

INTERTEXTUALIDAD MÍTICO-RELIGIOSA EN *ELECTRA* DE GALDÓS

Antonio F. Cao

Según es de esperarse, el acerbo crítico en torno al teatro de Galdós, con posterioridad a la muerte del autor, es inferior al correspondiente a su novelística. No obstante, han visto luz los estudios monográficos de Theodore Sackett¹, Ángel Berenguer², Carmen Méndez Onrubia³ —de reciente aparición— y de Stanley Finkenthal⁴, aparte de numerosos artículos.

Con todo, lamenta Walter Pattison que Galdós no haya dedicado a la tarea novelística las horas que dedicó a las tablas, y ello a pesar de admitir la necesidad por parte de Galdós de cultivar el género dramático, pues debido a su impacto social, constituye el vehículo más idóneo para dar a conocer su fase espiritual con el fin de suscitar la regeneración nacional⁵.

Los estudios dedicados a dicha obra por E. Inman Fox⁶, Lily Litvak⁷ y Elena Catena⁸ destacan su contenido y entorno político-social y señalan que constituyó un llamado a la juventud intelectual y literaria de la época para la renovación de España. En vena similar, y de una manera más concreta, Juan C. López Nieto señala «como cada uno de los personajes representa un segmento de la sociedad de la Restauración... más o me-

¹ Theodore A. SACKETT, *Galdós y las máscaras: historia teatral y bibliografía anotada* (Verona: Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1982).

² Ángel BERENGUER, ed., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1988).

³ Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983).

⁴ Stanley FINKENTHAL, *El teatro de Galdós* (Madrid: Fundamentos, 1980).

⁵ Walter T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós* (Boston: Twayne Publishers, 1975), págs. 142-3.

⁶ E. INMAN FOX, «Galdós' *Electra*: A Detailed Study of Its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu». *Anales galdosianos*, vol. I, núm. 1 (1966), págs. 131-41.

⁷ Lily LITVAK, «Los Tres y *Electra*: la creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós». *Anales galdosianos*, vol. VIII (1973), págs. 89-94.

⁸ Elena CATENA, «Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós», *Estudios Escénicos*, vol. XVIII (1974), págs. 79-112.

nos definido claramente desde un punto de vista ideológico: Pantoja es mostrado como un *neo* o un carlista ultramontano; Evarista y, más o menos, Don urbano como conservadores clericales; Electra como símbolo de España y centro de las disputas entre los grupos a causa de su "posesión", de su gobierno; Cuesta en cierto modo, y el Marqués como liberales moderados; y Máximo como un liberal radical o republicano»⁹.

Como es de suponer, a raíz de su estreno, según señala Anthony Percival, la obra provocó, asimismo, acerbas críticas por parte del jesuita J. M. Aicardo, quien aducía que su éxito inmediato fue debido a «los generosos esfuerzos de los mosqueteros y a los acompañamientos populares de huelgas, gritos, vivas y mueras», añadiendo a continuación que su reposición en mayo de ese año y su montaje en París obtuvieron un fracaso que bien echó de ver su pobreza dramática¹⁰.

No obstante, privan las reseñas entusiastas, así López Ballesteros irrumpe en elogios desde el *Heraldo de Madrid*:

El triunfo de *Electra*, triunfo colosal, espontáneo, ardoroso, vibrante, no es sólo un éxito artístico, incomprable homenaje rendido a una inteligencia soberana y genial, no es sólo fruto de la emoción estética, la más pura de todas las emociones que puedan conmover el alma humana; es algo más que eso: es un movimiento de renovación social y poética, es un clamor salido del fondo de la conciencia pública, que sintiendo la asfixia creciente de la reacción invasora pide luz, aire, libertad; reclama su derecho a la vida en las condiciones modernas, civilizadas, europeas...»¹¹.

