



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PROVOCACIÓN Y TRAGICIDAD CUBANA
EN *ELECTRA* GARRIGÓ DE
VIRGILIO PIÑERA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA
NORMA ARACELI MANUEL DUEÑAS

ASESOR
MTRO. GUSTAVO EDSON OGARRIO BADILLO

Ciudad Universitaria, CDMX 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Consideraciones preliminares | 1 |
| Introducción | 4 |
| I. La universalidad en <i>Electra Garrigó</i> | |
| El piñerismo como alternativa para la fundación de una nueva teatralidad. | 8 |
| 1. Piñera en su piñerismo | 8 |
| 2. Piñera en el teatro universalista y la modernidad en el teatro cubano | 18 |
| 3. Deformación, desustantación | 24 |
| a) Deformación | 24 |
| b) Desustanciación | 25 |
| II Los <i>no</i> ⁶⁸ de la tragedia griega | 28 |
| 1. Lo que se ha dicho sobre <i>Electra Garrigó</i> (1985-2013) | 28 |
| 2. Hacia la comprensión y desmitificación de la tragedia griega | 52 |
| a) Transmisión de la cultura grecolatina en Cuba | 54 |
| b) <i>Electra Garrigó</i> : el enmascaramiento de lo cubano y la deformación de la tragedia griega | 57 |
| III Un escupitajo al Olimpo: hacia el descubrimiento de la tragicidad cubana | 74 |
| Conclusiones | |
| Lo trágico inmutable y el enmascaramiento piñeriano | 92 |
| Bibliografía | 98 |

AGRADECIMIENTOS

Agradecer implica comprender que la vida se construye en compañía, jamás elevamos las alas solos pues aún ausentes, nuestros pensamientos más íntimos conservan las palabras y sonrisas que alguna vez dieron sentido a nuestra existencia.

Por ello menciono con especial afecto al Sistema de Becas para Estudiantes Indígenas y Negros de México por su apoyo y seguimiento durante mi formación y proceso de titulación.

A mis lectores:

Dra. Margarita León Vega, por su atención, paciencia y dedicación. Dra. Consuelo Rodríguez Muñoz, por sus enseñanzas, pláticas y consejos. Lic. Ariel Contreras Pérez, por su tiempo y comentarios. Dr. Guillermo Fernández Ampié, por sus valiosas palabras y su incansable amor por la enseñanza.

A mis profesores más exigentes de Estudios Latinoamericanos:

Dra. María Begoña Pulido Herráez y Dr. Sergio Ugalde Quintana, sin sus palabras, consejos y enseñanzas esto jamás habría empezado.

A mis profesores de teatro:

Dra. Ileana Diéguez Caballero: “[...] desde el arte se han imaginado formas para dar registro visible a lo que sabemos irrecuperable” y Dr. Óscar Armando García: “En el fondo, la historia de la dramaturgia latinoamericana es la historia de América Latina”.

A mi asesor:

Mtro. Gustavo Ogarrío Badillo, por acompañarme en esta aventura llamada *Electra Garrigó*: “Una bofetada sin Olimpo”. Gracias por confiar en mí.

*A Miriam, Ángeles, Alondra, Erika y Miri,
mi felicidad y mi riqueza.*

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El teatro, es sin duda, el último vestigio que nos recuerda la dimensión ritual de la vida, por ende, cada puesta en escena se recrea en medio de un aura cargada de magia: irrepetible por descarnada. Alfred Jarry y Friedrich Nietzsche fueron los primeros en intuir que el arte teatral era distinto del arte literario, pues en el primero ocurre lo que denominó Virgilio Piñera como “encarne”: un encuentro con “la esencia más elemental de la naturaleza humana”.¹

Sin embargo, fue hasta la aparición de *Le théâtre et son double* (1938) que Antonin Artaud sembró las bases para evidenciar la separación entre el texto dramático y la puesta escénica; afirmando que el primero carece de importancia e incluso, en tanto lengua, es preciso destruirlo, pues la magia del encarnado consiste precisamente en la *poetización* del cuerpo, es decir, el actor² sintetiza el texto a través de su corporalidad embellecida.

El presente trabajo fue escrito escindido en dicho debate, donde el estudio del texto dramático ha sido minorizado o expropiado para la exclusividad de los teatreros, en tanto expertos de la puesta en escena. En la polémica, se priorizan las distintas representaciones teatrales resultado de la visión o propuesta del director o actores sobre la creación dramática, que dicho sea de paso, está incrustada a una especificidad histórica que no depende necesariamente de su puesta escénica.

El conflicto en el fondo es como explica Ana Goutman: una imprecisión en el uso de términos, pues el desconocimiento nos obliga a utilizar, indiscriminadamente, escritura dramática, lenguaje teatral, espectáculo y representación. Dada la génesis del texto dramático, es natural que ocurran estas vacilaciones, pues posee una doble discursividad:

¹ José Ramón, Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002. p. 69.

² El actor es un ser que requiere de preparación para “encarnar” al personaje, al respecto los trabajos de Konstantín Stanislavski y Jerzy Grotowski. Para América Latina no se han encontrado teorías sobre la actuación, pues las reflexiones están más enfocadas hacia el teatro colectivo, en el que no es necesario un conocimiento previo, la *teatralidad* ocurre cuando los participantes, atraídos por el conflicto, participan en un convite no estudiado.

*literariedad*³ y *teatralidad*⁴, toda literatura dramática tiene elementos que la potencializan como literatura así como puesta escénica, de no cumplir con ambas condiciones, dejaría de llamarse texto dramático.

Como explicaría Juan Villoro en *Conferencia sobre la lluvia*: “El teatro es un género literario peculiar: se escribe en un planeta y se representa en otro”⁵. Es decir, en términos más rigurosos y como explica Guillermo de Toro, existen en el estudio del teatro dos formas de abordar el objeto de estudio, la que le atañe el texto dramático y la que se interesa en el texto espectacular. El primero se aborda como literatura, se le interpreta en cuanto su estructura, elementos o los aspectos históricos que convergen en él; en el segundo caso el director o actores toman el texto literario como arcilla a modelar, por lo que es adaptado y transformado en cuanto a los intereses de los teatreros.

El valor de *Electra Garrigó* reside en su vinculación con la décadas correspondientes al cuarenta y sesenta del siglo XX, años en los que Virgilio Piñera, su autor, y Francisco Morín, su director, trabajaron en conjunto para mantenerla vigente en escena. Sin embargo, su trascendencia en cuanto texto dramático resuena por su adopción como obra que transformó la forma de hacer teatro en Cuba, pero sobre todo, como evidencia del constante enfrentamiento entre el dramaturgo y la política tanto cultural como gubernamental de su tiempo.

Estas razones han motivado que dicha obra haya sido estudiada en esta ocasión desde su dimensión literaria, pero con un enfoque latinoamericanista. Los profesionales formados por el colegio de Estudios Latinoamericanos estamos preparados para aportar soluciones a los problemas que aquejan a nuestro objeto de estudio: América Latina. La subordinación a grupos hegemónicos que han pauperizado cultural y económicamente a nuestro continente,

³ Roman Jakobson, asiduo amante del estudio literario y lingüístico, plantea el siguiente problema: ¿qué es lo que hace al mensaje verbal una obra de arte?, o bien, ¿qué hay de común entre la gran diversidad de obras consideradas como literatura? La respuesta a ambas preguntas, permite configurar el concepto de *literariedad*, que en el fondo implica el estudio de las transgresiones a los cuatro niveles de la lengua: semántico, fonético, sintáctico y lógico, para evidenciar las diferencias entre un texto artístico y un texto convencional. Vid. Mircea, Marghescou, tr. Laura Cobos, *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*, Madrid, Taurus, 1979.

⁴ A diferencia de la *literariedad* cuyo objeto es la lengua, en el caso de la *teatralidad* su objeto es el cuerpo, en él se articulan distintas identidades para después ser proyectadas en escena. Vid. Alcántara Mejía, *Op. cit.*

⁵ Juan, Villoro, *Conferencia sobre la lluvia*, Buenos Aires, Interzona, 2015.

así como los conflictos con la tradición impuesta por los mismos, además del casi esquizofrénico problema de identidad, son tres complicaciones propias de nuestra realidad histórica, presentes en la obra piñeriana, que por desgracia aún nos aquejan y nos tienen atrapados en una historia trágica.

INTRODUCCIÓN

Virgilio Piñera permanece inmortal en el presente literario por su tan perseguida actitud transgresora, la cual, “salió a la palestra con la frialdad de un diamante” tal como su Electra, y con actitud provocadora se enfrentó no sólo a los múltiples sectores intelectuales de su tiempo, sino también, a los distintos regímenes políticos que desfilaban ante sus ojos como el recuerdo de una “isla que se repite”. Piñera adoptó ante dicha imposibilidad de cambio, una actitud crítica que evidenciaba y enfrentaba a través de la palabra sus dos principales preocupaciones: la falta de un encomio hacia la cultura cubana y la indiscutible represión política.

En este tenor, es innegable que vivimos en una lucha por definir *nuestraamérica*, si no con palabras, sí con esencias, siguiendo el legado de nuestro maestro y caro Calibán. Nuestra lengua como característica de cultura a partir de su encuentro con otra realidad se ha configurado en una diferente, dejando atrás su pasado ibérico. Sin embargo, el caprichoso deseo de algunos intelectuales por pertenecer a las élites del Olimpo, ha impulsado una cruzada que sólo reconoce en las palabras el eco del antiguo imperio.

A esta consideración no escapa la palabra *tragicidad*, cuyo valor ha sido eclipsado por el de *tragedia*, sobre todo cuando se utiliza en el ámbito literario, inmediatamente los ojos viran hacia el pasado griego, indiscutibles creadores del género *tragedia*, que dicho sea de paso, no está forzosamente ligado a lo *trágico*, pues su significación es más compleja de lo que parece. Por ello filólogos clásicos y filósofos, como Albin Lesky o Max Pohlenz, han dedicado estudios para puntualizar las diferencias entre una y otra palabra, evidenciando, claro está, que los términos están atravesados por razonamientos culturales que posibilitan una apertura y reacomodo a innumerables obras literarias.

Trágico y *tragedia* han sido utilizados indiscriminadamente para encasillar obras que generalmente no aclaran porqué se adjetivan de dicha manera. El problema se asevera cuando encontramos textos presentados como *tragedia* sin brindar información por la que el crítico o el propio autor decidió categorizarla así, pues si ponemos sobre la mesa *Sansón Agonista* (1671) de John Milton, *Edipo* (c.a.430 a.n.e.) de Sófocles, y *El rey se muere* (1962) de Ionesco, encontraremos diferencias en su construcción y exposición que engendrarán inquietudes sobre la uniformidad que pueda brindar encasillar dentro de este género.

