

# ELECTRA GARRIGÓ

## y el nuevo comienzo del teatro cubano

Eugenio Ballou  
Universidad de Puerto Rico

A partir de la década del 1940 se pueden distinguir en la dramaturgia cubana dos tendencias dominantes dentro del llamado teatro culto. La primera corresponde a las obras que se mantienen dentro de la corriente naturalista que comenzó a cultivarse en Hispanoamérica desde fines del siglo pasado y cuyo fundamento es el realismo. La segunda tiene su punto de origen en las vanguardias literarias de la segunda década del presente siglo e incluye el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad. En Cuba, esta segunda tendencia se inaugura con **Electra Garrigó**, en 1941. La puesta en escena de este primer texto dramático de Virgilio Piñera (1912-1979) en 1948 constituyó, como ha dicho el propio autor, una suerte de “batalla de **Hernani**” del teatro cubano en el sentido de que la obra de Piñera, como la de Hugo, abrió abruptamente el camino a las nuevas posibilidades. La ausencia de instituciones teatrales permanentes y de público que respaldara el montaje de obras experimentales frustró en su momento la promesa de este nuevo comienzo. La novedad principal de **Electra Garrigó** consiste en que en esta obra se encuentran por primera vez las dos vertientes teatrales que desde el siglo anterior se habían desarrollado separadamente: la culta y la vernácula. Este fecundo maridaje se anticipa ya en el título mismo de la obra.

La ruptura con el naturalismo teatral en Hispanoamérica se fragua en la década de los veinte y tiene su figura más destacada en el argentino Roberto Arlt. Arlt pertenece al grupo de experimentadores teatrales hispanoamericanos que en las décadas de los años veinte y treinta rompen ya definitivamente con la tradición teatral española, fundan teatros experimentales, adoptan dramaturgias eclécticas abiertas a múltiples influencias y sientan las bases para el nuevo teatro hispanoamericano que se aparta del naturalismo en dos direcciones fundamentales: la del teatro psicológico y la del teatro de la imaginación. La imaginación, los sueños y lo irracional quedaban fuera del reducido marco del teatro naturalista. El espíritu de la época podría resumirse en la famosa frase de Cocteau, casi un epitafio para el Naturalismo: “no es asunto del dramaturgo el llevar la vida al teatro, sino más bien el de llevar el teatro a la vida”. La visita en 1923 de Pirandello y su compañía a Buenos Aires parece haber sido decisiva en la formación de los dramaturgos rioplatenses de la generación de Arlt. En ellos, como en Pirandello, la utilización del teatro dentro del teatro es una manera de explorar la realidad a la vez que un juicio sobre la relación entre la ficción y la vida.

**Electra Garrigó** queda inscrita en la búsqueda que comienza con las vanguardias de posibles

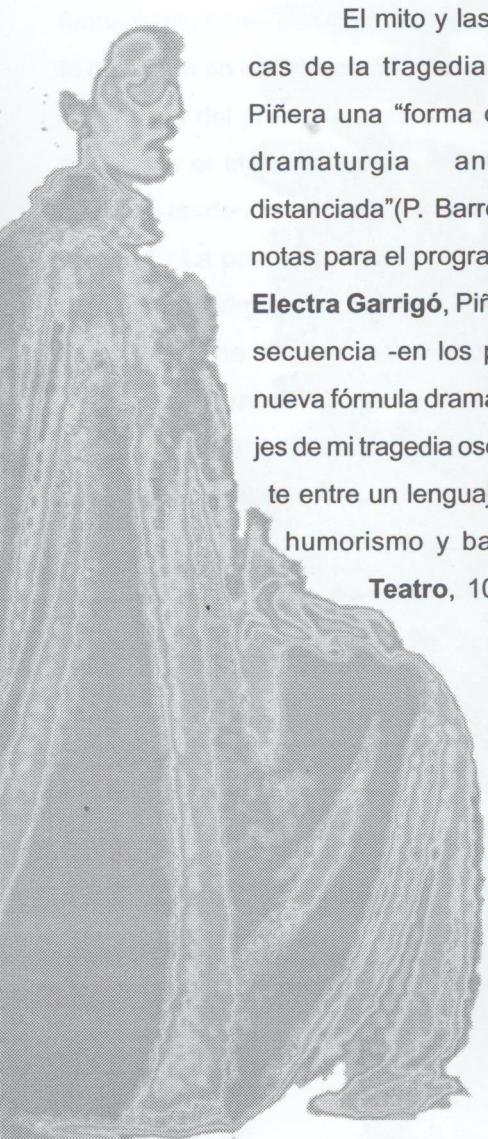
rupturas con la dramaturgia naturalista, como lo evidencian el uso del metateatro y la fantasía, la aguda conciencia de la teatralidad y el espectáculo, y las técnicas distanciadoras entre las que se encuentra la ironía.