Huelga subrayar el carácter subjetivo y abstracto de estas palabras que abocan, asimismo, hacia el gesto social y político. Por otra parte, José de Laserna desde *El Imparcial* centra su atención en el valor literario de la obra:

Pero aparte el éxito avalado por las circunstancias, como obra puramente literaria, es *Electra* no sólo la mejor del autor, sino una de las mejores de nuestro teatro contemporáneo. La lentitud deliberada de la exposición, incluida en los dos primeros actos, es una preparación, una disposición de ambiente imprescindible para los ulteriores resultados. Según frase gráfica la cuesta es larga, pero puede darse por bien empleada, porque al fin y al cabo conduce a la cumbre. Los caracteres de Máximo, D. Salvador y Electra están imaginados con admirable acierto. Los personajes secundarios completan el cuadro de realidad evidente. El interés acrece en constante progresión. En los dos últimos actos la acción y la pasión — supremos resortes de la escena— llegan a su plenitud. En el acto final y en el desenlace se ve el arte adiestrado del autor dramático. En toda la

⁹ Juan C. LÓPEZ NIETO, «*Electra* o la victoria liberal. (Una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de hacia 1900)», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), vol. I (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993), pág. 723.

¹⁰ Anthony PERCIVAL, *Galdos and His Critics* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 1985), pág. 261.

¹¹ Ángel BERENQUER, *op. cit.*, pág. 214.

obra la grandeza de pensamiento y de intención, el vigor de la frase, el temperamento literario de Galdós ¹².

Aunque acertadas en su intención crítica las anteriores aseveraciones responden a los cánones imperantes de la «*pièce bien faite*». De considerarse la obra bajo la óptica de la mitocrítica y de un enfoque intertextual, sorprende la riqueza intertextual urdida en la obra particularmente en los ámbitos mítico y religioso. Al comparar las artes decimonónicas finiseculares y tomar como modelo la arquitectura —tan útil en el periodo barroco y el actual postmoderno— vemos que el arte decimonónico imita al pasado con los estilos neogóticos, neoclásicos, y sobre todo con el «*Beaux Arts*», de base renacentista francesa, sobrecargándolos y con poca mezcla, al contrario de lo que ocurre en el ámbito literario. Así, Galdós sabe entretejer varias tradiciones míticas, subrayándolas, subvirtiéndolas, según sea el caso, con evidente intención de renovación artística.

Palpable ejemplo de lo anterior lo constituye la obra que nos ocupa donde conversan varios textos. Así, surge a lo largo de la obra un texto mesiánico de tolerancia religiosa que deviene texto dominante en contraposición al antitexto de sectarismo clerical encarnado por don Salvador Pantoja —y valga el paródico nombre.

Conversa asimismo la obra con textos míticos que a la postre se subvierten. Tenemos en primer lugar, el asociado con el título mismo de la obra: el texto de *Electra*. El matricidio asociado con su homónima clásica queda suplantado en Galdós por su opuesto, por un amor entrañable hacia la madre, también llamada *Electra*, y a la cual nunca conoció. El tono paródico en la presentación indirecta del personaje apunta desde el comienzo mismo de la obra hacia dicha subversión textual:

Don Urbano: ... Esta niña, cuyo padre se ignora, se crió junto a su madre hasta los cinco años. Después la llevaron a las Ursulinas de Bayona. Allí, ya fuese por abreviar, ya por embellecer el nombre, dieron en llamarla *Electra*, que es de grande novedad.

Marqués: ... Perdone usted, novedad no es; a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también «*Electra*», no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron Agamenón ¹³.

Al conversar con este mito, el autor diluye el grado de parentesco que une a *Electra* con su amado Máximo: son primos lejanos políticos y no hermanos como ocurre con Orestes. Por su parte, *Electra* evoluciona en su relación con su primo; de traviesa chica que le altera el orden de su

¹² *Ibid.*, pág. 227.

¹³ Benito PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*, vol. VI (Madrid: Aguilar, 1963), pág. 854. Todas las citas de *Electra* están tomadas de esta edición, por lo que me limitaré en lo sucesivo a indicar en paréntesis el número de página.

laboratorio, pasando por un deseo expreso de vivir con él como hija: «¿por qué no me tomas como a uno de tus niños y me tienes como ellos y con ellos?» (881) —le sugiere a Máximo, hasta por último aceptar y reconocer el enlace matrimonial con el mismo como su único fin posible:

- Máximo: ... Voy a decir a nuestros tíos que te reclamo, que te hago mía, que serás mi compañera y la madrecita de mis hijos.
 Electra: No me engañes... ¿Viviré con tus niños, seré entre ellos la niña mayor..., seré tu mujer?
 Máximo: Sí, sí.
 (885)