Desde luego, la problemática seguirá creciendo cuando se encuentran producciones latinoamericanas con títulos que obligan a abordar el tema de la tragedia griega: *Antígona Furiosa* (1989) de Griselda Gambaro o *Edip en colofón* (2009) de Flavio González, incluso, en otras ocasiones encontramos obras que se consideran *tragedias* como *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez o *La muerte no entrará a palacio* (1957) de René Marqués ¿Es esto que terminé de leer una *tragedia*? ¿Es sólo una parodia? Si únicamente se trata de lo último, ¿por qué el autor tomó esta decisión? Y si son las dos cosas ¿qué me intenta decir el dramaturgo?

Estas fueron las inquietudes que abrieron la curiosidad para realizar esta investigación, la cual mientras avanzaba abrió un ramillete denso de nuevos planteamientos sobre la repercusión de las distintas y múltiples adaptaciones de las tragedias clásicas en la literatura iberoamericana. Del mismo modo resolvió una serie de cuestionamientos sobre la obra de Virgilio Piñera *Electra Garrigó*, motivo de esta entrega.

Los cuestionamientos de los que parte *Provocación y tragicidad cubana en Electra Garrigó de Virgilio Piñera*, nombre de esta investigación, son las siguientes: ¿qué noción utiliza y construye Virgilio Piñera sobre el género?, ¿por qué y para qué utiliza la tragedia griega en la composición de *Electra Garrigó*?, ¿de qué recursos se vale para transgredir el mito griego? ¿Cómo definir el sentido de *tragicidad* en la Cuba de Piñera?

Para dichas interrogantes se generaron las siguientes respuestas; en *Electra Garrigó* persiste un sentido de *tragicidad* pese a su enmascaramiento fársico, orientación que la aleja del culto hacia la *tragedia* como género, pero que mantiene, al mismo tiempo, el debate sobre si el fenómeno de la *tragicidad* sólo ha mutado en diversos géneros literarios. Por otro lado, Piñera utiliza la tragedia griega porque su estética representa el descontento hacia una hegemonía literaria que se caracterizaba por la pretensión lingüística e imitativa, además, busca desmitificar lo cubano como lugar paradisiaco e idílico.

Para transgredir la tragedia griega Virgilio Piñera se sirve de dos elementos: la *deformación* y la *desustanciación*. La primera consiste en alterar la estructura básica de la *tragedia*, la segunda radica en vaciar a los personajes míticos dejando de ellos sólo los nombres. Se puede establecer una noción de *tragicidad* en Cuba partiendo del conflicto del hombre al encontrarse en el *no-lugar*, dicho en otras palabras, en la *Electra* piñeriana hay un

cuestionamiento por parte de los personajes acerca del lugar que tienen en la tradición, así también persiste un deseo por definir su “estar” e incluso su identidad a partir de la toma de decisiones, destruyendo un pasado anquilosado, además de propugnar un lugar en la historia.

Por lo que es aceptable hablar de *tragicidad* en Cuba ya que ésta es un fenómeno que ha mutado y se ha adaptado a la historicidad en la que se desenvuelve el autor. Para la obra en cuestión es una constante que dicho fenómeno convive con lo absurdo, lo paródico, lo satírico: el choteo; para el cubano no todo puede ser completamente doloroso como tampoco completamente placentero.

Esta tesis tiene como objetivo general establecer, mediante la comparación entre la *Electra* de Piñera y la griega, un esquema que permita comprender parte de la poética del cubano, así como su alto valor para el esclarecimiento de su función dentro de la vida intelectual, literaria y cultural cubana de su tiempo.

Y como objetivos específicos se plantean: identificar las interpretaciones que se han hecho sobre *Electra Garrigó*, concretamente la que hace el mexicano David García Pérez en *Desde las calles de la Habana... la actriz Electra Garrigó* (2013) y la de la cubana Miranda Cancela en *Electra en Piñera* (1990), con la finalidad de desmitificar la idea de que la obra *Electra Garrigó* está adscrita a la tradición que toma a los clásicos como modelo para la elaboración de su literatura; proponer una lectura que incluya la visión del autor con respecto al lugar que debe tener la literatura en Cuba y su relevancia por lo que expresa y cómo lo representa, pues se trata de una herramienta que invita a la transformación de la realidad: literatura activa, lejana del ensueño, literatura de acción. Lo cual desembocaría en una definición pertinente de *Electra Garrigó*.

Para lograrlo se ha dispuesto de tres capítulos, el primero lleva por nombre: “La universalidad en *Electra Garrigó*. El piñerismo⁶ como alternativa para la fundación de una nueva teatralidad”. En este apartado se mencionan los matices más importantes de la poética⁷ de Virgilio Piñera, así como los rasgos que lo identifican como figura transgresora de su

⁶ Estilo particular del autor, el cual se caracteriza principalmente por su crítica corrosiva, e irreverente respecto a los discursos dominantes.

⁷ Dimensión artística de los textos de Piñera que comprende tanto su producción narrativa, crítica, como su poesía y dramaturgia.

tiempo, comienzo desde aquí porque de otra manera sería casi imposible comprender el texto del autor.

El segundo capítulo se llama “Los *no* de la tragedia griega”, es la sección más densa pues está cargada de información que explica las distintas críticas en torno a *Electra Garrigó*, las cuales se caracterizan, principalmente, por presentarla como tragedia cómica, existencialista o carnavalesca, del mismo modo se le adjudica la pervivencia de los clásicos.

También se estudia la transmisión de los modelos grecolatinos en Cuba, así como la invención del término “clásico” como imperante hipotexto⁸ en la cultura literaria occidental, además de resaltar las diferencias entre la estructura de la tragedia griega y la obra de Piñera.

Por último en “Un escupitajo al Olimpo: hacia el descubrimiento de la *tragicidad* cubana,” se hace un estudio sobre la obra de Piñera, se explica en qué sentido es provocadora y en qué consiste su *tragicidad*, ofreciendo definiciones generales para después explicarla dentro de la “cubanidad”⁹, para finalizar con la presentación de las conclusiones que llevan por título *Lo trágico inmutable y el enmascaramiento piñeriano*.

⁸ Se entiende como *hipotexto* al “texto original” de donde proceden otras formas artísticas, también conocidas como *hipertextos*, los cuales son a su vez una reinterpretación o reelaboración. En algunas ocasiones el *hipotexto* puede ser evidente, sin embargo dicha consigna no es necesariamente regla.

⁹ En esta tesis el término “cubanidad”, dada la dificultad de fijarlo por el carácter abstracto de la palabra, se define a partir de las sugerencias y reclamos que hace Virgilio Piñera a lo largo de su producción literaria. En sus textos demanda que lo cubano es todo aquello que se produce en Cuba con plena conciencia de las problemáticas y aciertos de su tiempo; lapso que comprende los mandatos de Fulgencio Batista (1940-1944), (1952-1959) y Fidel Castro (1959-1976), (1976-2008), especialmente. En dichos periodos históricos la intelectualidad estaba subordinada a los poderes centralizados, los cuales imitaban modelos europeos o “veneraban” la política gubernamental. La falta de visión crítica provocaba la marginación de sectores sociales: homosexuales, prostitutas, pobres e intelectuales detractores, eran invisibilizados y condenados al destierro. Piñera dialoga con su tiempo para incluirlos e incluirse en su historia, pues después de todo Cuba no sólo es bella, paradisiaca, carnavalesca o revolucionaria, también es hambre, miseria, carne y cárcel.

I. La universalidad en *Electra Garrigó*. El piñerismo como alternativa para la fundación de una nueva teatralidad.

1. Piñera en su piñerismo.

Todo momento histórico en el que se tejen varias tradiciones dan como fruto grupos culturales que las legitiman sustentándolas y reproduciéndolas hasta consolidarlas como mitologías fundacionales. La tradición literaria construida por Gastón Vaquero, Cintio Vitier y especialmente por José Lezama Lima, dio como resultado una serie de obras literarias que buscaban definir lo cubano como espacio idílico y metafórico, además de construir una explicación sobre su origen a partir de “mitologías clásicas, algunos referentes del humanismo renacentista y la tradición católica”¹⁰

Sin embargo, si las mitologías fundacionales construyen la tradición dominante, ellas de igual manera darán origen a detractores, figuras rebeldes que con su inconformidad buscarán alternativas e intentarán definir “lo cubano” dentro de una universalidad, la cual se concebirá a partir de la postura que se tome, respecto a ella; tanto lo hegemónico como aquello que se muestre “subversivo”, buscará aprehender la realidad para interpretarla y transmitirla desde su propia postura ideológica y estética.

Todo hombre dotado de auténtica vitalidad puede ser considerado como resultante de dos fuerzas. En primer lugar, en hijo de determinada época, sociedad, convención, o lo que en una palabra se llama tradición. En segundo lugar, en uno u otro grado, en un rebelde contra semejante tradición. Y la mejor tradición crea rebeldes [...] Y, en cierto sentido, el mayor triunfo que puede alcanzar una tradición es el criar rebeldes nobles y divinos.¹¹

Uno de estos rebeldes o transgresores de la tradición literaria, es Virgilio Piñera¹² quien comenzó a mostrar sus inquietudes revolucionarias, desde la literatura, a partir de su poema *Las Furias* (1941), para el cual Alfonso Reyes tenía reservada la siguiente crítica:

¹⁰ Francy, Moreno H., *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México, UNAM, 2014. (Literatura y Ensayo en América Latina, 10) p. 61.

¹¹ Gilbert, Murray, tr. Alfonso Reyes, *Eurípides y su tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014. (Breviarios, 7) pp. 12-13.

¹² Virgilio Piñera [Llera] nació en Cárdenas, provincia de Matanzas, en una familia de clase media. A los nueve años se muda a Guanabacoa, a los trece a Camagüey y a los veintiocho a la Habana. Estudió Filosofía y Letras, pero nunca completó su educación. Formó parte de poetas asociados con la revista *Orígenes* (1944-1957) y con José Rodríguez Feo fundó la revista literaria *Ciclón* (1955-1959). En 1946, en busca de una mejor atmósfera cultural emigró a Buenos Aires. Argentina. Allí trabajó de corrector de pruebas, traductor y empleado del consulado cubano. Residió allí por algunos años, pero regresó definitivamente a Cuba después del triunfo de

Acepte, Virgilio Piñera, mi agradecimiento y mis felicitaciones por *Las furias*; acepte mi sencilla enhorabuena: casi no hay tiempo de palabras. Su poesía me llama a otro mundo, al nuestro, tras esta inmersión en los deberes de afuera. Su carta me trae otro eco de la vieja protesta humana contra lo contingente que se atraviesa en la senda de lo eterno. O irse a narrar cuentos en las colinas, o combatir la peste. <<No vivimos como queremos sino como podemos>>, decía Menandro.¹³

Pues en efecto, la última sentencia citada por Reyes se convertirá en el epígrafe que introducirá a la lectura de Piñera, cuyas ideas estéticas serán desarrolladas con más detenimiento a lo largo de este capítulo. Por el momento baste señalar que uno de los principales preceptos del piñerismo es el de representar la realidad¹⁴, pues recordando el ensayo piñeriano *Terribilia Meditans*, Antón Arrufat dirá: “Mientras Lezama confía en la reparación del hombre en la eternidad, Piñera se plantea la reparación en la vida, en el reino de este mundo.”¹⁵

La realidad para Piñera es el momento histórico en el que está viviendo el escritor, vivirlo implica cuestionarlo, denunciar sus problemáticas sin la intromisión de imaginerías o idealismos. Por ello hablar de Virgilio Piñera ha implicado para la crítica confrontarlo constantemente con Lezama Lima, por la razón con la que se ha comenzado este apartado, el primero es el subversivo que junto a Rodríguez Feo, principalmente, rompió relaciones con el autor de *Paradiso* por desavenencias estéticas. Dichos intereses terminarían por apuntalar la creación de la revista *Ciclón*, cuyo mayor aporte se encuentra en el esclarecimiento de la estética cubana que se contrapone a la propuesta de *Orígenes*, publicación que hasta ese momento, 1955, se había consolidado como un indicador de la cultura literaria en Cuba.