La situación del autor dramático en la década del cuarenta no era en lo esencial diferente a la de los dramaturgos del siglo pasado:

*Producción escasa, estrenos esporádicos, obras engavetadas, imposibilidad de lograr un público, influencia de los grandes nombres del teatro, imitaciones conscientes o inconscientes, desubicación, inseguridad, inmadurez cultural e histórica.* (V. Piñera, **Notas...**, 130-142)

Si el teatro "culto", incluyendo el experimental, quería romper con su eterno aislamiento resultaba imprescindible que consiguiera un público. La única tradición teatral cubana que sí contaba con un público era la vernácula que después de la clausura del legendario teatro Alhambra (sólo para hombres) en 1935, había pasado al teatro Martí y por lo tanto seguía vigente en el momento en el que el joven Piñera se inicia como dramaturgo. Al preguntarse por lo cubano, buscando las claves para lograr un teatro nacional, Piñera dirige su mirada hacia la centenaria tradición vernácula y encuentra el humor. El humor en Piñera es un doble signo de evasión y ataque. Es también la clave del esfuerzo del autor por "cubanizar" el mito griego. El cubano se define por "la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas". Este carácter enemigo de toda solemnidad es el que recoge el teatro vernáculo cubano, del cual Piñera incorpora en **Electra Garrigó** ciertos elementos tales como tipos (el chulo, los criados), el erotismo (Clitemnestra), la música y la ironía. Pero el cubano es "trágico y cómico a la vez" (**Piñera Teatral**, 7-30) trágico por su historia; cómico porque el humor le permite evadir la realidad que esa historia le impone, a la vez que la ridiculiza para hacerle resistencia. No le

satisface, por lo tanto, al autor, la evasión del teatro vernáculo porque éste finge asumir el problema del cual se burla, neutralizando así “las tensiones que son las que confrontarían al público que escucha la obra con las verdades amargas”(V. Piñera, **Teatro Completo**, 136). Piñera busca una evasión más radical en la que el espectador se reconozca sin identificarse, dejando intacta la tensión entre lo trágico y lo cómico. El humor “que le hacía resistencia a la realidad”, (**Teatro Completo**, 11) debía ser un humor dialógico, desmitificador, alternante entre registros, es decir, un humor paródico. También busca el autor una estética que representa “una ruptura con los procedimientos del iluso realismo literario” (P. Barreda, 117-126). Esta doble búsqueda desemboca en una solución: el mito griego.



El mito y las técnicas dramáticas de la tragedia griega son para Piñera una “forma de acceder a una dramaturgia antinaturalista y distanciada”(P. Barreda, 118). En las notas para el programa del estreno de **Electra Garrigó**, Piñera explica la consecuencia -en los personajes- de su nueva fórmula dramática: “los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad” (Piñera, **Teatro**, 10). Esta oscilación en el lenguaje de los personajes inicia y resuelve las tensiones dramáticas de la obra, movimiento en el cual el espectador se reconoce en los personajes y

se siente perdido en un mundo en el que los valores que creía eternos son combatidos y ridiculizados.

