

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 suplantando 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 dionisiaca 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.