Las diferencias son claras, ambos partieron de la necesidad de dilucidar lo cubano, sin embargo, Virgilio Piñera vio en el grupo *Orígenes* un sometimiento a las resonancias

la revolución cubana. Murió en la Habana en 1979. Información tomada de Carmen, L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñera: Estrategias humorísticas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1989. p. 13. Para mayor acercamiento a la vida del autor se recomienda leer a Carlos, Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*.

¹³ Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, Colombia, Ediciones Unión, 2003. p. 98.

¹⁴ Para Virgilio Piñera “representar la realidad” significaba hablar de sí mismo, situación que le resultaba difícil y por tanto, el verdadero reto al que se enfrentaba el escritor; pues implicaba una inspección sincera, no sólo de su interior, sino también, de su momento histórico. Esto con el tiempo, inevitablemente, lo llevaría a cuestionar las imágenes ya establecidas.

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

literarias europeas¹⁶, de las cuales también estaba contagiado. La diferencia está en la conciencia que éste tenía de dicha situación, entendiéndola como un obstáculo para definir la cubanidad. Otro desacuerdo radicaba en ver lo cubano como el gran sueño y no como un hecho que desde la irrupción histórica de la Conquista, de la Colonia y hasta el presente estaba ocurriendo en la realidad y no en la ensoñación.

En efecto, señala: “Éramos producto de varios factores asaz peligrosos: autodidactismo, verbalismo, imitación, resonancias y, finalmente, el subjetivismo deletéreo que ha padecido la Europa de posguerra”¹⁷, problemáticas por las que prácticamente la mayoría de las literaturas latinoamericanas, hijas de la colonización, atravesaban, más la generación del 36, grupo que se destaca por su activismo literario a través de la publicación de diversas revistas,¹⁸ había encontrado la liberación, cuya máxima se establece con *La muerte de Narciso* y *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* ambas de 1937.

Para Piñera estas dos obras representan la libertad pero al mismo tiempo el vasallaje al que siempre había estado sometida la literatura cubana. Al respecto señalaba: “Son liberación, en cuanto *sacan* a la poesía del *impasse* Florit-Ballagas; y la crítica de su manifiesta indigencia conceptual. Son vasallaje en cuanto *entran* a la poesía y a la crítica en una modalidad que se nutre de dichos peligrosos factores”¹⁹. Con lo anterior se comprende que Piñera apostaba por la “originalidad,” la cual se caracteriza por el desprendimiento de los modelos europeos o bien por la apropiación de ellos para cubanizarlos.

Pese a su orgullosa pertenencia a la generación del 36, Virgilio había aceptado que su destino dentro de las letras cubanas era el de establecer un paradigma que se alejara sin reticencias de los males que impedían el desarrollo “con compromiso” de la cultura cubana, males degenerativos denominados por él: *Tantalismo*²⁰ y *Arturidad*. Es decir, le época en la que emerge, crece y prevalece la literatura piñeriana, destaca por ser un conjunto de periodos

¹⁶ Cabe destacar que la obra de Virgilio Piñera, a partir de sus descontentos, se puede dividir en dos periodos: el pre-revolucionario y el pos-revolucionario. En el primero incita a sus lectores a pensar sobre la cubanidad, en el segundo provoca veladamente a la molienda del castrismo.

¹⁷ Virgilio, Piñera, “Terribilia Meditans”, en *Poesía y Crítica*, México, CONACULTA, 1994. p. 173.

¹⁸ *Espuela de plata* (1930), *Poeta* (1942-1943), *Orígenes* (1944-1956), *Clavileño* (1942), entre otras.

¹⁹ *Ibid.*, p. 173.

²⁰ Dicha denominación sintetiza la crítica hecha por Piñera a la literatura Argentina, específicamente la borgiana y la promocionada por la revista *Sur*. Al respecto, considero nos puede dar enormes guiños, las revistas *Aurora* y *Victrola*.

disimiles caracterizados por una profunda e inquietante sed de apropiación, creación y transformación para las siguientes generaciones.

Tantalismo y *arturidad* eran los males que perseguían, no sólo a la literatura argentina y cubana de su época, sino se trata de cánceres que aquejaban a grandes sectores intelectuales en América Latina. El *tantalismo*²¹, es una enfermedad en la que los escritores están imposibilitados, por su devenir histórico, para disfrutar el mundo que los rodea, “su propia informidad y riqueza los asusta, les parece contradictoriamente pobre, sin llamadas y respuestas; un mundo al que no sabrían arrancar el primer bocado...”²². Cuando el escritor es incapaz de disfrutar su lugar de enunciación, ocurre entonces que no ha comprendido la realidad en la que vive, por ende escribe sobre naturalezas y vidas que le son prestadas, únicamente copia, disfraza, adorna, lo que la tradición literaria ya ha creado: el poeta tantalizado no crea, sólo imita, educando a sus seguidores tantalizándolos.

Un europeo muy afinado nos decía que el americano se ve continuamente tentado por el demonio de la ornamentación. [...] el escritor persiste atado a una segunda naturaleza – ornamentación, fórmula formal-, y el verdadero mundo de la realidad se le escapa o al menos, desdibuja. El escritor americano se liga con metafísicas librescas, demonologías caldeas, *zigurats* laberínticos, desesperaciones leídas y tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la rica realidad que pasa ante nuestras ojos de hombre amarrado, nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana “tantalismo.”²³

El *tantalismo* es una necesidad que también denominó Piñera como *Arturidad*; la única diferencia entre ambos sustantivos es el origen, mientras la primera brota de una incapacidad por apreciar la realidad que le circunda; la segunda surge de la necesidad de ser publicado,

²¹ Sobre el mito de Tántalo sabemos que su madre era Pluto, hija de Cronos y Rea, aunque su origen es confuso. Tántalo era amigo íntimo de Zeus, quien lo admitía en los banquetes de néctar y ambrosía del Olimpo, pero la buena suerte lo transtornó y reveló los secretos de Zeus, robó los manjares divinos para compartirlos con sus amigos mortales. No conforme con esto, Tántalo al ver que en la despensa había insuficiente comida, mató a su hijo Pélope y agregó los pedazos al guisado preparado para los dioses; sin embargo, éstos reconocieron lo que comerían y lo rechazaron con horror, menos Deméter quien transtornada por la muerte de Perséfone, comió la carne. Por los dos delitos, Tántalo, fue castigado con la ruina de su reino y después de su muerte por la mano de Zeus, con el tormento eterno en compañía de Ixión, Sísifo, Ticio, las danaidas. Ahora cuelga, consumido por la sed y el hambre, de la rama de un árbol frutal que se inclina sobre un lago pantanoso. Las olas le llegan a la cintura, a veces a la barbilla, pero cuando se inclina para beber retroceden y no dejan más que negro cieno a sus pies. Si alguna vez logra recoger un puñado de agua, ésta se desliza entre sus dedos y lo único que consigue es humedecer sus labios agrietados, quedándose más sediento que antes. En el árbol hay peras, manzanas, higos, olivas, granadas, pero cada vez que quiere tomar uno, una ráfaga de viento lo deja fuera de su alcance. Vid. Robert, Graves, tr. Luis Echávarri, *Los mitos griegos 2*, Madrid, Alianza, 1985.

²² Virgilio, Piñera, *Op. cit.* p. 175.

²³ *Ibid.*, p. 176.

se trata de una reticencia irremediable hacia la originalidad por miedo a no ser aceptado dentro de la política literaria, donde todos llevan el mismo nombre:

Y esta “arturidad”, es el peligro de nuestra literatura. El libro tal es igual al libro tal y así sucesivamente para las decenas de producciones parecidas en el curso de los años. Hay una fórmula: esta fórmula se repite **ad eternum** con la agravante de no ser el resultado de un crisol genial.²⁴

La falta de originalidad es producto de un deseo por imitar a la literatura europea, la cual brilla, como lo dice Piñera, por su grandeza imperial y genialidad milenaria, dicho brillo es imitado por los escritores cubanos construyendo una monarquía de eruditos, quienes repiten los pensamientos imperiales y geniales de la Europa colonizadora, dejando de lado los profundos pensamientos del escritor cubano considerados humildes y, por ello, poco importantes.

Piñera propone: “[...] salgamos de la ciudad de elogios mutuos y entremos en la sociedad de mutua crítica. Paremos un instante la producción y echemos un vistazo a los crisoles”²⁵, con esto el escritor cubano hace la invitación a dejar de hacer literatura *artúrica-tantálica* para reflexionar sobre lo que se ha hecho o considera como literatura nacional, esta postura crítica supone dar cuenta de un problema que debe ser solucionado por la generación a la cual él pertenece, saliendo del sueño confuso del pasado para ver la realidad que el mundo otorga. Como señala Wiltold Gombrowicz:

MANIFIESTO. Puesto que en la prensa literaria de la Superficie ya no se puede escribir, porque todo choca, nos vemos obligados a descender al subsuelo para hacer oír de vez en cuando la voz clandestina de esta Revista. ¡Atención! ¡Mantened la santa llama de la resistencia! ¡Apoyad al tibio Comité de la Resistencia y al subterráneo, discreto y lento Movimiento de Renovación! Enviadnos cartas: Aurora, Junín 1381, 1°B —EL COMITÉ²⁶

Sin duda la presencia de Gombrowicz fue nodal para enraizar las ideas de Piñera²⁷, cuya posición es clara: resistencia y búsqueda en un ambiente que rechazaba por todos los

²⁴ Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura” p. 53.

²⁵ *Ibid.* p. 54.

