

## EL NO DE LAS NIÑAS: *ELECTRA GARRIGÓ Y ANTÍGONA*

“Hemos triunfado sobre las distancias salvables; en el terreno  
de las insalvables no hemos dado ni un paso.”

Virgilio Piñera

Pido un concierto. Al menos creo divisarlo a pesar del peso de las islas y de la tremenda soledad. Escasas veces acontece el encuentro entre dos almas. Pero acontece. Estas almas son las de Virgilio Piñera (1912-1979) y Jean Anouilh (1910-1987), coetáneos artistas transatlánticos. Curiosamente las dos obras que nos interesa estudiar individual y comparativamente han sido creadas a un año de intervalo: *Antígona*<sup>1</sup> volvió a nacer de la mano de Anouilh en 1942; un año antes en Cuba, Virgilio Piñera recrea una *Electra Garrigó*<sup>2</sup>, caribeña y aislada en su palacio flotante. Allá siguen, cada una en sendos hoyos aún cuando sus creadores dejaron de existir tras experimentar una vida negra o fría: negra, como una de las agrupaciones de

piezas teatrales de Jean Anouilh – entre las que encontramos a *Antígona*– crecidas en la crudeza de la segunda guerra mundial; fría porque existen miradas polares, cristalizadoras de realidad, despojadoras de baladíos tejidos. Frías como una carcajada en medio de la oscuridad.

Nuestra intención es comparar las dos obras anunciadas anteriormente: *Antígona* y *Electra Garrigó*. Es innegable la relación entre éstas mas no evidente. Antígona y Electra Garrigó son dos hermanas de alma pero no almas gemelas. No en todo se parecen si bien fluye en ellas un mismo fondo de verdad, una misma exigencia intransigente. Sus diferencias importan tanto como sus semejanzas. Este estudio es fruto de una visión que tan sólo fue capaz de intuir esta submarina hermandad. Es el hilo por el que se engazarán los motivos entresacados de la materia dramática, como perlas de múltiples colores. Creemos, pues, que la justificación de nuestra comparación radica, ante todo, en la personali-

---

<sup>1</sup> ANOUILH Jean, *Antigone*, La Table Ronde, Paris, 1999.

<sup>2</sup> PIÑERA Virgilio, *Electra Garrigó en Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002.

dad y en la manera de estar en el mundo de las dos muchachas. Ya, en las tragedias griegas en las que aparecen, existen semejanzas que han motivado la comparación: "Deux très jeunes filles dans un monde de héros, rois ou princes, deux adolescentes qui ont oublié l'insouciance de leur âge [...] pour s'imposer une mission avec une volonté inébranlable et farouche: Antigone et Électre."<sup>3</sup>

Sin embargo, hubiera parecido más evidente una comparación entre dos "Electras" o dos "Antígonas", y las hubo en gran número a lo largo de la Historia de la literatura. Sí, más evidente y tal vez más fácil. Queremos afirmar, a modo de justificación, que no sólo son las figuras de Antígona y Electra las que nos han motivado a emprender esta comparación sino el peculiar tratamiento llevado a cabo por Virgilio Piñera y Jean Anouilh. Tratamiento que, de pronto, hace el acercamiento entre ambas más palpable y más deseado. Recuperaciones llenas de ecos, armonías y desfases cuya fricción revela fragancias insospechadas. Antígona y Electra Garrigó, en su inquebrantable verticalidad, se enderezan y se oponen. Su "no" en un primer momento contenido, tras un proceso de maduración, estalla para darle a sendas obras un significado renovado y pugnante. Mediante este "no", las dos heroínas, allende sus diferen-

cias, se encuentran y se reconocen. Es a través de esta firme actitud negadora que podemos jugar con los textos y hacer dialogar a las dos intransigentes muchachas. Este diálogo es la naturaleza de nuestro estudio, la hipótesis de que éstas pueden decir "no" al unísono sin por ello perder los rasgos fundamentales de su personalidad.

Lo que importa apuntar de antemano es la raíz clásica de estas dos heroínas: ambos mitos trascurren en Grecia participando cada uno de una saga familiar distinta: por una parte la *Orestíades* y por otra la leyenda de Edipo. Sagas éstas recogidas y adaptadas por Sófocles en varias tragedias que nos llegan desde la antigüedad ática como un legado del pensamiento y de las creencias del Mediterráneo. En Sófocles habitaba un *daimon*<sup>4</sup>, un espíritu bienhechor que no sólo le insufló la inspiración sino que también auspició la vigencia de sus obras. Desde entonces, aquellos dones originarios manan como fuente para los artistas de todos los tiempos. Un salto de gigante nos permite así llegar hasta el siglo pasado y asomarnos sobre la voluntad creadora y adaptadora de Piñera y Anouilh. Ellos oscilan sin cesar entre las raíces de los mitos y las flores malignas brindadas por su contexto, su acusada actualidad.

El siglo XX vio florecer una nueva mane-

<sup>3</sup> Nos estamos refiriendo a un estudio francés que confronta y compara las figuras de Electra y Antígona a través del estudio de las tragedias áticas donde aparecen: Collognat-Barès Annie, *La tragédie antique, Antigone-Électre. Eschyle, Sophocle, Euripide*, Pocket Classiques, 1998, p.l.

<sup>4</sup>Por ello, él mismo, como héroe bienhechor, fue incorporado a la fe de los atenienses, después de su muerte, con el nombre de Dexión. Así es como su pueblo veía al hombre en el cual vivía un *daimon* o espíritu benéfico [...]; Lesky Albin, *La tragedia griega*, El Acantilado, Barcelona, 2001, p.192.

ra de *vivir* los mitos en el teatro. En Francia, con Jean Giraudoux y Jean Cocteau se experimentan formas de expresar las problemáticas contemporáneas mediante un continente mítico cuya función es abarcadora. Un ejemplo de gran elocuencia es *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) cuya originalidad ya radica en el título. Jean Giraudoux fue uno de los dramaturgos que, a principios de siglo, renovó la escena francesa e hizo correr un vendaval fresco que avivaría los antiguos mitos. Les quedaba mucho por aportar todavía. También de ello se dio cuenta Jean Anouilh quien, guiado por el teatro del que consideraba su maestro, el propio Giraudoux, acuñaría en su obra este manejo de la materia mítica: un decorado neutro, un lenguaje sencillo y coloquial y un contenido de tipo filosófico. Así pues, Giraudoux sentenció en boca de Casandra en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, la siguiente afirmación que, a nuestro juicio, es aplicable a las tragedias que nos corresponde estudiar: "Le destin, c'est la forme accélérée du temps"<sup>5</sup>.

