado Orestes; la mímica de las muertes de Clitemnestra y Agamenón por los sirvientes negros, mientras aquéllos ponen las voces a dicha farsa trágica, juego teatral dentro del teatro; la muerte de Agamenón a manos de Egisto, presentada ambigüamente en términos de una criolla pelea de gallos; y, por último, la utilización de la trova guajira como Coro de la pieza, con esa ribombancia que suele revestir en las grandes ocasiones, y que tan bien sirve para subrayar el tono tragicómico de la obra.

Electra Garrigó configura, a fin de cuentas, una metáfora del destino del intelecto cuestionador o disolvente (con una implícita referencia al autor mismo), cuya feroz independencia ha de terminar en el "páramo," entre "cargas de soledad," términos que emplea Electra en el monólogo del segundo acto, o trasponiendo una puerta que "No abre ningún camino, tampoco lo cierra" (84), según dice la protagonista en su parlamento final.

En esto consiste la real y verdadera tragedia de Electra, pues una vez que ha echado abajo todas las preexistentes "estructuras," queda encerrada en sí misma, reducida a sus límites, a su resistente negación, diamantina y fría. La "especie" Electra, como natural consecuencia, sufrirá una dolorosa conciencia de exilio, si no del paraíso, de esa zona de sombra--reverso de su luz helada --donde habita la mediocre, sí, pero también confortable tibieza.

University of Pittsburgh

Notas

1. Utilizo la edición *Teatro completo*. La Habana: Ediciones "R," 1960. Doy en el texto, entre paréntesis, el número de página.

2. Matías Montes Huidobro comenta, por ejemplo: "Es decir, no es Electra la que se libera solamente del tirano: la ciudad toda lo hace. El asunto parece ser, además, un asunto de sanidad política." En *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Ediciones Universal, 1973) 146.

3. "Si algo positivo tiene esta obra--escribe Piñera--es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea en fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que

nuestros padres nos han dado. Como yo no escapaba a esta ley general, como sentía en carne propia esa limitación terrible que nos imponía un respeto a ciegas, me pareció que tocar ese tema sería una saludable lección." ("Piñera teatral," prólogo a la edición citada, 11).

4. Usa el término Piñera al referirse a una frase de Clitemnestra: "Y de pronto, para *desinflar* la tirada dramática, la frase cómica, que alivia la tensión y desternilla al público . . ." (12; el subrayado es mío).

5. Así llamaba a Electra, si no recuerdo mal, María Zambrano, en la nota al programa del estreno de la pieza en 1948.

6. *Frutabomba* es un eufemismo que se usa en el occidente de Cuba en lugar de *papaya*, a su vez eufemismo por *papo* (sexo de la mujer). Curiosamente, *bomba*, como ha señalado Fernando Ortiz, proviene de la voz africana *embombia*, que nombra también el sexo femenino.