²⁶ Wiltold, Wombrowicz, *Aurora: revista de la resistencia*, versión electrónica: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/aurora.html> 8-01-2016

²⁷ El pensamiento de Gombrowicz es de capital influencia en el de Piñera. Trabajaron juntos en la traducción de *Ferdydurke*, mientras ambos residían en Argentina. Su denso intercambio de ideas además de sus personalidades contestatarias y transgresoras dieron frutos literarios en el cubano, tal es el caso de *La carne de René*. Vid. Lourdes Beatriz, Arencibia Rodríguez, *Ferdydurke de Witold Gombrowicz, en la traducción de Virgilio Piñera (1947)*. Versión electrónica: <file:///C:/Users/norma/Downloads/ferdydurke-de-witold-gombrowicz-en-la-traducion-de-virgilio-pinera-1947.pdf> (24-01-2017).

medios dialogar con la realidad. En suma, Virgilio Piñera no se sentía identificado con la literatura que en Cuba se estaba gestando²⁸, pues de ninguna manera existía entre él y ésta un lazo que le mostrase una tradición con la cual se identificara como escritor; en su ensayo “Cuba y la Literatura” lleno de mordacidad escribió lo siguiente: “No, señor profesor, tomado en rigor no existe por el momento la literatura cubana o si usted se alarma demasiado ante mi exabrupto puedo concederle esto: Bueno, sí existe la literatura cubana pero... sólo en los manuales.”²⁹

Tanto Gombrowicz como Piñera coinciden en que otro problema por el que atraviesa la literatura es el de la adoración acrítica; tanto el arte como la poesía son similares a las piedras preciosas, asegura Piñera; “Creemos que tiene un valor en sí, que es moneda corriente y cheque al portador [...] y lo encerramos en una vitrina o en una caja fuerte”³⁰, es decir, sólo se ve en él el valor convencional, así los dueños de dicho diamante en lugar de producirlo optan por resguardarlo para sólo usarlo con motivo de exhibición en fechas especiales.

“Los poetas se volvieron esclavos de su poesía y se podría definir al poeta como un ser que no puede expresarse a sí mismo porque tiene que expresar al Verso.”³¹ Frase que dirige la atención a la ornamentación en la literatura donde lo que importa es la adscripción a una belleza prefigurada por la hegemonía literaria. Lo que importa es la forma, es entonces cuando el poeta o artista en general, adora su creación, deificándola, convirtiéndose en lo que llama Gombrowicz un esclavo debido a ese culto casi religioso de la poesía. “Porque aquí no se trata de una creación del hombre para el hombre, sino de un rito cumplido ante el altar, y de diez versos por lo menos uno será consagrado a cantar el Poder del Verbo Poético o a la glorificación de la Misión del Poeta.”³²

Lo anterior implica para el escritor polaco una actitud fanática hacia la literatura olvidando que todo artefacto producto del arte pone la mirada en la realidad, fijando su mensaje en las personas que conforman la cultura. El arte es para Gombrowicz una convivencia del hombre con el hombre. Es menester para todo ser humano comprender que

²⁸ Específicamente la producción de Lezama Lima, Gastón Baquero y Cintio Vitier, por mencionar los más sobresalientes.

²⁹ Virgilio, Piñera, *Op. cit.*, p. 51.

³⁰ *Id.* “El país del arte” p. 135.

³¹ Wiltold, Gombrowicz, “Contra los poetas” en *Ciclón*, 9-15, La Habana, Septiembre, 1955, Nº 5. p. 10.

³² *Ibid.*, p. 13.

las distintas manifestaciones artísticas están al servicio de su sensibilidad e intelecto, el arte es herramienta que ayuda a comprender el mundo, al mismo tiempo expresarlo, su conocimiento y producción no debe ser privilegio de las minorías, por el contrario, en voz de Piñera, “[...] el arte no es adoración sino acto, [por lo que] somos nosotros los que lo enriquecemos a él.”³³

Si somos nosotros los que creamos el arte y lo disfrutamos, entonces es paradójico que se insista en la nada fácil *imitatio*³⁴ literaria: *tantalismo* y *arturidad* se extrema en el alejamiento del acontecer histórico, entonces ¿qué sentido tiene escribir, si sólo repetimos lo que sólo conocemos de oídas?

[...] no es el arte quien nos hace artistas sino que somos nosotros quienes ponemos sobre un plato artístico nuestra propia existencia. Y otra verdad inobjetable: el arte de los demás –el del vecino, como el del clásico o el autor de moda- poco tiene que ver con nuestro íntimo problema humano. No es leyendo a un artista que voy a volverme artista, no es por estar a tono, por estar al tanto, por imitar o ser sutil, por hablar el lenguaje del arte, que seré artista. [...] La obra de los grandes artistas se les ha convertido en una meta, pero meta trágica: el demonio de la imitación se hace pagar con el alma del que imita.³⁵

Insistente se muestra Piñera por evitar la imitación, adoración y ornamentación de la literatura, si bien, no aboga por una falsa pureza, sí invita al estudio, reflexión y crítica del momento histórico en el que se desenvuelve el artista. Es nodal para la comprensión de la literatura de este autor comprender esto, pues de lo contrario se puede sobreinterpretar su producción literaria.

Por otro lado, su peculiar sarcasmo le provocó al cubano variadas enemistades en el mundo literario, el cual junto a su evidente homosexualismo le valió una constante persecución,³⁶ que llegó al hostigamiento y encarcelamiento por parte del régimen castrista, dado que en el proyecto de nación instaurado después de la revolución cubana, no había lugar

³³ Virgilio Piñera, *Op. cit.*, pp. 137-138, 140.

³⁴ Para comprender el término *imitatio* se sugiere leer *Ars Poética o Epístola a los Pisones* de Horacio, en dicho texto a *grosso modo* se dan consejos a los jóvenes poetas del cómo hacer buena poesía, la cual se caracteriza por recurrir a la imitación de los modelos griegos. Por otro lado, *imitatio* también remite al vocablo *mimesis* que en voz de Beristáin consiste en la imitación de la realidad de la vida. Existen dos tipos: la científica y la artística. Ésta última se centra específicamente en el discurso literario, donde la contemplación de lo imitado produce deleite. Para un estudio más conciso sobre el término y sus transformaciones a través de la historia literaria, se recomienda a Erich, Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura*, México, F. C. E., 1975.

³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁶ *Vid.* Néstor, Almendros, Orlando, Jiménez, *Conducta impropia*, Francia, Kimbara, 1984.

para “otredades” como eran la prostitución y la homosexualidad. Al respecto una anécdota de Guillermo Cabrera Infante.

Then came a culmination of sorts in 1964, when Che Guevara examined the small library in the Cuban embassy at Algier, selected Virgilio’s *Teatro Completo* and hurled the volumen against the nearest wall as he shouted at the ambassador, “How dare you have in our embassy a book by this foul fagot!”³⁷

Virgilio Piñera siempre fue consciente de que sus elecciones no le serían favorables para sus propios intereses, en su literatura se puede apreciar sin dificultad que la base de ella está construida en el miedo o en el ir contracorriente social que a su vez se basaba en preceptos heteropatriarcales. “Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas.”³⁸ Pese al brillo de la revolución cubana, la persecución hacia los no simpatizantes con la misma, el ataque constante hacia los parias cubanos, grupo al que pertenecía Piñera por ser escritor y homosexual, no cesará. Al respecto Reinaldo Arenas escribió la novela *Antes que anochezca* (1990), en ella se narran las dificultades que implicaba ser considerado un paria social, un enemigo de la revolución.

En la entrevista que le hiciera Carlos Espinosa, Piñera hace referencia a este hecho:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, aprendí tres cosas lo bastante sucias para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual, y que me gustaba el arte. La primera, porque un buen día nos dijeron que “no se había podido conseguir nada para el almuerzo”. Lo segundo, porque también una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. La tercera, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretaba convulsivamente una copa en su mano y cantaba el brindis de la “Traviata.”³⁹

Si bien, la homosexualidad no es determinante para el estudio de algunos autores, en el caso de Piñera es imprescindible, pues como se ha comentado arriba, la relación que dicha condición personal tenía con la sociedad durante el periodo revolucionario, generaba un

³⁷ Traducción propia: En 1964, cuando el Che Guevara examinó la pequeña biblioteca de la embajada cubana en Algier, seleccionó el *Teatro Completo* de Virgilio y lanzó el volumen contra la pared más cercana mientras gritaba al embajador: “¿Cómo te atreves a tener ¡En nuestra embajada un libro de este maldito maricón!” Guillermo, Cabrera Infante, “The Death of Virgilio” en Virgilio Piñera, *Cold Tales*, New York, Eridanos Press, 1987. p. xiii.

³⁸ José, Bianco, “Piñera, narrador”, en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 282.

³⁹ Carlos, Espinoza, *Op. cit.*, p. 36.

problema político que derivaba en la persecución, amenaza y censura. Virgilio Piñera fue primero discriminado, después invisibilizado y finalmente marginalizado, un tanto por elección propia, otro por su acidez y críticas acérrimas al estado de cosas de Cuba, un tanto más por su tan conocida “mariconería,” cuya evidencia era lo que más molestaba a los detentores del poder.

No es sólo que Virgilio Piñera fuese homosexual, sino que su obra evocaba (evoca) una representación crítica de este tipo de sujeto y de todo sujeto potencialmente diferente, o lo que es lo mismo, su imaginación poética remite a un hablante que, aún en medio de su totalidad, mediante sus identificaciones y el uso audaz del lenguaje es capaz de erigirse en resistencia, expresando sus propias preocupaciones, incluido su miedo.⁴⁰

Con todo, es deseable aclarar que la literatura piñeriana antes y durante el régimen de Castro (1930-1979)⁴¹ fue poco entendida y menormente apreciada, pues muestra resistencia a la cultura tradicional y una clara predilección por la modernidad⁴², entendida como un

⁴⁰ Jesús, Jambrina, *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012. p. 196.

⁴¹ Es importante aclarar que el *castrismo* no fue la ideología dominante de todo el periodo revolucionario, el cual inicia en 1959, con su triunfo sobre el régimen de Batista. Por el contrario, dicho momento histórico puede ser entendido de la siguiente manera: una revolución frustrada (1933), cuyo pensamiento era martiano, una revolución triunfante (1959) cuyas ideas eran predominantemente humanistas-democráticas y socialistas, expresadas en tres grupos: Movimiento 26 de Julio, el directorio Revolucionario, y el Partido Socialista Popular. Los años de 1959 a 1961 se pueden entender como un proceso de tránsito, pues el proyecto revolucionario-democrático se transforma en otro social-comunista. De 1961 a 1970 son los años de la construcción socialista, los años que comprenden 1976-1990 son en los que el proyecto socialista tiene mayor auge, 1990 es conocido como “el periodo especial”, tras la caída del socialismo en la Europa del Este y la URSS, Cuba se sumerge en una terrible crisis económica. En todos estos años, la figura de Fidel Castro tuvo gran protagonismo, sobre todo en los últimos años. *Vid.* Marta, Harnecker, (coord.), *Cuba: ¿Dictadura o democracia?*, México, Siglo XXI, 1979. Ramón Eduardo, Ruiz, *Cuba. Génesis de una revolución*, Barcelona, Editorial Noguer, 1972. Vicente, Lombardo Toledano, *Escritos sobre Cuba. Análisis de su proceso político 1928-1967*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales, 2003.