En Cuba, la expresión puramente isleña se está buscando. A finales del siglo XIX con José Martí nace el teatro mambí que rompe con una tradición colonialista para la eclosión de una dramaturgia renovada y más próxima a la realidad cubana. Frente al teatro de masa frívolo y folclórico, son numerosos los autores que quieren seguir con la propuesta de Martí o incluso superarla. Así pues, en las primeras décadas del

siglo XX se crearán en la Habana varios grupos, asociaciones y espacios para fomentar la renovación del teatro, la aplicación de las nuevas corrientes europeas y, en último lugar, con el fin de desarrollar un teatro verdaderamente cubano. Algunos críticos afirman que *Electra Garrigó*, escrita en 1941 pero adaptada siete años más tarde, fue la Hernani cubana desatando marcadas impresiones en los que la vieron. Otros afirman que fueron pocos los que lograron entenderla y recibirla correctamente pues el público no estaba preparado a la expresión nueva e iconoclasta brindada por Piñera. Éste, a machetazos fríos e hilarantes, abrió paso al teatro moderno cubano.

### METATEATRALIDAD

La filósofa y artista norteamericana Susan Sontag, escribió una serie de ensayos críticos agrupados y publicados en el año 1967 bajo el siguiente título: *Contra la interpretación*. Uno de los ensayos que constituyen esta obra es una reseña del famoso libro de Lionel Abel sobre el metateatro, *A New View of Dramatic Form*. Esta reseña se titula "la muerte de la tragedia"<sup>6</sup>. En ésta, la entonces joven intelectual, resume y comenta el contenido de la obra de Abel. Encuentra en este apartado su lugar y justificación por la esclarecedora visión del tea-

<sup>5</sup>Giraudoux Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Grasset, Paris, 2008, p. 56.

<sup>6</sup> Nos ha sido imposible encontrar la obra original de Lionel Abel. Sin embargo, nos parece imprescindible mencionarla en este apartado aunque sea de manera indirecta, mediante el citado ensayo.

tro occidental que, a través de esta reseña, se nos brinda:

La tragedia, dice Abel, no es ni ha sido nunca la forma característica del teatro occidental; la mayoría de los dramaturgos occidentales, con tendencia a escribir tragedias, se han mostrado incapaces de hacerlo. ¿Por qué? En una palabra: autoconciencia. Autoconciencia, primeramente, del mismo dramaturgo, y luego de sus protagonistas. "El drama occidental es incapaz de creer en la realidad de un personaje carente de autoconciencia. La ausencia de autoconciencia es tan característica de Antígona, Edipo y Orestes como la autoconciencia es característica de Hamlet, esa figura del metateatro occidental. De este modo, ha sido el metadrama (argumentos que describen la autodramatización de personajes conscientes, un teatro cuyas metáforas más destacadas afirman que la vida es sueño y el mundo un escenario) el que ha ocupado la imaginación dramática de occidente; en el mismo grado que la imaginación dramática griega estuvo ocupada por la tragedia."<sup>7</sup>

Efectivamente, un rasgo compartido por la mayoría de los personajes que nos ocupan es esta autoconciencia a la que se refiere Lionel Abel. Veremos en este apartado muchos ejemplos de un fenómeno que juega con el público, quebrando la ilusión teatral. Antígona sabe desde el principio de la obra que va a morir. Electra es consciente de cómo tiene que actuar, de cuales son los pasos exigidos por la necesidad

trágica. Creonte admite con resignación que desempeña el papel de malo en el seno de la tragedia que intenta evitar. Hasta Clitemnestra y Agamenón, los personajes más histriónicos del drama piñeriano, tienen esta autoconciencia aunque se defina a la inversa, es decir mediante la confusión y la confesión de su ignorancia: "¡Una tragedia! Yo vivo una tragedia y se me escapa su conocimiento!" (p.19) exclama Agamenón en el acto segundo, justo antes de su asesinato.

Otra vía para ahondar en el fondo filosófico compartido por ambas obras, el existencialismo, no es sino el recurso pirandelliano escogido por los dos dramaturgos. El teatro dentro del teatro puede ser un recurso al servicio de la reflexión de fondo propuesta por los dramaturgos. El sentimiento existencialista es trágico: se recupera la idea barroca de que el mundo es un teatro sobre cuyo escenario asumimos un papel hasta nuestra muerte. Si, en Pirandello, seis personajes están en busca de un autor, en Piñera y Anouilh las protagonistas femeninas están en busca de su papel, de su nombre. Se llega al climax dramático cuando ya lo han encontrado. Éstas no son cavilaciones ni conjeturas. El fenómeno metateatral se da textualmente en las dos obras provocando el distanciamiento del espectador. En *Antígona* la primera frase verbal pronunciada por el prólogo es ésta: " Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone" (p.9) y no el mito ... El cuadro ya está enderezado y Anouilh parece avisarnos de que ésta es una representación, un juego (en francés

<sup>7</sup> Sontag Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p.158.

jugar y desempeñar un papel es el mismo verbo: "jouer") llevado por actores. De-dramatización y desmitificación con la palabra "histoire". Una historia acontecida sencillamente en un ámbito prosaico y familiar. "Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout." (p.9). Sin actriz no hay obra. Sin desobediencia, ni "no", ni muerte, bien es sabido que no hay Antígona. Sin embargo, al recordárnoslo, Anouilh rompe con la ilusión identificadora del teatro tal vez para acrecentar en nosotros el sentimiento de soledad. Asimismo Piñera nos desvuelve siempre a nuestra butaca de espectador jugando con una terminología inherente al mundo del teatro clásico: "¿Declamas ... ?" le pregunta el Pedagogo a su alumna y añade: "Sigues la tradición y esto, no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? (Pausa) ¿Por qué no clamas?" (p.5). Los monólogos lacrimosos y declamatorios de las tragedias clásicas han de trocarse en fría expresión. Las declamaciones tenían siempre como destinatario a algún dios nebuloso; hacer la revolución es clamar a los no-dioses. Electra ha de dejar la pasión para la "decorativa" Clitemnestra y ser el "vaciado en yeso" de la acción pura. Por otra parte, los toques metateatrales presentes en los diálogos de *Antígona* remiten a la distribución de los papeles agudizando la antítesis hecha carne que son Antígona y Creonte. Éste lo expresa claramente: " J'ai le mauvais rôle c'est entendu, et tu as le bon" (p.75). Al constatar que mengua la esperanza de salvarla, retoma esta misma idea y la desarrolla con

tono amenazador:

Mon rôle n'est pas bon et je vais te faire tuer. Seulement, avant, je veux que toi aussi tu sois bien sûre du tien. Tu sais pourquoi tu vas mourir Antigone? Tu sais au bas de quelle histoire sordide tu vas signer pour toujours ton petit nom sanglant? (p.84)

Antígona y Electra no son entendidas por los demás personajes. La primera se amuralla en absurda tozudez según Creonte. La segunda no es más que una actriz, un "vaciado en yeso" que no es capaz de sentir nada según Clitemnestra. En cualquier caso, la metateatralidad sirve para separar a los personajes, estableciendo así oposiciones esenciales y claras tipologías. Ambas heroínas saben y actúan. Sólo hablan los demás y se debaten en la oscuridad salvo contados personajes como Hemón o el Pedagogo.