Salvador Pantoja recrea el mito de Electra al aseverarle a la protagonista que ella y Máximo son hijos de una misma madre, con el fin de separarlos. Dicho personaje, antiguo amante de la madre de Electra y presunto padre de la protagonista, protege el convento donde aquella se había acogido al arrepentirse de su vida desordenada. La entrada de Electra en dicho convento coronaría el esquema de regeneración espiritual de Pantoja basado en la renuncia del mundo. Sólo que ello implica la infelicidad y sacrificio de Electra. Conversa aquí Galdós más que con el mito aparente de Electra, con el de su hermana, Ifigenia, sacrificada por su padre a los dioses.

Por otra parte, se nos presenta un texto mítico menor, el del «mágico prodigioso», el Fausto español, que se va relacionando paulatinamente con un texto religioso mesiánico. El trozo que citamos a continuación marca un hito en dicha interrelación:

- Máximo: (aludiendo a Electra) ... ¡Bendita sea ella, que trae la alegría, la luz, a este escondrijo de la ciencia, triste, obscuro, y con sus gracias hace de esta aridez un paraíso! ¡Bendita ella, que ha venido a sacar de su abstracción a este pobre Fausto, envejecido a los treinta y cinco años, y a decirle: «No se vive sólo de verdades...» (879).

El eco del Sermón de las Bienaventuranzas con su referencialidad a Electra nos hace vislumbrar, una vez más, que en la unión de ambos personajes estriba su mutua salvación. Es obvio que esta salvación es primordialmente «de tejas abajo», contrapuesta a la «de tejas arriba» a que aspira Pantoja. Sin embargo, la primera no es excluyente mientras que la segunda sí lo es. Electra es creyente, y aunque Máximo no hace alarde de su fe, en la lucha verbal que entabla con Pantoja por la posesión de Electra recaba el favor divino con la misma intensidad que su contrincante. Es más, el discurso religioso al que se adscribe Máximo está imbuido de las tres virtudes teologales en grado mucho mayor que el de Pantoja, ya que reitera su confianza divina hacia el final antes de ver coronada con éxito su empresa. Por lo demás, no quedan excluidas en la unión de Máximo y Electra felicidad terrena y dicha eterna.

Existe, asimismo, un texto mítico menor, el del don Juan ibérico, en-

carnado en el personaje del Marqués de Ronda. Este don Juan reconvertido por su mujer Virginia —y valga de nuevo la parodia de la onomástica galdosiana— no se ha hecho un abanderado del texto católico tradicional antierótico y asexuado a lo Pantoja, sino que ve con simpatía el enlace de Máximo y Electra, protegiéndolos. El autor nos lo presenta como antagonista de Pantoja. No en balde Máximo le dirige una súplica: «Marqués, en sus manos encomiendo mi alma» (887). Estas palabras otorgan carácter mesiánico a ambos interlocutores y, aunque son de tono paródico, no están semánticamente desvirtuadas.

Existen, asimismo, otras variaciones del mito donjuanesco. En realidad, tanto Pantoja como Cuesta —otro presunto padre natural de Electra— se conformaban al patrón de la donjuanía con anterioridad a su re conversión al catolicismo. Contrasta, sin embargo, la actitud de Pantoja con la de Cuesta, totalmente opuesto a que se enclaustre a Electra.

La actitud del primero le hace partícipe incluso de un discurso anticristiano y farisaico, al valerse de la mentira para obtener la presunta regeneración de Electra, según la concibe él, con el consiguiente sufrimiento de la protagonista, faltando a la caridad, único fin que justificaría una mentira piadosa, como erróneamente llama él a su inicuo proceder.

Por el contrario, las oraciones de Electra y de Máximo quedan insertas en un verdadero discurso cristiano ortodoxo, que, por lo demás, nada tiene de anticlerical. Así, la protagonista, con anterioridad a la insidia de Pantoja, exclama ilusionada ante su inminente enlace con Máximo:

Hoy, Virgen mía, ni ofrenda será mayor: debiera ser tan grande que dejara sin una flor el jardín de mis tíos; quisiera poner hoy ante tu imagen todas las cosas bonitas que hay en la Naturaleza, las rosas, las estrellas, los corazones que saben amar... ¡Oh, Virgen santa, consuelo y esperanza nuestra, no me abandones, llévame al bien que te he pedido, al que me prometiste anoche, hablándome con la expresión de tus divinos ojos, cuando yo con mis lágrimas te decía mi ansiedad, mi gratitud!... (886).