⁴² El término modernidad en este trabajo se utiliza en dos niveles: el social y teatral. En cuanto a este primer aspecto se caracteriza por:

1. Predominio de la razón en todos los campos de la existencia social debido a la necesidad creciente de racionalización de los procesos económicos-productivos. Razón que tiene como una manifestación la racionalidad instrumental, pero que no se reduce a ella. Junto a ésta se halla una razón emancipadora o histórica.
2. Desarrollo de las ciencias y la técnica. La ciencia deviene en la forma de conocimiento por excelencia. La ciencia es la que realizará la unificación de la humanidad a un nivel de suma abstracción, de pura racionalidad.
3. Aplicación de los descubrimientos científicos, de la técnica y la tecnología a la economía, para desarrollar los procesos de producción, distribución, intercambio y consumo a escala mundial.
4. Sustitución de una concepción clásica de la política y de la legitimación teológica del poder por otra que privilegia los fines y no los medios. La política se transforma en técnica y, como tal, debe construir un aparato estatal y una burocracia eficaces para la conservación del poder.
5. Homogenización de hábitos y costumbres, así como diversos aspectos de la vida cotidiana y la tendencia a su universalización.

En cuanto a la cuestión teatral:

“avispero peligroso” pero también como pase a la universalidad, manifestaba una apertura que sólo fue aceptada hasta la década del 60. Esta inclinación hacia el universalismo es la que definirá la literatura piñeriana y cuyo manifiesto se encuentra impreso en *Electra Garrigó* y *La carne de René*:

Se trata, ante todo, de una obra crítica, antiburguesa y contraoficial cuyo efecto final es la constitución de un contradiscurso. Son evidentes los elementos de ese contradiscurso: la farsa, el humor, y la deformación grotesca. Piñera erige un espejo cóncavo ante el mundo y lo que se refleja ahí es su burla⁴³.

Antiburguesa porque no está a favor de las clases sociales dominantes producto del mandato de Batista, la literatura está al servicio de la realidad, su objetivo es el de representar lo que acontece partiendo de una visión crítica, pues de ella depende el conocimiento más acertado sobre el devenir histórico, tanto del arte como de la sociedad; conjunción que formará y definirá la cultura cubana, lejos de máscaras ornamentales e idealistas. Contraoficial porque desdeña los discursos dominantes literarios, no cabe en ella el eurocentrismo vinculado al bacilo griego. Contradiscursiva, porque para emitir su mensaje empleará la farsa, el absurdo, la *deformación* y la *desustanciación*.

1) La dramaturgia moderna se separa de lo mimético. 2) Predomina la atemporalidad del individuo y los objetos. 3) La ahistoricidad como medio para llegar a la universalidad y la experimentación escénica como praxis. 4) El distanciamiento nacionalista. Vid. Joaquín Santana Castillo, *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid, Iberoamericana- Vervuert, 2006.

⁴³ Enrico Mario, Santí, "El fantasma de Virgilio" en *Bienes del siglo. Sobre la cultura cubana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 233.

2. Piñera en el teatro universalista y la modernidad en el teatro cubano.

Inestabilidad, desacuerdo, malestar son algunas de las palabras que están al servicio de la descripción del ambiente en el que se desarrolla el teatro latinoamericano moderno. La modernidad que define distintos derroteros de la vida económica, política y social de un determinado espacio, es para la Cuba piñeriana, el momento histórico en el que el artista queda desplazado y desamparado, pues al no producir ganancia, su trabajo intelectual será visto en muchas ocasiones como puro entretenimiento.

El mundo moderno [...] Fundado sobre los dos principios no naturales de la fecundidad del dinero y el fin de lo utilitario... imponiéndole al hombre su maquinaria humeante y su materia acelerada, el mundo moderno está moldeando la actividad humana en una forma propiamente inhumana, en una dirección propiamente diabólica.⁴⁴

Para el artista cubano de las décadas que comprenden los años cuarenta al setenta del siglo XX, era imposible vivir de su producción, a menos de que ésta fuera del gusto de la burguesía antes de la revolución o que estuviera al servicio de la cultura oficial después de ella, la cual como se ha dicho en el anterior apartado, es una farsa imitadora de la cultura hegemónica de otros países. Estas ideas coinciden con el pensamiento de José Carlos Mariátegui quien habla de la situación del artista en la sociedad burguesa:

El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. [...] El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre.⁴⁵

El sacrificio al que se refiere Mariátegui es el que Piñera entendió como vasallaje hacia la cultura oficial. Rodríguez Feo quien fundara la revista *Ciclón* junto a Virgilio Piñera, advierte que la cultura cubana es admirada en tanto que oficial, sin embargo al lado de ella existe la “otra cultura” que representa a las minorías, la que no teme a la censura; porque dicho sea de paso no la padece, además de no basarse en la hipocresía, la literatura de la “otra cultura” se encarga de escribir sobre los problemas más angustiantes que aquejan a los hombres modernos, aunque esto signifique padecer hambre y marginalidad.

⁴⁴ José, Rodríguez Feo, “Cultura y Moral” en *Ciclón*, La Habana, Noviembre, 1955, Nº 6.

⁴⁵ José Carlos, Mariátegui, *El artista y su época*, Lima, Amauta, 1959. p. 13.

Para los años cincuenta la mayoría de los dramaturgos se habían resignado al sacrificio. Riné Leal veía que el principal problema era que ni siquiera existía un teatro nacional, pues los directores y dramaturgos estaban empeñados en “no traducir a ‘lo cubano’ lo que se hacía en Londres, París y Nueva York”⁴⁶; el teatro estaba al servicio de la burguesía, su máxima misión era la de presentar obras en las que el contenido tenía poca importancia.

Caímos en la triste, ridícula y deprimente función mensual para garantizar a los socios su cuota, o asegurar una labor para cobrar a fin de mes su sueldo burócrata, jugamos al teatro cada cuatro semanas y nos convertimos en una República con una enorme masa de desempleados escénicos que aguardaban pacientemente su oportunidad. Y con los grupos murieron los concursos e inevitablemente los autores [...] ⁴⁷

Ante este panorama, Virgilio Piñera conserva la esperanza de que tanto el teatro y la literatura que se dan en Cuba por fin sean cubanas: “reconozcamos que en lo que respecta al teatro, hemos comenzado a caminar sin pies. Será el único modo de no lucir tan absurdos, y lo que todavía es más inteligente: saber que gateamos”⁴⁸. Si el resto de sus congéneres se encontraban en el gateo o balbuceo, Piñera ya había salido de la infancia. Desde los años cuarenta con su *Electra Garrigó*, el dramaturgo ya había aportado a la historia de la dramaturgia una “brillante entrada a la modernidad”, pero sobre todo, el ejemplo de cómo cubanizar los grandes mitos de la historia literaria.

Virgilio Piñera se inserta en la historia del teatro en América Latina de manera insospechada, aunque debido a su situación marginal, fue ignorado. Sin embargo, para comprender su valía e importancia en la dramaturgia latinoamericana, es necesario tomar en cuenta cómo surge dicho teatro, pues críticos como Carlos Solórzano y Óscar Armando García sostienen que el origen del teatro en este continente tiene su origen en los umbrales del siglo XX.

En la historia del texto dramático latinoamericano existen por lo menos dos momentos de ruptura: el primero cuando da la espalda al colonialismo y a la estética española propia del Siglo de Oro y, el segundo, al costumbrismo y al realismo crítico. En adelante cada dramaturgo decidió elaborar un arte vanguardista, cuyos linderos dieron origen a dos

⁴⁶ Riné, Leal, “Teatro 1955”, p. 62.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁸ *Apud.*, Riné, Leal, p. 64.

vertientes, el universalismo y el nacionalismo. Estos se consolidan en el siglo XX, al finalizar la Primera Guerra Mundial y el estallido de la Revolución rusa, momento en el que los dramaturgos latinoamericanos se relacionaron con el teatro europeo, sobre todo con el de Federico García Lorca, es decir, con la propuesta estética de la generación española del 27, además de las ideas filosóficas de José Ortega y Gasset. Las características sobresalientes de esta propuesta son las siguientes: alejamiento de la realidad mediante un lenguaje marcadamente lírico, tanto si está escrito en verso como en prosa. Se busca una originalidad lingüística a través de la distorsión de la sintaxis, utilización masiva de neologismos, el desdén hacia las imágenes gastadas, el culto a la metáfora y a las imágenes audaces de asociaciones extrañas y difícil identificación, al mismo tiempo, de un gran atrevimiento conceptual.

El texto dramático tuvo transformaciones estilísticas y temáticas, como ya se ha mencionado arriba, por la evidente desolación que dejara la Primera Guerra Mundial; por vez primera América Latina sale de sus linderos costumbristas, de los quiasmos⁴⁹ que, en sus repeticiones, buscaban dar explicación de cómo era el “ser latinoamericano”, a partir de sus pequeñas diferencias. La dramaturgia latinoamericana comienza a ser parte de los encantos y desdichas del mundo de forma independiente.

El teatro con tendencias universalistas, al que se adscribe Virgilio Piñera, como lo llamó Solórzano, tuvo su primera mutación al revivir el teatro clásico: bajando a los personajes del Olimpo, para llevarlos a escena cargados de características propias del país en el que se representaban; llenos de familiaridad se convirtieron en la vía de acceso que posibilitaba poner nuevamente en escena al hombre de carne y hueso en medio de la tragedia, la cual tendrá diversos matices dependiendo de la construcción elaborada por el autor⁵⁰. Lo que se evidencia en las piezas es el autoanálisis de las particularidades humanas frente a situaciones absurdas, así como absurdo es el conflicto del hombre moderno, pues está siendo destruido por su propia creación: la modernidad, el capitalismo y la naciente globalización.

⁴⁹ *Figura* generalmente considerada “de dicción por repetición”, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones semejantes o antitéticas, redistribuyendo las *palabras*, las *funciones gramaticales* o los significados en forma cruzada y simétrica [...] *Vid.* Helena, Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010. p. 416.

⁵⁰ Piñera es el primer dramaturgo que reinterpreta a los clásicos valiéndose de estéticas modernas, por lo que su dramaturgia es considerada como transición entre la estética nacionalista hacia la modernidad teatral.