Es preciso hablar dentro de este apartado de los ingredientes potenciadores o integradores de la metateatralidad. Para llegar a esta meta los dramaturgos pasan por distintos caminos. Como ya lo apuntamos, el Coro en Anouilh es un personaje a través del que se puede expresar el propio autor al igual que le sucede a Piñera con el Pedagogo. Gracias a su Coro, Anouilh publica una reflexión en torno a los géneros dramáticos y se adentra especialmente en los intereses de la tragedia. Al centro de la materia dramática se levanta una verdadera reflexión de los acontecimientos trágicos en un plano metaliterario y genérico: " Et voilà le ressort est bandé.

Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie" (p.53). Se recupera la temática de la máquina infernal dilucidada por Cocteau<sup>8</sup>; sólo que aquí, si bien se sigue utilizando el campo léxico propio a la maquinaria, se la despoja del epíteto "infernal". La tragedia está definida como una máquina bien hecha, cuyo funcionamiento es autónomo y práctico. Un sólo impulso permite lanzar su cinética hecha de causas y efectos. De alguna manera el Coro es quizá el más piñeriano de los personajes de *Antígona* por su indudable efecto objetivador: "Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours. La mort, le désespoir sont là, tout prêts, et les éclats, et les orages, et les silences, tous les silences [...]" (p53). Desarrolla los silencios posibles en una enumeración fría y poética como una sucesión de diapositivas mudas. El silencio como expresión de lo que Piñera llamaría "las distancias insalvables"; instantes en los que la soledad se densifica. En su especie de pequeño ensayo sobre la tragedia el Coro llega a la misma conclusión que el Pedagogo, es decir, que ya no hay lugar para la queja ni la conmisericordia, sino para el estallido de un grito autocreador:

Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, - pas à gémir, non, pas à se plaindre,- à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on

n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être pas encore. Et pour rien: pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. (p.54)

Vienen aquí resumidos en pocas palabras los ejes esenciales de las tragedias que nos ocupan: la pérdida de toda esperanza, el *fatum*, la culpa existencialista de haber nacido, la expresión trágica renovada y el proceso de autognosis inherente al trance trágico, todo ello expuesto sobre una "bandeja" metateatral. El tono meditabundo se logra mediante una gran cantidad de comas, respiraciones que ritman el proceso reflexivo y suspenden por un momento la urgencia trágica a la que se refería Giraudoux. Reaparece más adelante tras la última intervención de la protagonista, como para confirmarnos que todo está sucediendo como lo manda la tragedia, como ha de suceder, reafirmando así la indeleble presencia del *fatum* y su orden rigurosa. Es entonces cuando el mensajero relata el suicidio de Antígona sucedido del de Hemón. "Ils ont fini, eux." (p.119) suspira Creonte, aliviado pero el Coro, sustituyéndose al ático Tiresias, le hace un toque de atención: "Pas toi, Créon. Il te reste encore quelque chose à apprendre. Eurydice, la reine, ta femme..." (p.119-120). Así la tragedia, desde el prisma metaliterario, se presenta como una sucesión de enseñanzas brindadas por el trascurso de los acontecimientos. Todos los personajes principales llevarán su aprendizaje particular. Alcance pedagógico que entronca con la intención piñeriana y vuelve a conectar con las terapéuticas tragedias griegas. Si

<sup>8</sup>Cocteau Jean, *La machine infernale*, Larousse, Paris, 1993.

bien no hay Erinnias ni etos de la muerte, existe sin embargo, una catarsis para el espectador que sale acendrado de la experiencia dramática y contaminado por la fuerza liberadora de Antígona y Electra.

Piñera abre un nuevo camino. Hay teatro dentro de su teatro, más que literalmente, efectivamente. Efecto y hecho se asocian, creando en el seno del tiempo trágico ahistórico, un irreverente espacio para la parodia, el juego, la representación objetivadora. Así, su obra despliega un abanico de farsas y "juegos" que implantan de manera fresca, natural y humorística el recurso del metateatro. En este sentido, Piñera explora nuevas vías para el teatro, terreno virgen y fértil donde Anouilh no había osado adentrarse todavía, de ahí que fuera por delante la neutralidad escenográfica en *Antígona*. El primer acto de la tragedia piñeriana consta de dos farsas paralelas las cuales son una representación de los miedos de Agamenón y de Clitemnestra a perder respectivamente a Electra y Orestes. No cabe duda de que, detrás de estas pantomimas, hallamos la intención ridiculizadora de Piñera llevada con su sarcástico humor. Es exacto hablar de pantomima en tanto que los actores miman de manera paródica los temores de ambos personajes. El juego radica en que Clitemnestra y Agamenón les dan su voz mientras éstos sólo fingen hablar. Que sean negros puede tener una explicación de tipo simbólico: si consideramos que lo que se lleva a la representación en estas farsas son fantasías, los actores actúan como el negativo de una visión puramente

imaginaria. Los miedos no son más que sombras que hacen todavía más engañosa la oscuridad en la que se hallan los personajes: "¡Basta de símbolos! Me abruman con tan negros presagios" (p.9) ordena Clitemnestra. La mención al juego de la gallina ciega es también paródica pues, al fin y al cabo, ella es esta pobre gallina extraviada cuyas neuras la fagocitarán por completo. Sus exclamaciones son extremadamente humorísticas porque caricaturizan su personalidad melodramática: "¿Por qué me detengo? ¿Por qué no avanzo? ¿Por qué avanzo? ¿Por qué abro tanto la boca?" (p.11). Efectivamente Clitemnestra habla y no dice nada, esto es, abre la boca para dar paso a una inmensa oquedad. En la siguiente farsa, Agamenón recibe tres versiones de la muerte de su hija. Para elegir una, recurre al juego lingüístico de las jitanjáforas despojando los significantes de su significado y procediendo a la reducción del lenguaje a un juego de ritmos y sonidos: "¡Tin marin de dos pingüé, cúcara máscara títere fue!" (p.13). El acto se cierra con una larga invocación al destino e intento de aprehensión de éste que si bien existe no es ni mucho menos "espantoso". La gran extensión de este fragmento y su carácter repetitivo provoca la saturación de la noción de Destino y su desacralización. No por ello lo que se está profiriendo carece de sentido. La parte de Clitemnestra sigue siendo la expresión de la pasión: temores y deseos. Proyecciones automáticamente rectificadas y contrarrestadas por Electra.