En tanto que Máximo, a su vez, busca consuelo una vez enterado de la estratagema de Pantoja con sus visos de victoria, al exclamar desesperado:

... Hacia Dios no se va más que por... (un camino): el del bien. ¡Oh Dios! Tú no puedes permitir que a tu reino se llegue por callejuelas oscuras, ni que a tu gloria se suba pisando los corazones que te aman... ¡No, Dios, no permitirás eso, no, no! Antes que ver tal absurdo, veamos toda la naturaleza en espantosa ruina, desquiciada y rota toda la máquina del universo (894).

La visión de la madre de Electra, con que culmina y a la vez cesa el delirio de la protagonista, no sólo destruye el texto mítico aparente Electra-Ifigenia, propulsado por Pantoja, sino que también resume y recalca el texto dominante de tolerancia dentro de unas coordenadas eminentemente cristianas:

La Sombra: Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu corazón amante. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa. Lo que oíste fue una ficción dictada por el cariño para traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa.

Electra: ¡Oh Madre, qué consuelo me das!

La Sombra: Te doy la verdad, y con ella fortaleza y esperanza. Acepta, hija mía, como prueba del temple de tu alma esta reclusión transitoria y no maldigas a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esa dulce atracción, y no pretendas aquí una santidad que no alcanzarías. Dios está en todas partes... Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscale en el mundo por senderos mejores que los míos, y... (La Sombra call y desaparece en el momento en que suena la voz de Máximo).

Resulta paradójico que la escena anterior, con su característica irrealidad y solución dramática «deus ex machina», haya sido atacada por los críticos franceses de la época, según señala López Nieto¹⁴, dada su posible intertextualidad con una de las óperas más famosas del repertorio francés. Me refiero a *Los cuentos de Hoffmann* con música de Jacques Offenbach y texto de Barbier y Carré, estrenada en el teatro de la Ópera-Comique de París el 10 de febrero de 1881. En la misma, a Antonia, cantante tísica como su fallecida madre, se le aparece ésta cominándola a que cante, lo cual le acarrea la muerte. Evidentemente, la aparición materna aquí es de signo contrario a la obra que nos ocupa. Es muy probable que Galdós, fervoroso entusiasta de la ópera conociese esta obra, a caballo entre el postromanticismo alemán y el simbolismo.

Con todo, la escena de la Sombra de Eleuteria, aunque aparentemente divorciada del realismo imperante en la obra queda justificada por la actitud delirante de la protagonista que le sirve de introducción, a la par que constituye una extensión del discurso mariano, ya analizado.

La escena final, que sucede a la anterior, rescata el texto mesiánico integrándolo apoteósicamente con el texto dominante:

Máximo: —¡Electra!

Electra: —(Corriendo hacia Máximo) ¡Ah!

Pantoja: —(Por la derecha) ¿Hija mía, dónde estás?

Marqués: —Aquí, con nosotros.

Máximo: —Es nuestra.

Pantoja: —¿Huyes de mí?

Máximo: —No huye, no... Resucita.

Si Galdós en su teatro no desarrolla un nuevo lenguaje, aunque logra trasponer con éxito el habla popular de sus novelas, sí consigue dar nueva vitalidad el teatro español mediante esta hábil y compleja técnica

¹⁴ LÓPEZ NIETO, *op. cit.*, pág. 715.

de la intertextualidad. Aquéllos de entre sus contemporáneos que vieron en esta obra sólo un sectarismo anticlerical no pudieron percatarse de que resortes más profundos operaban en la escena.

De hecho, parecen proféticas las palabras finales del maestro en esta pieza. «Resucita» puede atribuirse con justicia al teatro español. Y, a mi juicio, la obra perdura. Aparte del gesto político que tuvo en su época, constituye perenne alegato contra el fanatismo, en tanto que las características desarrolladas en este estudio apuntan hacia un retoñar del rico venero helénico y cristiano, de indeleble huella en nuestra civilización. En cuanto a la estructura intertextual, priva una vez más en la actual época posmoderna.