...la he llamado tendencia “universalista”; no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorpora a la creación teatral el “universo interior del hombre”, así como las simples relaciones entre la emoción y la razón de los personajes expuestos en el juego escénico.⁵¹

Es decir, desde el estudio del teatro en América Latina, se obtiene que el gusto por los clásicos griegos, coincidiendo con las nuevas estéticas vanguardistas europeas, especialmente las españolas, desató un movimiento literario que cambió la historia del teatro latinoamericano. Al margen de la solemnidad con la que se representa la tragedia griega, el texto dramático ha empleado sus mitos para mostrar y evidenciar problemáticas que reorganizan el núcleo de la tragedia en la naciente modernidad. De este modo se establece que la tragedia griega se diseminó por Latinoamérica en gran parte debido a la reinterpretación de sus contenidos y la universalidad de sus temas⁵².

[...] el uso de la parodia en el montaje de los clásicos, como en los textos, se presta de manera ideal para transvasar de contextos e ideas particularizados a contenidos universales rompiendo con moldes limitadores y ampliando, de esta manera, su radio de acción y difusión de la obra.⁵³

Como dan cuenta los datos anteriores, el uso de la tragedia griega como materia prima para la creación de nuevos textos se desarrolló con gran fuerza a principios de la década del cincuenta, con una excepción, *Electra Garrigó*, escrita en 1941 y representada en 1948. La crítica de su tiempo no logró comprenderla, por lo que fue adjetivada como “un escupitajo al olimpo”. Aunque la tradición en América Latina de reinterpretar a la tragedia griega se remonta al siglo XIX con obras como *Virginia* (1824) de Domingo Navas Spínola, Juan Cruz Varela escribe *Dido*, *Argia* e *Idomeneo* entre 1823 y 1825, José María Salazar escribe

⁵¹ Carlos, Solórzano, “El teatro de tendencias universales” en *Tríptico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011. p. 385.

⁵² Muestra de ello son las obras teatrales inspiradas en la tragedia griega antigua: *Ifigenia cruel* (1926) de Alfonso Reyes, *Medea* (1950) y *La selva* (1950) de Juan Ríos, *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, *Os cantos de Medéia* de Antonio José (1953), *Malintzin (Medea Americana)* de Jesús Soletto (1957), *Medea en el espejo* de José Triana (1960), *Alem do rio* de Olavo Agostinho (1961), *Yocasta o casi* (1961) de Salvador Novo, *Medea llama por cobrar* de Peko Andino (1962), *Antígona en el infierno* (1964) de Enrique Fernández, *Los siete contra Tebas* (1968) Antón Arrufat, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez, *Electra al amanecer. Donde la muerte clava sus banderas* (1973) de Omar del Carlo, *Gota d'agua* (1975-1993) de Chico Buarque y Paulo Pontes, *El Castillo interior de Medea Camuñas* de Pedro Santaliz (1984), *Antígona furiosa* (1988) de Griselda Gambaro, *Medea* (1992) de José Manuel, *Medea de Monquegua* de Luis María Salvaneschi (1992), *La venganza de Medea* (1996) de Rafael González, *Medea* de Reinaldo Montero (1996-1998) y *Medea* (--) de Ignacio Arriola Haro.

⁵³ Beatriz J., Rizk, “La parodia o el arte de hacer copias de otro arte” en *Posmodernismo y teatro en América Latina: en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2001. pp. 162-163.

Sacrificio de Idomeneo (1803) y José María de Heredia *Atreo*, además de *Clitemnestra, rainha de Micenas* (1846) escrito por Joaquim Norberto da Silva.⁵⁴

El siglo XX será aún más prolífico que el anterior, al respecto el catálogo de Pilar Hualde Pascual, *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*, sirve de guía para una consulta más profunda. Por lo pronto, cabe destacar que en dicho trabajo destaca el apartado que remite a las Electras, Orestes y Clitemnestras Latinoamericanas; la primer obra que remite al ciclo troyano, según el registro, fue *Píldes y Orestes* (1903) de Machado de Assis, *Electra Garrigó* (1941) aunque su representación, como ya se ha señalado, fue en 1948⁵⁵, seguida de *Senhora dos Afogados* (1947). Sobre la *Electra* cubana Hualde Pascual dice lo siguiente:

El renovador de la escena cubana Virgilio Piñera sitúa su *Electra Garrigó* (1948) en un ambiente cubano, y la obra supone una crítica de las relaciones entre padres e hijos, en las que prima el deseo de perpetuarse sobre las relaciones afectivas. Este texto representa la entrada del teatro cubano en la modernidad, a través del sincretismo entre el gran mito clásico y el pensamiento, las tradiciones y el coloquialismo del habla cubana. Los principales personajes del drama griego se han trasladado a un contexto criollo, donde, en clave de parodia, aparece un Agamenón Garrigó alcohólico, una Clitemnestra marcadamente hipersexual, o una Antígona [sic] descreída y solitaria, para denunciar el matriarcado y el machismo presentes en la sociedad cubana. La integración del elemento autóctono se hace patente en elementos como el coro, representación del pueblo, que desgrana su canto a ritmo de Guantanamera, o del simbolismo sexual de la frutabomba típicamente cubana con la que es envenenada Clitemnestra.⁵⁶

⁵⁴ Vid. Pilar, Hualde Pascual, *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*, Universidad Autónoma de Madrid. Versión electrónica:
<file:///C:/Users/norma/Desktop/mito%20y%20tragedia%20en%20la%20literatura%20iberoamericana.pdf>
(26-01-17).

⁵⁵ En el mismo año de la presentación de la *Electra* piñeriana, Omar del Carlo escribe *Electra al amanecer* (1948) en Argentina se siguieron produciendo piezas tales como: *Electra* (1952) de Julio Imbert, de Sergio de Cecco, *El reñidero* (1962), de Ricardo Monti *La oscuridad de la razón* (1993), *Tiempo al tiempo* (1988) de Carlos J. P. Pizzorno, *Orestes* (1998) de Omar Fantini. En México, Hugo Argüelles escribió *Los gallos salvajes* (1986). En el mismo año, Miguel Barbachano Ponce publica *Retorna Orestes*, posteriormente José Ramón Enríquez presenta *Orestes parte* (1984). Se suman *Secretos de familia* (1991) de Héctor Mendoza, *Orestes o Dios en máquina* (2000) de Miguel Ángel Canto, *¿Qué oyes, Orestes?* (2006) de Julianna Faester y *Orestíada actual* (1938-1947) de Dagoberto de Cervantes. En Chile se produce *La tierra insomne o la Orestíada de Chile* (1998). De República Dominicana, *Escalera para Electra* (1969) de Aída Cartagena Portalatín. En Colombia aparece *Las andariegas* (1984) de Albalucía Ángel; finalmente, en poesía, tenemos de la chilena Gabriela Mistral *Electra en la niebla* (1991), de la mexicana Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra* (1984) y de la cubana Magaly Alabáu *Electra, Clitemnestra* (1986).

⁵⁶ *Ibid.* p. 196.

Virgilio Piñera fue innovador en tanto transgrede y sincretiza la cultura cubana, al mismo tiempo, inicia una tradición en América Latina que emplea los personajes y formas de la tragedia griega para representar problemas relacionados con el país de origen, de igual manera su *Electra* se adelanta a *Las Moscas* (1943) de Sartre y *La cantante calva* (1950) de Ionesco. Esto nos indica que el autor cubano era a todas luces un escritor comprometido con el mundo y las propuestas estéticas universales de su tiempo. En suma, “no se consideraba parte de un feudo nacional sino un ‘hijo de su época’ aunque viviese en una isla desconectada del continente cultural”⁵⁷, su legado se extiende al siglo XXI, en dramaturgos cubanos como Norge Espinosa y Yerandy Fleites Pérez con las piezas teatrales *Ícaro* y *Jardín de Héroes*, respectivamente⁵⁸, en ellos prevalece el cuestionamiento al lugar que se tiene en la historia, la crítica a las obligaciones impuestas por los padres o el gobierno, así como la supuesta libertad de decidir los derroteros de la vida.

⁵⁷ Cfr. Virgilio Piñera, “Piñera teatral” en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960.

⁵⁸ Vid. Yoandi, Cabrera, *La puerta Electra: tradición clásica y ruptura en el teatro cubano contemporáneo*, Universidad Complutense. Versión electrónica:
[http://www.academia.edu/6199140/La puerta Electra tradición clásica y ruptura en el teatro cubano contemporáneo](http://www.academia.edu/6199140/La_puerta_Electra_tradici3n_cl3sica_y_ruptura_en_el_teatro_cubano_contempor3neo)

3. *Deformación, desustanciación.*

a) *Deformación.*

La literatura piñeriana está llena de personajes inusuales en situaciones comunes actuando de manera extraña, unos celebran la antropofagia comiéndose a sí mismos, otros ensayan día a día su muerte, algunos más aceptan su destino transfigurándose en el mítico Jesús, el imponente Agamenón, o el asustadizo René, aquellos se asesinan porque su nombre les disgusta o matan para ayudar a las esferas políticas en el exterminio de la juventud, unos más nos narran cómo se despedazaban mientras morían y, otros pocos, pero no por ello menos importantes, actúan como perros con la finalidad de aliviar las penas económicas. Los personajes de Piñera son apabullantes, tanto, que terminan por difuminar la anécdota del relato, la anagnórisis de la tragedia y la trama de la novela.

Sin embargo esta disminución de claridad que produce ambigüedad no implica que los elementos elididos no existan, por el contrario, Piñera se ha encargado de enmascararlos a través de una deformación de la realidad, valiéndose de elementos literarios como la farsa, el grotesco y el absurdo.

[...] el absurdo en Piñera no es más que la manifestación de una paradoja realista, que junto al choteo, el humor negro y la parodia, niegan esa realidad para superar sus aspectos negativos. [...] es un instrumento de indagación, una expresión enderezada a analizar la verdadera realidad, es tan paradójica, tan negativa, que únicamente a través del absurdo interno puede ser comprendida y comunicada.⁵⁹

Lo anterior, sin embargo, no implica que estas tres maneras de abordar la realidad sea utilizada por el autor a pies juntillas, es decir, no es el manual de teoría literaria el que educó la pluma piñeriana, sino un ordenamiento de la realidad sugerido por la lectura de Albert Camus en *Le mythe de Sisyphe* y una voluntad de cubanidad que buscaba huir de toda hegemonía literaria.⁶⁰ A esta actitud José Bianco la denomina barroquismo literario:

El cuentista barroco trataría de zafarse de los cánones bastante arbitrarios de la narrativa tradicional, gozando de una libertad que se parece al vértigo: [...] Juega con las ideas hasta que sus últimas prolongaciones dan la impresión de abolir las ideas que manejó al principio; se adelanta al tiempo: ve ruinas en las cosas; en los seres humanos, anticipaciones de caducidad. En suma, llega a la desfiguración o a la transfiguración, como quiera llamársela,

⁵⁹ Riné, Leal, "Piñera todo teatral" en Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002. p. XII.