Hemos escogido las farsas del acto pri-

mero como botón de muestra de la forma tan novedosa y original en que Piñera sustenta la metateatralidad y la vierte en acción. Demasiado extenso resultaría analizar las siguientes a pesar de su gran interés, sobre todo porque se perdería la perspectiva comparatista de nuestro estudio. En todo caso, la riqueza dramática otorgada por las farsas, los juegos, y las “escenas-ritos”, – como aquella en que Electra se convierte en Esfinge cuestionadora para escenificar la necesaria anagnórisis de Orestes, creando así un tejido de ecos entre las obras clásicas y la tragedia actual – convierte sin duda a Virgilio Piñera en un renovador de la escena cubana y en un prefigurador de los recursos que se utilizarían más adelante en la vertiente absurda del teatro del siglo XX. Tendencioso sería ver en algunos fragmentos de *Antígona* farsas donde no las hay ... Anouilh recurre, empero, a visualizaciones o a escenas en desfase con la tónica grave de su pieza negra. Una de las más relevantes en este sentido es cuando, en el umbral de la muerte, Antígona ha de pasar sus últimos minutos de vida con un guardia grosero que no llegará a entender su desamparo ante la soledad y la muerte. El chirriante desfase entre estos dos personajes cifra una situación de incomunicación que linda con lo absurdo: Anouilh crea así una desconcertante mezcla entre desesperanza y vulgaridad, acendrada y mortal exigencia frente al mediocre pasar por la vida sin cuestionarse nada ... Esta escena desprende un humor negro y amargo pero, en definitiva, un humor tam-

bién basado sobre juego de voces dobladas. Antígona pide al guardia que, a cambio de su anillo, escriba una carta de adiós dedicada a Hemón que ella le dictará. Acepta el guardia. Antígona dicta un mensaje triste y sincero. Al escribir, el guardia repite con su gruesa voz las palabras de Antígona creándose un efecto de eco corrupto por la falta total de entendimiento y de delicadeza. La exposición de este fragmento nos permite afirmar que Anouilh comparte con Piñera la mezcla de registros yendo de lo grave a lo humorístico o superponiendo en un mismo fragmento distintas tonalidades.

### EL “NO” DE LAS NIÑAS

Este apartado da su título al conjunto de nuestro estudio y es que nos parece ser el núcleo de la comparación entre las dos obras y su justificación principal. Título desde luego irónico si se considera la edad de las protagonistas pero ya no tanto al conocer cómo son consideradas por sus familiares y el alcance pedagógico de las dos tragedias.

La primera negación visible es la del pathos. Intentan Antígona y Electra rechazar todo tipo de humedad salada, de temblor vocal o sencillamente de emoción. ¿Por qué? Para llevar a buen puerto su destino. Antígona lucha contra su amor por la vida. Sí, la primera contienda que ha de superar es la que sucede en su propia carne, su latir íntimo y apasionado:

Pas envie de vivre ... (*Et plus doucement encore si c'est possible.*) Qui se levait la pre-

mière, le matin, rien que pour sentir l'air froid sur sa peau nue? Qui se couchait la dernière seulement quand elle n'en pouvait plus de fatigue, pour vivre encore un peu de la nuit? Qui pleurait déjà toute petite, en pensant qu'il y avait tant de petites bêtes, tant de brins d'herbe dans le pré et qu'on ne pouvait pas tous les prendre? (p.28)

Su hedonismo está claramente expresado desde un principio. Antígona no desobedece para morir sino que "muere" para desobedecer. Esta muerte en vida es el rechazo absoluto de todo cuanto podría debilitarla en su empresa. No esconde su falta de valor. Su sensibilidad a flor de piel la hace débil. Cualquier palabra, mirada, beso podría derrotarla. Por eso se vuelve tan fría con los seres que más quiere. Hacia su hermana, por ejemplo: "Ah, non! Laissez-moi! Ne me caresse pas! Ne nous mettons pas à pleurnicher ensemble, maintenant." (p.28). Hacia Hemón. La última explicación que le da antes de ser apresada se tiñe de tonos suaves y de otros duros, rugosos. Las acotaciones son esclarecedoras en este sentido: " *Elle dit plus bas, humblement*," " *Et elle ajoute, se détournant, dure.*," " *elle crie*," " *Elle achève avec un tel désespoir...*" y al final " *[...] et dit doucement, comme étonnement apaisée.*" (p.44). Más que contenidas, las emociones son asfixiadas. Antígona sólo contempla que es necesario actuar así. Sin embargo esta obra está llena de momentos de gran intensidad emotiva por la tensión entre quien es Antígona y cómo ha de comportarse camino de su muerte.

Virgilio Piñera nos brinda el momento

clave en el que la protagonista se percata de lo esencial: "Escucha, Pedagogo: si te aliso la cola es sólo un hecho; si te asesina con este puñal (*Esgrime el peine a modo de puñal.*) sería nada más que otro hecho." (p.5). En este preciso momento, Electra lo ha entendido "todo". El tema de lo fáctico permite una exposición de la filosofía materialista mediante imágenes evocadoras. Sólo hechos, meros hechos, puros hechos. No hay nada detrás ni más allá. La necesidad lleva a la acción. Y es necesario para Electra y Orestes liberarse del yugo paterno y materno. Es necesario para los pueblos librarse de los tiranos. Tal vez sea todavía más necesario que prevalezca el reconocimiento del individuo (de su dignidad, de su libertad) sobre la omnipotencia de un sistema sea cual sea. Así en *Antígona* prevalece el derecho natural, darle sepultura a un hermano muerto, sobre el derecho positivo de Creonte. En *Electra Garrigó* prevalece la necesidad personal por encima de los mandamientos familiares o patrióticos. Éste es el antídoto de las ilusiones. La apatía parece manar naturalmente de la joven cubana desde su centro. Antígona le tendría envidia sana si supiera ...

En cualquier caso su fuerza primera es ésta, su arma es no caer en las trampas de la sensibilidad ni de las palabras. Altaneros caracteres cuya postura es un hallazgo, una herramienta muy práctica para desenmascarar, desnudar, y destruir los mecanismos oxidados. Las personalidades exigentes de Electra y Antígona enriquecen el texto teatral, juegan con él, lo amasan, lo densifican,

lo airean, lo enfrían. Como diría Electra, es una mera cuestión de sanidad ... Ellas son las rectificadoras de los pasos en falso y restablecen de este modo una escala de valores real. Al apelar Ismene a la comprensión de su hermana, ésta última se ahonda en las raíces vivificantes de su infancia:

Comprendre ... Vous n'avez que ce mot-là à la bouche, tous, depuis que je suis toute petite. Il fallait comprendre qu'on ne peut pas toucher à l'eau, à la belle eau fuyante et froide parce que cela mouille les dalles, à la terre parce que cela tache les robes. Il fallait comprendre qu'on ne doit pas manger tout à la fois, donner tout ce qu'on a dans les poches au mendiant qu'on rencontre, courir, courir dans le vent jusqu'à ce qu'on tombe par terre et boire quand on a chaud et se baigner quand il est trop tôt ou trop tard, mais pas juste quand on en a envie! Comprendre. Toujours comprendre. Moi, je ne veux pas comprendre. (p.25-26)