Electra Garrigó es una heroína sumamente teatral. Los demás personajes se refieren a ella -produciendo un efecto de distanciamiento- como personaje de teatro y aplauden y comentan sus monólogos. Es ella el único personaje que tiene la visión total de su destino y “con frialdad de diamante” asume y agota ese destino hasta la escena final en la que, muertos ya Agamenón y Clitemnestra y con ellos -simbólicamente- el patriarcado y el matriarcado, queda disuelta la familia tradicional y la heroína sale por su puerta sin destino, puerta existencialista de “no partir” (Piñera, **Electra** 33-44). La obra comienza con el coro narrando, al son de la Guantanamera, cómo “la desgracia se cebó en Electra Garrigó”. Electra entra entonces a escena y hace una breve invocación a la luz tras la cual entra el Pedagogo, vestido de centauro, con “frac, cola de caballo y cascos”. Tenemos, pues, que desde el comienzo, el autor descarta la intriga -en la anticipación que hace el coro de la trama- el realismo -en la figura del centauro- y caracteriza a Electra mediante el simbolismo de la luz, que no es otra que la de su heroísmo e inteligencia. A diferencia de los personajes femeninos del melodrama realista-naturalista, la pasión de Electra no es sentimental, sino puramente intelectual y autoconscientemente teatral. La figura del Pedagogo, además de irreal, es ridícula, monstruosa. Es la representación del intelectual en la época de Piñera, el que, en la ordenación de prioridades de la Cuba de 1940, ocupaba “el extremo de la cola” (V. Piñera, **Notas**, 135). Su irrealidad y su ironía son las claras señas de la marginación del intelectual. Su ridícula presencia de centauro es paródica de la imagen poética del intelectual marginado por los valores materialistas de la sociedad burguesa que nos dejó el Modernismo en **El rey burgués**, de Darío.

**Electra Garrigó** se plantea “la educación sentimental que nuestros padres nos han dado” (V. Piñera, **Teatro**, 11). El blanco es, pues, la familia tradicional vista como perpetuadora de la tiranía sentimental de los padres sobre los hijos. Contra esta tiranía se puede rebelar Electra porque su inteligencia, su irrealidad distanciadora y el conocimiento de su destino le han permitido romper con los lazos emocionales que enmascaran las verdaderas relaciones de poder en la familia y posibilitan su continuación. A diferencia de la heroína de Sófocles, Electra Garrigó no siente ninguna lealtad ni lazo afectivo hacia su padre. Cuando en el primer encuentro con Agamenón éste le exige a Electra lealtad y obediencia en nombre del cariño que le debe como hija, de “la familia”, de la “voz de la sangre”, Electra responde con lucidez oponiendo a las exigencias de su padre respuestas como “nada te debo”, “pura retórica”, “frases, nada más que frases”, y le advierte: “al final deberé oponer mi sangre a la tuya”. Al encuentro de Electra y Agamenón sigue la entrada de Clitemnestra y el primer encuentro de ésta con Orestes. La fuerza de Clitemnestra está en su sensualidad y su teatralidad. Esgrimiendo estas dos armas, Clitemnestra mantiene a su lado a su esposo Agamenón, a su joven amante Egisto Don (quien viste y habla como un chulo cubano) y a su hijo Orestes del cual dice: “le exigiré celibato eterno. Me pertenece. No quiero que parta, no quiero que mujer alguna lo disfrute”. Al confrontar a Agamenón sobre las lealtades que cada uno exige a los hijos, Clitemnestra resume el conflicto de la obra en las siguientes palabras: “lo cierto es que temes la partida de Electra tanto como yo la de Orestes”. La “conjura” de Electra será “librar a Orestes de la tiranía emocional de su madre” (V. Piñera, **Teatro**, 12). Para esto se propone las muertes de Agamenón y Clitemnestra, esto es, la destrucción de la familia de la que todos -menos la heroína- deben “partir”, ya sea porque mueren (Agamenón y Clitemnestra), porque ha caducado su

función dentro de la familia (Egisto y el Pedagogo) o porque busca su destino (Orestes).

Las muertes de Agamenón (segundo acto) y Clitemnestra (tercer acto) se resuelven como situaciones de farsa. Agamenón muere fuera de escena en la imagen de un gallo viejo y enfermo que Clitemnestra y Egisto -instigados por Electra- estrangulan. Clitemnestra muere comiendo una sugerente papaya envenenada que Orestes, siguiendo el plan de Electra, le ofrece. Ninguno de los personajes muestra la menor emoción hacia estas muertes. Después de asesinar a Agamenón, Clitemnestra sólo quiere “disfrutar mi crimen tranquilamente”. Sobre la muerte de su padre dice Orestes: “Tal muerte me tiene sin cuidado [...] entre Agamenón y yo no existía el menor vínculo”. Electra, reflexiva, dice al concluir el segundo acto- “Ya tengo a Agamenón, ahora: ¡Clitemnestra! Esto es una cuestión sanitaria, una mera cuestión sanitaria”. La muerte de Clitemnestra es también “una mera cuestión sanitaria” para Electra. Orestes se limita a preguntar: “¿Qué debo hacer?”, a lo que Electra responde: “¡Partir! [...] Siempre se debe partir”.