⁶⁰ *Loc. cit.*

es decir hasta el umbral de su propia caricatura, pero no lo franquea. [...] Fiel, e irrisorio, deformante, expresionista, [...] Piñera, hombre barroco, siente el consabido desengaño barroco ante el destino del hombre; escritor barroco, lo manifiesta intelectualmente. Al absurdo del mundo responde con el humorismo.⁶¹

Es entonces Piñera el escritor que ve absurda la realidad del mundo, como si la modernidad se gestara en la adopción de acciones que carecen de sentido las cuales, en cambio, son propiciadas y repetidas continuamente por una sociedad estandarizada por igual y repetitiva. A esta situación responde el dramaturgo con humor, sus textos llenos de incongruencias son deformaciones que permiten al lector percatarse de su propia situación enajenada y deshumanizada. En Cuba a la risa liberadora se le conoce como choteo: “[...] peculiar manifestación del humor del pueblo como reacción ante las opresiones sufridas por el pueblo cubano a lo largo de su historia [...]”⁶². Al respecto, Piñera alguna vez dijo en la introducción a su *Teatro completo*, que en un mundo lleno de opresión lo único que le restaba era la ridiculización de su ser, de su entorno, pues esta era una resistencia que le permitía sobrevivir en medio de un sistema podrido y enajenante.

b) *Desustanciación.*

Por paradójico que parezca, el término *desustanciación* fue utilizado por primera vez por Cintio Vitier en 1945 para adjetivar a la literatura piñeriana, de manera negativa. En una crítica a *Poesía y Prosa* Cintio Vitier adjudica una responsabilidad a los escritores de sustanciar el aislamiento al que estaban condenados. Sin embargo, Piñera desentona con esta práctica pues su voz es confusa, vana, enmascarada, esclava y ahogada dada su intención de explicar un vacío.

Llamamos aquí vacío al reverso de la nada, [...] Lo propio del vacío, sin embargo, es no aludir a nada, sino, en última instancia, a la nada misma, pero entendida aquí no como Pecado, ni como Inefable, ni como Ser Que No Es, sino en cuanto rigurosa categorización del vacío de un mundo en que las cosas y las criaturas están y *nada más* sobre una superficie siniestra de trivialidad, armando el espantoso y vacuo disparate que lo absorbe todo.⁶³

Siguiendo a Vitier, el vacío piñeriano es un lugar ausente del Verbo, un lugar en el que ni siquiera existe el caos o el espanto; por el contrario, se trata de un espacio *cursi* por su incapacidad de compartir sentimientos y silencioso debido a la censura. Todo lo que habita

⁶¹ José, Bianco, *Op. cit.*, p. 282.

⁶² Carmen, L. Torres, *Op. cit.*, p. 10.

⁶³ Cintio, Vitier, *Notas*, p. 48.

en el universo de dicha literatura son figuras vacuas, desustanciadas y empequeñecidas, salvaguardadas por un lenguaje irónico pero que, para Vitier resulta parasitario e insuficiente por carecer de forma estética y “cordial actitud martiana.”⁶⁴

Esta crítica permitió que años después Jesús Jambrina, asiduo estudioso de Piñera, reinterpretara el concepto de *desustanciación* partiendo de la visión social que el poeta tenía de su época. Para empezar, comprende que Vitier estaba a favor de una cultura dominante y católica, la cual condenaba a las “otredades” a la esclavitud a favor del poder concentrado en pocas personas. En lo que respecta al arte, éste contradecía la realidad latinoamericana pues regularmente estaba enardecido por el culto greco-romano.

Como ya se ha explicado en el primer acápite, Virgilio Piñera estaba en contra de esto, pues: “Allí donde Vitier (y *Orígenes*) desarrollan una interpretación fetichista de la cultura clásica occidental, lo cual invoca una presencia (metafísica) del Espíritu, Piñera, identificado con el lado crítico de la misma matriz cultural, en cambio, ve en ella un recorrido mortal hacia la Nada.”⁶⁵ Aquí radica la vuelta de tuerca que da nuestro autor a la propuesta de Vitier, pues la nada no es el vacío absoluto, sino la repetición de ideas, gestos, actitudes y discursos que no permiten descubrir el todo de la cultura cubana.

En la llamada desustanciación piñeriana se pone en escena entonces una paradoja cuyos polos serían: uno que, descrito principalmente, del que se ha hablado poco, que propone – desde la utopía necesaria que atañe a la poesía y a la literatura del autor- el completamiento de ese vacío mediante la indagación de los componentes socioculturales que lo producen. O lo que es lo mismo, llenar ese vacío articulando sujetos, representaciones, conceptos y categorías diferentes a las habituales [...]⁶⁶

Es decir, el vacío piñeriano es un conjunto de cuerpos ocupados por sujetos que no concuerdan con la realidad en la que el escritor está viviendo, está “desustanciado” debido a la incesante repetición de conductas enajenantes. Por ello es menester llenarlo por otro, con una historicidad propia, alejada de cualquier discurso hegemónico. El momento histórico debe ser vivido a partir de un posicionamiento real sobre el presente: “La desustanciación,

⁶⁴ En su amplia crítica a *Poesía y Crítica* de Virgilio Piñera, Cintio Vitier apela a recordar las pasadas glorias al hacer poesía como José Martí de la siguiente manera: “Bástenos sugerir al lector la meditación del contraste, rico en vértigos y lecciones, que ofrecen junto a la publicación que comentamos, a nuestro juicio profundamente veraz, las páginas saturadas, centelleantes y recias, del diario de José Martí: ejemplo mayor de una actitud, de una *forma* estética y cordial que hemos perdido.” *Ibid.* pp. 49-50.

⁶⁵ Jesús, Jambrina, *Op. cit.*, p. 135.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

en términos piñerianos, es un proceso que empieza con la mirada narcisista del espacio.”⁶⁷
No hay un apego a la realidad que le circunda; a los personajes desustanciados se les niega la historia.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

II. Los *no*⁶⁸ de la tragedia griega.

El título del presente capítulo tiene como objetivo mostrar el alejamiento de *Electra Garrigó* de la tragedia griega. Sin embargo, dicho distanciamiento se da sólo en la medida en la que el autor explora la cultura griega, al mismo tiempo se nutre de un sentido de *tragicidad* que tiene su origen en la misma; es decir, la *tragicidad* piñeriana se sustenta en la tragedia griega, al mismo tiempo que desmitifica la visión idílica en la que se le tenía. Nos muestra la mutabilidad del sentido trágico, el cual permuta al contacto con otras culturas. Después de todo, hablar de tragedia implica forzosamente hablar de tragedia griega, así sea para negarla.

1. Lo que se ha dicho sobre *Electra Garrigó* (1985-2013)

Electra Garrigó es sin duda para la historia del teatro cubano una pieza que rompió con los esquemas de cómo hacer teatro en los años cuarenta. Ya se ha manifestado en el capítulo anterior que Virgilio Piñera resultó para su época un crítico acérrimo que expresaba su descontento con las visiones intelectualistas de su época, a través de su hacer poético, narrativo, ensayístico y teatral.

La presentación de *Electra Garrigó*⁶⁹ el 23 de octubre de 1948, fue un acontecimiento que tuvo una crítica dividida, la cual para algunos fue producto de la incompreensión. Desde su escritura en 1941, la obra había roto con los paradigmas de cómo hacer teatro no sólo en Cuba sino en el resto de América Latina; insertando su escritura en la historia del teatro universalista Latinoamericano.

Como se ha mencionado, su estreno provocó una serie de críticas que contrastaban con la recepción por parte del público. Según el testimonio de Juan Enrique, hermano del dramaturgo, los asistentes reían, pero en algunas escenas se desconcertaban, poniendo como

⁶⁸ Virgilio Piñera escribe en 1965 *El no*, en dicha obra persiste una dialéctica de la negación, la cual se nutre de un constante estira y afloja entre los deseos de los padres que desean la boda, frente a los hijos que se revelan prolongando su noviazgo hasta el suicidio. Se trata de una dialéctica dada a la confrontación y al diálogo entre dos razonamientos que se alimentan de un mismo acontecimiento: la boda, la cual se traduce en un dilema entre lo tradicional y lo contemporáneo. Los novios deciden morir antes de ser devorados por la tradición.

⁶⁹ "En el montaje tomaron parte Violeta Casal (Electra), Marisabel Sáenz (Clitemnestra), Gaspar de Santelices (Orestes), Carlos Castro (Agamenón), Modesto Soret (Egisto) y Alberto Machado (Pedagogo). Cuatro actores negros realizaron la pantomima, mientras que la cantante de música campesina Radeúnda Lima, muy popular entonces, interpretó las décimas de *La guantanamera*. [...] *Electra Garrigó* se estrenó el 23 de octubre y tuvimos una estruendosa recepción por parte del público." Carlos Espinosa, *Op. cit.*, p.149.

ejemplo de esto la aparición del Pedagogo con orejas y rabo de burro. En voz de Francisco Morín, director de la obra, tuvo una “estruendosa recepción por parte del público”, pero no de parte de la crítica⁷⁰.

Ya Cintio Vitier se había encargado de adjetivar a *Electra Garrigó* como “un escupitajo al Olimpo”, mientras que para otros Piñera fue considerado como un dramaturgo malicioso, incapaz de genialidad. Antón Arrufat llama la atención en este sentido, pues dice que la crítica de este tiempo estaba fuertemente matizada por la autodenigración: “es imposible que un cubano pueda hacer algo importante”. Así, en el caso de Piñera, no se trata de destreza, sino de malicia: “Es el cubanito sabichoso, hábil, que se pone a escribir, como pudo haberse puesto a maliciar, para buscarse unos pesos.”⁷¹

No obstante, la más fuerte polémica en torno a *Electra* se abriría paso entre la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTIC) encabezados por Luis Amado Blanco y Virgilio Piñera. Al respecto recuerda Francisco Morín que al siguiente día después del estreno, miembros de la ARTIC fueron adversos con sus críticas, lo que ofendió a Piñera quien responde con el artículo “Ojo con el crítico” y que complementó Amado Blanco con su texto “Los intocables”. Después de esta polémica la obra permaneció en la oscuridad por diez años, señala Francisco Morín,

[...] hasta que la repusimos el 14 de febrero de 1958, en la Sala Prometeo. Esta vez la ARTYC reconoció los valores indudables de la obra y la eligió como la mejor producción del Mes de Teatro Cubano. A diferencia del estreno, esta vez se pudo poner una temporada más larga, unas treinta representaciones continuas. Más adelante, la obra fue repuesta en una elegante sala de la calle Galiano, donde se mantuvo en cartel por varias semanas. Asimismo se representó a comienzos de los años sesenta en la recién fundada Casa de las Américas. La última vez que se puso en Cuba bajo mi dirección fue en el Teatro Alkásar en 1961, para el primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas. La interpretó el mismo elenco de 1958 y en la parte del coro estuvo Joseíto Fernández, el autor de *La guantanamera*. A partir de la puesta en escena del Mes de Teatro Cubano, mi montaje de *Electra Garrigó* fue mejorando artísticamente, y se utilizó un vestuario original diseñado y pagado por Andrés García. La pelea de gallos se hizo frente al público y la escena del envenenamiento de Clitemnestra Pla no fue con un refresco, como pedía Virgilio en el texto original, sino como el personaje devorando ansiosa y jocosamente una fruta bomba. Y como en todas las puestas anteriores, no se llevó un registro de lo que costó la producción.⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 153.