La voluntad de los mayores radica en reducir lo irreductible, en aminorar los impulsos vitales, en dividir lo indivisible. Comprender es perderse a uno mismo en lo fragmentario; es trocar la unidad, el todo en aras de lo inacabado, de lo incompleto, de lo deslavazado. Comprender es obedecer. Y obedecer es traicionarse. Antígona y Electra prefieren "toda la luz" y al unisono con otro artista cubano, José Martí, claman "no hay verdad que no sea absoluta". No hay nada tan respetable como la vida misma. Por ello el juicio ha de ser sobre la tierra. Con ellas, ya no hay tergiversación

posible, los hechizos lingüísticos bienintencionados son destrozados. La felicidad se trueca en seguridad que es lo que realmente quiere Agamenon para su hija, la libertad se desliga de los asuntos domésticos, la sangre no es más que la fluida hemoglobina y no la plomiza ancla familiar... Infinitas son las rectificaciones de Electra y Antígona, corregidoras de un texto tendencioso. Salvamos una entre tantas. Se ubica tras el estrangulamiento del gallo viejo:

CLITEMNESTRA. ¡Despierta! Crees soñar aún. Pero, dime: ¿se cometía algún crimen en tu sueño?

ELECTRA. No, Clitemnestra Plá, el crimen se cometía mientras yo soñaba. Ve tú ahora y procura soñar. Yo borraré el rastro de ese crimen, convertiré ese cadáver en un montón de cenizas

CLITEMNESTRA. Pero ahora él es un gallo sagrado.

ELECTRA. ¡Ah no, Clitemnestra, en modo alguno! ¡Es tan sólo un gallo muerto, y hay que hacerlo desaparecer!

CLITEMNESTRA. ¡Tienes razón! La Ley es siempre enojosa.

ELECTRA. No me importa la Ley, lo que me importa es la sanidad. (p.23)

Gracias a la intransigencia de Electra, sucede la trasmutación de la palabra en lo que es. No hay trascendencia en la muerte. No quiera Clitemnestra engañarnos con pomposa retórica. Al desacralizar, Electra rompe con la manipulación que agranda lo pequeño y empequeñece lo grande. No

pueden darse entonces las “ilusiones de óptica” que propician tanta vana oquedad. Electra hace literal lo figurativo, le da su peso de realidad a las palabras, también las sana y casi llega a “encarnarlas”.

Porque se quieren demasiado para perderse, las protagonistas desenmascaran la Historia<sup>9</sup> sacando a “violenta luz” la historia no oficial. Es sobre ésta que el Pedagogo, otro sutil iconoclasta, discurre abriéndole los ojos a Orestes: “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. [...] Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado.” (p.26-27). Un fragmento de la obra de Anouilh situado en el climax del enfrentamiento entre los dos mundos que son Creonte y Antígona hace eco a las palabras del Pedagogo, definiendo la vida política como un teatro donde las representaciones son el brebaje de los ignorantes: “Ne les écoute pas. Ne m'écoute pas quand je ferai mon prochain discours devant le tombeau d'Éteocle. Ce ne sera pas vrai. Rien n'est vrai que ce qu'on ne dit pas ...” (p.91-92). Por un lado los que “quieren ser engañados” y por otro los ilusionistas, los que creen en la utilidad del engaño. Creonte es uno de ellos.

También en esta tragedia asoma el tema

---

<sup>9</sup>“Piñera lo dijo, hay que desposeer de sus máscaras a la civilización.” Sorel Andrés, “Virgilio Piñera ¿Una Broma colosal?”, *República de las Letras*, nº114, 2009, p.11.

de la sanidad pero de manera invertida con respecto a *Electra Garrigó*. Electra quiere enterrar a Agamenón por la sanidad. Antígona cubre de un puñado de tierra los despojos de su hermano para el descanso de su alma. Creonte quisiera enterrar a Polinice, también por sanidad, pero no lo hace para escarmentar al pueblo. El fragmento en el que el rey de Tebas le confiesa esta intención a la joven llega a un alto grado de crudeza y conecta con uno de los temas predilectos de Piñera, la carne. La historia no oficial sigue:

Parce que ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique. D'abord, je ne suis pas tendre, mais je suis délicat; j'aime ce qui est propre, net, bien lavé. Tu crois que cela ne me dégoûte pas autant que toi, cette viande qui pourrait au soleil? Le soir, quand le vent vient de la mer, on la sent déjà du palais. Cela me soulève le coeur. Pourtant, je ne vais pas fermer ma fenêtre. C'est ignoble, et je peux te le dire à toi, c'est bête, c'est monstrueusement bête, mais il faut que tout Thèbes sente cela pendant quelque temps. Tu penses bien que je l'aurais fait enterrer, ton frère, ne fût-ce que pour l'hygiène! Mais pour que les brutes que je gouverne comprennent, il faut que cela pue le cadavre de Polynice dans toute la ville, pendant un mois. (p.77)

Llevado a sus límites, el rey de Tebas, este “ilusionista”, le va revelar a Antígona sus trucos para gobernar el barco repleto de seres incultos y espesos. Accede a ello porque en Anouilh, Creonte es “demasiado

sensible para ser un buen tirano". El rey intenta salvar a su sobrina por todos los medios. Uno de ellos es envanecer su acto introduciéndole a una realidad política profundamente sórdida. Pero cuanto más revela, más se rebela Antígona. Descubre asqueada la suciedad al penetrar en aquellos "bastidores" del drama histórico, en la "cocina" política. Sólo por un momento perderá pie y es contándole su tío una escena doméstica en la que Polinice llegará hasta a pegar a su padre por un asunto de dinero. Sórdida era también la historia familiar, prosaica, tan bajamente prosaica. Antígona ha caído en la trampa sabiamente evitada por Electra: nadie es más noble por estar muerto. El recuerdo sublimado no puede otorgar al muerto los valores que no ha encabezado vivo. El testimonio de Creonte le hará perder su última esperanza:

ANTIGONE Pourquoi m'avez-vous raconté cela?

*Créon se lève, remet sa veste.*

CRÉON Valait-il mieux te laisser mourir dans cette pauvre histoire?

ANTIGONE Peut-être. Moi je croyais. (p.90)

El verbo creer empleado aquí al imperfecto marca la muerte de toda fe en Antígona. Creonte ha logrado desengañarla y casi alcanza su meta: incitarla a la retracción.