Para Electra Garrigó “el tema de la libertad no es un asunto doméstico”. Así le responde Electra a Agamenón cuando éste le exige obediencia. Un primer sentido de la respuesta de Electra es que los padres no tienen la prerrogativa de coartarles la libertad a sus hijos. En este entendimiento es que se basa Electra para llevar a cabo sus planes. Pero la respuesta de Electra también hace posible entender la tiranía sentimental de la familia en su función de sustentadora de la tiranía política. Es el coro el encargado de entretejer esta dimensión política más amplia dentro del drama familiar. El coro cumple esta función extendiendo a la ciudad las acciones que se dan dentro de la familia. En su primer verso, al comienzo de la obra, el coro sitúa la acción “En la

ciudad de La Habana". Al comienzo del segundo acto anticipa la muerte de Agamenón diciendo: "Ya una ciudad se dispone/ a presenciar un ejemplo,/ a ver derribar un templo/ en que un tirano se impone". La relación entre el drama público y el privado que el coro destaca queda articulada sin ambigüedad cuando al comienzo del tercer acto el coro comenta la muerte de Agamenón con los siguientes versos: "Ya contemplaste, ¡Oh ciudad!// de la muerte el ala oscura,/ cubrir con su sombra dura/ de un padre la honda impiedad,/ asunto de sanidad,/ salvación de dos hermanos,/ rápido juego de manos/ libertando a una ciudad".

Al recurrir al mito griego, Piñera no sólo busca una nueva dramaturgia distanciada que rompa con el ilusionismo del teatro burgués, sino que también parece señalar la condición "mítica" de la institución familiar burguesa, esto es, la aceptación acrítica, por la sociedad, de sus valores, y, por lo tanto, la necesidad de desmitificación.

La parodia es un género paradójico, oscilante entre la dependencia de las convenciones que incorpora y la inversión irónica que se propone, entre la autoridad y la transgresión. Al proponerse hacer un teatro nacional, Piñera asimila las lecciones de las vanguardias, pero no desdeña la tradición culta ni la vernácula, sino que busca en ellas precisamente las claves teatrales de lo cubano. Si en el vernáculo Piñera encuentra el humor, no es menos cierto que en el teatro culto encuentra el melodrama y lo apropia como elemento indispensable para su teatro. Cierto que lo propio de la parodia es cambiar el signo de lo parodiado, de manera que, en la constante oscilación dialógica, por ejemplo, el melodramatismo de Clitemnestra se desinfla en risa:

*Clitemnestra - [...] Pero mi cariño me  
hace ver los cuadros más sombríos:  
Orestes expuesto al viento, Orestes*

*a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, Orestes picado por los mosquitos. (V. Piñera, **Electra**, 41)*

También es cierto que las técnicas distanciadoras de la obra y la aguda conciencia metateatral de los personajes resultan en una recepción crítica de parte de los espectadores, muy diferente a la pasiva identificación que suponía el melodrama burgués. Pero al lograr incorporar los elementos de la tradición teatral cubana al proyecto dramático de las vanguardias, Piñera no sólo funda un nuevo teatro nacional cubano, sino que sienta las bases para una nueva dramaturgia -la del absurdo- de la cual se le considera precursor.

## Bibliografía

1. Pedro Barrera. **La tragedia griega y su historia en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Escritura X.** 19-20 (1985) pp 117-126.
2. Virgilio Piñera. "**Electra Garrigó**". **Teatro Completo.** La Habana: Ediciones R, 1960, pp.33-84. (Todas las citas de la obra son de esta edición.)
3. Piñera, Virgilio. "Notas sobre el teatro cubano", **Union V.** 12 (1967) pp. 130-142.
4. Piñera, Virgilio. "Piñera teatral", **Teatro completo.** La Habana: Ediciones R, 1960, pp.7-30.