Nos aproximamos al núcleo cegador y helado del "No" en este descenso paulatino hasta las motivaciones íntimas de las pro-

tagonistas. Claman juntas su "no", hacen su revolución. Queda por saber qué fibras constituyen el contundente monosílabo. La negación es a la vez rechazo, límite impuesto y palabra mágica que anihila todo cuanto nombra. El camino hasta esta isla peculiar es iniciático como hemos podido comprobar y, a medida que se pisa uno va despojándose de sus pieles como serpiente en muda o árbol en otoño. Se llega así a la más completa desnudez. El punto álgido de la consciencia negadora de Electra se encuentra en la apertura del acto segundo. El clamor de la protagonista se dilata como un fluido en un largo monólogo introspectivo. Va vestida de rojo, el destellante color de la acción, de la sangre derramada, de lo sensorial. El rojo, color inherente a la fuerza trágica. Se dirige a los "no-dioses" con tono desafiante, pues ella es "la indivinidad". Su palabra descrea y descrea "toda divinidad", "toda mitología", las reverencias, los santuarios, los sacrificios. Electra desacraliza el amenazante poderío de los no-dioses sobre los humanos: "¡Oh, ellos no saben que después de la muerte de los dioses, el nuevo panteón de los no-dioses no confiere ni premio ni castigo." (p.16). De nuevo su fuerza discursiva y su mensaje recuerdan al nietzscheano "Dios ha muerto". Con la fuerza centrífuga de su palabra pone en movimiento giratorio un nuevo cosmos y convoca otro big bang creacionista que parte de la nada:

Sois de tan grandiosa apatía que puede Electra segar una vida sin el temor de un reproche. Solamente lo tomaríais como el ruido sordo de un fruto que cae, de un fruto

que cae en medio de vosotros-frutos que giran estallando en la violácea dilatación del olvido. [...] Vais a caer al centro de esta luz y giraréis eternamente como la parte de un todo que no se compadece nunca de sí mismo. (p.17)

Llega muy lejos Electra creando un desafío para la interpretación. Las palabras piñerianas se truecan en hechos en potencia, en imágenes surrealistas en las que se visualiza la muerte, cuyo único sudario es el olvido.

Un camino me conduce al sitio apático, al centro de la indiferencia: allí las grandes hojas se hunden en un agua que procura la apariencia de senos chocando sus pezones, de garras y picos atravesando las espinas hasta caer al lado de una mujer olvidada encima de una mesa. (p. 16)

Visión anatómica del asesinato, autopsia del hecho homicida, instantáneas fragmentarias y descosidas de la muerte de Clitemnestra hilvanando su red sensitiva. Sonidos metálicos y carroñeras sensaciones ... Pero no sólo eso. Asistimos a la metamorfosis de Electra en la indivinidad, siendo ésta mordida por los dientes de la luz. Sí. La lucidez es dolorosa y despiadada; atravesar su mordaz experiencia es un rito de paso que en última instancia borra "la línea divisoria". Ésta que limita la acción a una oscilante voluntad luego frustrada. Ni exaltación, ni veneración, ni retórica, ni tampoco lírica. Sólo "la cantidad exacta de los nombres". Electra "se ha nacido" y el nombrarse a ella misma conlleva una fun-

ción performativa: "¡Oh, por fin sé que me llamo Electra!" (p.17). A partir de este momento, de esta autognosis<sup>10</sup>, la acción fatal se desata para entrar en potencia.

El "no" de Electra es plenamente nihilista. Sin dioses, las Erinnias son "inútiles" y, por lo tanto, inexistentes. Sin dioses desaparece el concepto de destino sustituyéndole la cadena de causas y consecuencias. Así se renueva el fondo filosófico de la obra llevando al personaje principal a una gran soledad intuida ya con esta frase: "¡Qué inmensa atonía os cubre desde este pecho que lanza sus cargas de soledad y evita los santuarios y las prosternaciones!" (p.16) . Virgilio Piñera atrae los referentes clásicos a su mundo ateo, a su existencialista manera de estar en el mundo. Arrojos están él y Electra en su isla. Electra es heroína existencial por antonomasia que, gozando de su liberación, sufre su condena: el enclaustramiento, la soledad elegida y asumida. Pesadamente se cierra su puerta del no-partir, a través de la que uno pasa deshecho de toda esperanza. Pesadamente se cierra cual tapa de ataúd; éste que por haber nacido llevamos a cuestas, peso de nuestra propia isla corporal que se desmorona al morir.

De la vital Antígona también brota el "no" que lleva el germen de su liberadora

<sup>10</sup> Es posible relacionar este proceso de autodefinición inherente a la acción negadora con el estudio epistemológico de Gaston Bachelard. Así el filósofo francés define la acción definitoria: "Todo lo que es definición distingue, suprime y niega." Bachelard Gaston, *La filosofía del no*, Amorortu Editores, Buenos Aires, 1973, p. 15.

condena. Decir “no” para Antígona es renunciar a lo que no es completo. Exige lo absoluto. Repudia todo cuanto podría alejarle de ella misma. Por ello no quiere caer en la trampa de comprender, de ser piadosa. Creonte le confiesa cómo se convirtió en rey de Tebas del día a la mañana sin nunca haber anhelado ser poderoso: “Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant ... ” (p.78). Como lo señala el Prólogo al principio de la obra, Creonte renunció a sus pasiones para ser rey: “Avant, du temps d'Edipe, quand il n'était que le premier personnage de la cour, il aimait la musique, les belles reliures, les longues flâneries chez les petits antiquaires de Thèbes.” (p.11). Creonte no es rey por vocación sino por sentimiento de obligación y responsabilidad. Sin embargo tal confesión no apena a Antígona. La noción de sacrificio en vida no tiene cabida en su consciencia vital e íntegra. Rígida en su postura, como Electra, le contesta a Creonte: “Il fallait dire non”. Renunciar a renunciarse. Ni pizca de piedad. Tal vez ésta sea la diferencia esencial entre los dos personajes, el abismo que les opone y les enfrenta. Asentir tiene dos sentidos absolutamente distintos para uno y otra. Creonte siente el peso de la responsabilidad como un *fatum* del que no puede escapar. La metáfora del capitán en su barco, ésta misma que Electra no desarrollará, es retomada y deglosada por Creonte: “ Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque. Cela prend l'eau de toutes parts, c'est plein de crimes, de bêtises, de mi-

sère ...” (p.81). Se justifica hablando de la urgencia de dirigir un mundo que está a punto de volcar en lo absurdo, de naufragar en la demencia. Para Antígona aceptar es pura cobardía y, en efecto, tomando el timón del barco, Creonte abandona las riendas de su propia existencia. “Moi, je peux dire “non” encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge.” (p.78)

Alto es el precio que pagar por haber asentido: hacer lo que uno no quiere hacer: “j'ai peur d'être obligé de te faire tuer si tu t'obstines. Et je ne le voudrais pas.” (p.79). Creonte ha renunciado a su libertad individual en tanto que está sujeto a su papel político de rey. Se invierten así las posiciones. Antígona es libre puesto que su poder de decisión no está desligado de su voluntad:

ANTIGONE. Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas! [...] Et maintenant, vous allez me faire tuer sans le vouloir. Et c'est cela être roi!

CRÉON. Oui, c'est cela!

ANTIGONE. Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont fait aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine!(p.80)

Como Electra proclamando su indivinidad, Antígona se declara reina ante un vencido Creonte y su flácida voluntad. Las dos protagonistas brindan un mismo mensaje cosechado en la empírica estación: querer y hacer son una misma cosa. Actuar en coherencia y consecuencia procede del irreductible deber hacia uno mismo, del

compromiso vital y liberador. Nada más sino la terrible soledad granjeada en una cegadora paradoja: el compromiso en vida compromete la vida misma.

El monólogo de los no-dioses representa la llegada de Electra en el “centro apático”. Para Antígona la luz completa se producirá de otra manera: tendrá que sentir cuan vano lo es todo para desprenderse de las últimas ataduras que la mantienen en el deseo vital. Como ya dijimos, su tío le desvela la sucia realidad acerca de sus hermanos y acerca de lo que se cuece en los bastidores de la política. Cuando la contienda a brazo partido llega a este avanzado punto, asistimos a la decaimiento de la convicción en Antígona debido a que Creonte acaba de arrancarle su última creencia. Su dolor la anonada por un instante en el que decide volver a su habitación. Pero el inhábil Creonte, sintiéndose en posición de fuerza acabará por convertir la llama agonizante en hoguera devastadora. Y es que aborda un tema del que no es especialista: la felicidad. Trasmitimos aquí el fragmento bisagra al que nos estamos refiriendo:

CREONTE. [...] Tu l'apprendras toi aussi, trop tard, la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à vos pieds, un outil qu'on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison. Tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoire de vieillir, la vie, ce n'est peut-être que le bonheur.

ANTIGONE, *murmure, le regard perdu*. Le bonheur ...

CRÉON *a un peu honte soudain*. Un pauvre

mot, hein?

ANTIGONE, *doucement*. Quel sera-t-il mon bonheur? Quelle femme heureuse devra-t-elle être, la petite Antigone? Quelles pauvretés faudra-t-elle qu'elle fasse elle aussi jour pour jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur? Dites, à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard? (p.92)

Tremendo es este súbito despertar como una chispa incontenible ya en la fricción violenta de dos cosmovisiones que se anulan una a otra. Estallido de la consciencia. Antígona rechaza esta supuesta felicidad crepuscular y tan poco exigente. Contentarse con poco; Antígona no cabe en tan reducida jaula: “ses ailes de géant l'empêchent de marcher”<sup>11</sup> volvería a escribir Baudelaire en su defensa. Al hablar de felicidad, Creonte es consciente de que ha cometido una grave falta estratégica. ¿Cómo después de haberle revelado su lado más manipulador, más débil, más asertivo podría darle sermones sobre la felicidad? Creonte se ha quedado sin armas, al desnudo y ahora, no le queda otro remedio que contemplar su poquedad en la palabra espejo de Antígona. Y es que ella no ve precisamente en la felicidad una “pobre palabra”. Jamás podría traicionarse a lo cotidiano, hacer lo que no le sale, ser quien no sabe. Ella nunca fue una niña modelo, esto es, moldeable y formateada

<sup>11</sup>Baudelaire Charles, “L'Albatros”, *Les Fleurs du Mal*, Édition de 1861, Gallimard, Paris, 2008, p.36.

por los mayores. Los deseos exógenos nunca han hecho mella en ella ni tampoco en Electra. Pugna, por ende, la repugnancia de todo cuanto Creonte le ha presentado. Por más que se haya afanado el viejo rey, no ha conseguido descarrilar a su sobrina sino darle impulso. Su “no” ya es rechazo total, huida desenfrenada hacia una muerte preferible a esta vida agrietada: “Je veux savoir comment je m'y prendrai pour vivre.” (p.93); preferible a un amor acechado por el desgaste y la prostitución del “sí”: “J'aime un Hémon dur et jeune; un Hémon exigeant et fidèle comme moi. [...] s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire “oui”, lui aussi, alors je n'aime plus Hémon!” (p.93).

Al final, “el no” de Antígona es renunciar a la vida tal y como se la pinta Creonte. No quiere roer y defender su felicidad “como un hueso”: “Moi, je veux tout, tout de suite,- et que ce soit entier- ou alors je refuse! [...] Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir.” (p.95). Éste su alegato en contra de la mediocridad, éstas son sus últimas palabras antes de que su desafiante tono precipite la orden de muerte. Por un momento, el paroxismo de su rabia la lleva a una extralúcida locura (la palabra más repetida a lo largo de esta obra), a un arrojo rimbaudiano como una soberana huérfana de toda esperanza acerca de su salvación: desde su invisible e invencible realeza reprende al cocinero que es al cabo Creonte. Su intransigencia se vuelve autoridad hacia este súbdito suyo: “Tu m'ordonnes, cuisinier? Tu crois

que tu peux m'ordonner quelque chose?” (p.96) y más adelante “Allons vite, cuisinier! Appelle tes gardes!” (p.97).

También “se nace” Antígona en este fragmento postrero. De pequeña pasa a ser hierática alteza al elegir la muerte en plena consciencia. Tampoco hay dioses en esta obra y, si a veces son mencionados, es a modo de coletilla para expresar la exasperación de Creonte frente a su inflexible sobrina. No hay dioses ni “suprema esperanza” sino únicamente soledad. Último refugio, exilio y auxilio interno de los renegados.

Bien alejados estamos, pues, de las niñas de Moratín, estas jovencitas de corta personalidad que no saben afirmarse, que sólo saben decir “sí”. Antígona y Electra imponen su “no” sin pedir permiso a nadie, este no que surge de su inexorable exigencia. *El sí de las niñas*<sup>12</sup> (1801) de Leandro Fernández de Moratín también es una obra con valor pedagógica que muestra la mala educación de las jóvenes de familias acomodadas y que denuncia los matrimonios de interés. Protagonista *ex contrario*, Francisca, la joven protagonista, bien hubiera podido ser una malcasada si Don Diego no hubiera descubierto su secreto y obrado en su favor. En este sentido, vemos cómo, más de un siglo después, Electra y Antígona, han tomado las riendas de su propia existencia impidiendo, así, que nada ni nadie decida por su vida ni por su muerte. Su “no” categórico ha aniquilado el “sí” vaci-

<sup>12</sup>Fernández de Moratín Leandro, *El sí de las niñas*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2007.

lante y falso de Francisca y cae sobre el transcurrir dramático con una fuerza plomiza y una convicción inderivables.

## CONCLUSIONES

A partir de estas andanzas por dos mundos dramáticos singulares, estamos en medida de cosechar los frutos de nuestro estudio. Primero, hay que recordar que estas obras no se desvinculan de ningún modo de las realidades sociales e históricas en las que fueron creadas. Es más, parten de ellas. La primera tragedia piñeriana es una marcada denuncia a los sistemas cerrados en los que el individuo no puede llevar a cabo su desarrollo personal ni gozar de la imprescindible libertad de ser. La familia tradicional cubana está en este sentido en primera línea de denuncia. Piñera embadurna con burla irónica un núcleo "sagrado" y, por lo tanto, irreprimible de la sociedad cubana. La realidad socio política de la que nace *Antígona* es el contexto bélico de la segunda guerra mundial. Francia en 1942 está bajo ocupación alemana y el gobierno de Vichy encabezado por un impostor colaboracionista, el general Pétain. Anouilh escribirá: "*L'Antigone* de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par coeur depuis toujours, a été un choc pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre." (cubierta). Estos carteles rojos fijados en las paredes de las ciudades francesas exhibían los rostros de "detractores del

régimen" que iban a ser asesinados por haber resistido a la dictadura y a la locura generalizada. La tragedia de Anouilh es un alegato existencial a la resistencia y al compromiso. Antígona parece plantarse ante nosotros y preguntarnos quién es el loco cuando todo está invertido y patas arriba. Sólo una pregunta que Anouilh deja sin respuesta.

Ambas tragedias se desarrollan en un tiempo ahistórico; la intención de los autores es borrar o enturbiar las marcas espacio temporales de las mismas. Nos dicen que poco importa dónde y cuándo suceden, lo importante es que sucedan. De ahí la neutralidad de los decorados: pocos colores o ninguno, pocos elementos decorativos; desnudez, en definitiva. La banalización del lenguaje mediante un registro coloquial e incluso la presencia en ambas obras de numerosos anacronismos participa del mismo proceso y apunta además hacia una desacralización de lo trágico: el contexto no es más que el prosaico cotidiano, la vida normal y doméstica. De hecho, creemos no estar equivocados al avanzar que, mientras Anouilh se ciñe a dicha neutralidad escenográfica tal vez para que resalten mejor las enconadas personalidades de los personajes, Piñera está más en la labor de sacarles todo su jugo expresivo a las herramientas escenográficas sin renunciar por ello a la riqueza de los diálogos. Y lo logra estimulando los sentidos de los espectadores mediante juegos de luminotecnia, espaciales o lingüísticos. Sentido extraído de los sentidos.

Los puntos de encuentro entre las dos obras son numerosos. Ambas heroínas se buscan en el transcurrir dramático, interrogan todo cuanto les rodea con su desafiante actitud. Se dan vida y nombre en un proceso de autognosis cuyo arranque es el rechazo, la desobediencia y al cabo, la actitud resistente. El otoño de la esperanza se adentra hacia una fría desnudez, un despojo purificador que hará claro cual es su destino: quedarse, morir pero no partir. Clamar, gritar pero no gemir ni declamar. Son éstas obras de iniciación cuya función pedagógica viene desempeñada por el Pedagogo, alter ego de Virgilio Piñera y por la omnipresencia del mundo de la infancia en *Antígona*. Así lo moderno entronca con la más genuina tradición clásica. Sus dos actitudes convergen hacia "el no". La negación piñeriana es esencialmente nihilista y conecta con el universo nietzscheano. Electra alcanza el "no" por y para una filosofía materialista: lo fáctico la enraíza en su centro apático desde donde puede obrar. La negación de Antígona propugna un ardiente rechazo de todo cuanto no es íntegro ni verdaderamente bello. Su exigencia de absoluto no concede ningún espacio a las bajas negociaciones, a las concesiones traidoras.

Los caminos de Piñera y Anouilh se separan ahí donde empieza su manera particular de estar en el mundo. El recurso de la metateatralidad empleado por ambos es elocuente en este aspecto. Ahí donde el tono de Anouilh se hace más introspectivo, casi ensayístico, cobrando protagonismo la palabra sobre la acción, la escena piñeriana

se hace terreno de experimentación, de representación paródica dentro de la propia esfera representativa de la obra. La imaginación piñeriana inyecta farsas que objetivan la percepción del receptor caricaturizando los miedos de la pareja real, el asesinato de Agamenón o el rol de Orestes como agente del destino. Los personajes no ignoran el acontecer de estas pantomimas, al contrario, juegan el juego con total consciencia.

Reafirmamos la hermandad de Electra y Antígona. Mucho nos queda en el tintero. Concluir es siempre tarea delicada cuando un estudio parece inconcluso. Pero es tiempo de terminar. Si habría que decir algo sería lo siguiente: Piñera forma con su *Electra Garrigó* una isla que sigue todavía algo desconectada de la literatura universal, aunque estas últimas décadas se le ha hecho reparación al autor cubano con estudios críticos y ediciones de gran calidad. Como sus heroínas, Piñera y Anouilh se estaban buscando y se estaban haciendo como dramaturgos renovadores de las escenas de su país. Los dos eran iconoclastas e irreverentes pero cada uno a su manera. El mundo tendría que dar unas cuantas vueltas más para que el teatro desvaríe y nos maree en su no-sentido. El absurdo ya está empero anunciado en estas obras. En *Antígona* es un tema, en *Electra Garrigó* un hecho en busca de sí mismo, todavía girando en el aire enfriándose. Pero creemos vislumbrar otro hecho y es que, entre el teatro de Anouilh y el teatro de lo absurdo, había un océano mar y una isla y un

autor escribiendo en su balcón<sup>13</sup> y unas columnas y por fin una obra bisagra y secreta: *Electra Garrigó*. Si habría que decir algo... Pero no hay nada que decir cuando todo queda por hacer... Electra y Antígona fueron valientes. En sus figuras comulga el ser y el hacer. Hicieron lo necesario, alimentadas por sus respectivos manantiales:

sed de absoluto, de verdad íntegra, filosofía de los hechos, rechazo de las potencias superiores, invalidación de esta falsa regencia de lo cielos, se han citado en ellas y se han exigido sin rodeos. Con la férrea firmeza que les es propia han podido clamar su tenaz y retumbante "no", el no de las niñas.

**AMELIE BERNAL CASTELLANO**

Université Lumière Lyon 2 (Francia)

---

<sup>13</sup> Antón Arrufat relata la llegada de la familia Piñera a La Habana en 1939 y su instalación en un piso, calle Gervasio, nº121. Virgilio Piñera, quien vivía todavía con su familia, encontró la manera de escribir en paz en el seno del alboroto familiar: hizo del balcón su despacho personal: "Sacó un sillón, colocó una tabla en piernas, papel y lápiz, y escribió durante varios años en su refugio, sobre la calle Gervasio 121." Arrufat Antón, "Algunos cuentos súbitos", *República de las letras*, nº114, 2009, p.22.