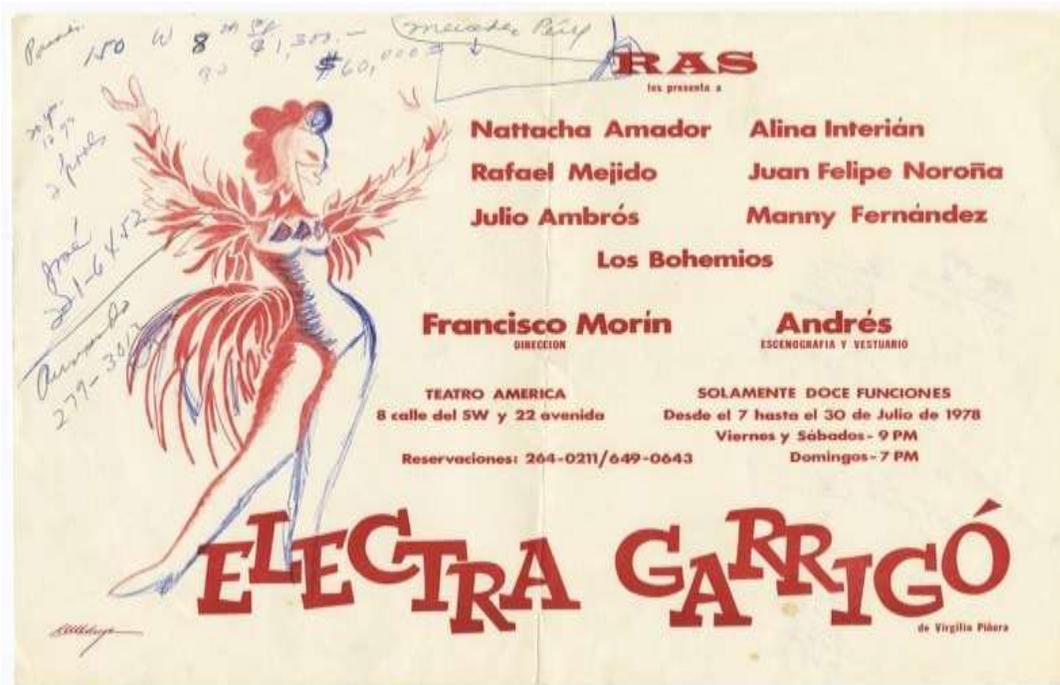
⁷¹ *Ibid.*, p. 156.

⁷² *Ibid.*, p. 202.



73

⁷³ De izquierda a derecha: 1) Coro: En la ciudad de La Habana... (Acto I. Actores: Francisco Tejuca, Emilio Rodríguez, Manuel Pradas). 2) Pedagogo (vestido de centauro. A Electra) ¿Declamas...? Electra (sin moverse) Declamo. (Acto I. Actores: Lilian Llerena, Omar Valdés). 3) Clitemnestra: ¡Atrás, perra! Electra: ¡Perra, adelante! (Acto I. Actores: Elena Huerta, Lilian Llerena, Helmo Hernández, Fausto Montero, Clara Luz Noriega, Asenneh Rodríguez, Domingo Palomo, Reinaldo Villagarcía). 4) Electra (saliendo por las columnas) ¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? (Acto II, Monólogo de Electra. Actriz: Lilian Llerena). 5) Clitemnestra (con voz atronadora) ¡El gallo joven, el gallo macho! ¡Que venga en socorro de una hermosa mujer! (Acto II, Monólogo de Clitemnestra; Actriz: Elena Huerta). 6) Pedagogo (se acerca a Clitemnestra) Divina Clitemnestra: ha terminado mi misión. Ya tus hijos tienen manos propias. Yo parto. (Acto III. Actor: Omar Valdés). 7) Orestes (a Clitemnestra) Te veo muy nerviosa, Clitemnestra. Debes descansar. (Clitemnestra mirando fijamente a Orestes) Voy a creer que estás en el juego... (Acto III. Actores: Elena Huerta, Helmo Hernández). 8) Clitemnestra (furiosa, a Egisto) ¡Vete, miserable difamador, vete de mi casa... Egisto: Si así lo piensas. (Acto III. Actores: Elena Huerta, Roberto Blanco). 9) Orestes (a Electra) ¿Qué debo hacer, Electra? Electra: ¡Partir! (Acto III. Actores: Lilian Llerena, Helmo Hernández). Puesta en escena de 1958, dirigida por Francisco Morín. <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/electra.html> recuperado 04-10-2016



"Electra Garrigó"

TRAGEDIA EN TRES ACTOS DE
VIRGILIO PIÑERA

REPARTO
(POR ORDEN DE APARICIÓN)

| | | | |
|----------------------|-----------------------|-----------------------|------------------|
| Coro..... | RADEUNDA LIMA. | Egipto Don..... | MODESTO SOBET. |
| Electra Garrigó..... | VIOLETA CASAL. | Agamenón Garrigó..... | CARLOS CASTRO. |
| Pedagogo..... | FILBERTO MACHADO. | Clitemnestra Piñ..... | MARISABEL SAENZ. |
| Orestes Garrigó..... | GASPAR DE SANTELICES. | | |

MIMOS {
DIGNA MARIA HORTA (Camarista),
MARGOT HIDALGO (Camarista),
CLARA LUZ MERINO (Clitemnestra),
CRISTINA GAY (Anunciadora).

MIMOS {
REINALDO GRAVE DE PERALTA (Mensajero),
SERGIO ARANGO (Mensajero),
LEOVIGILDO BORGES (Mensajero),
EDUARDO ACURA (Agamenón).

LA ACCION EN LA HABANA, EPOCA ACTUAL.

Tramoya: GERARDO RODRIGUEZ.
Luminotecnia: JORGE DUMAS.
Traspunte: ERNESTO FUENTES.

Dirección: FRANCISCO MORIN.
Escenografía del pintor: OSVALDO.

Vestuario: { "CASA PILAR",
"GLAMOUR",
Peinados: BARRIOS.

Sábado 23 de Octubre de 1948
HORA: 9½ P. M.

Escuela Municipal "Valdés-Rodriguez"
8 y 5, VEDADO

74

En adelante el teatro de Virgilio Piñera fue mayormente reconocido, pero no por ello su difusión fue satisfactoria, la revolución lo tenía varado en un escondrijo pues era

⁷⁴ Programas de mano a cargo de los grupos teatrales RAS y PROMETEO, años 1978 y 1948 respectivamente. https://www.google.com.mx/search?q=electra+garrig%C3%B3&espv=2&biw=1517&bih=735&source=inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJveLC18HPAhVHxoMKHdimADoQ_AUIBygC&dpr=0.9#imgdii=scolaxd7uZcWTM%3A%3Bscolaxd7uZcWTM%3A%3BtGnWuyDkQUACdM%3A&imgc=scolaxd7uZcWTM%3A recuperado 04-10-2016.

considerado enemigo dada su inclinación intelectual y sexual. Esta investigación parte de 1985, tomando en cuenta la probable existencia de otros trabajos, que por inaccesibles o desconocidos no serán referidos, sólo se presentarán doce ensayos y un amplio comentario que tienen como tema central *Electra Garrigó*.

Para 1985, Pedro Barreda presenta en la revista *Escritura. Teoría y crítica literarias* el artículo “La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”. En dicho texto el autor distingue a Piñera del grupo Orígenes por poseer una fría lucidez y un desolado humor, esta dualidad es por principio el eje nodal del trabajo de Barreda, pues para él, en *Electra Garrigó* hay un entrelazamiento entre la estructura de la tragedia griega y el choteo.

De esta manera la especificidad que observamos en *Electra Garrigó* no es la reelaboración del conjunto de leyendas mitológicas que dramatiza, el primero, Esquilo en la Orestíada; tampoco, el empleo de ciertos procedimientos técnicos del drama trágico griego, como lo son el empleo del coro y la especial disposición de la fábula. La especificidad de Piñera radica, más bien, en la explotación de estas leyendas y de estos procedimientos como forma de acceder a una dramaturgia antinaturalista y distanciada, consciente, en alto grado, de su teatralidad, espectacularidad, que se presenta como meditación crítica que sin embargo, no desdeña el erotismo, la socarronería, el lenguaje insinuante, los tipos, las situaciones del irreverente teatro vernáculo cubano. Conjunción de la tragedia griega y el choteo proverbial del criollo.⁷⁵

Del mismo modo, el autor menciona que Piñera sigue a la estética brechtiana en el tratamiento de la tragedia griega: la imagen distanciadora; con lo cual se refiere al reconocimiento de cierto objeto por parte del espectador, pero al mismo tiempo el objeto aparece extraño. Barreda tiene razón con esta propuesta, pues a la vez que reconocemos a los personajes griegos, descubrimos que la obra no tiene nada que ver con las propuestas de Esquilo, Sófocles, o de Eurípides.

Siguiendo al autor, existe una relación entre la risa, la sexualidad y la tragedia⁷⁶, los dos primeros rubros quedan claros, pues son el resultado de una cubanización externa e interna:

⁷⁵ Pedro, Barreda, “La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*, *Escritura*, X. 19-20. Caracas, enero-diciembre, 1985. p. 118.

⁷⁶ En la tragedia el orden universal es intransgredible, [...] cumple su función mediante el método más común dentro del drama: presenta ejemplos de agresiones a los valores —en su caso a los reconocidos como superiores— y las consecuencias —trágicas— de dichas agresiones. De esta manera, lleva al espectador a tomar conciencia de que la arbitrariedad sin límites, el salirse de una órbita ya natural o humanamente establecida,

Cubanizarlos doblemente: en lo externo (lo menos valioso, aunque no desdeñable) por medio del traje, los símbolos y el lenguaje; en lo interno (lo verdaderamente crucial) mediante la incorporación de la sistemática ruptura con la solemnidad que revela el carácter criollo, trágico y cómico a la vez, su desgarrado dialogismo.⁷⁷

Sin embargo, en lo que respecta a la tragedia, Barreda tambalea entre los siguientes supuestos: aduce que la *Electra* piñeriana es una pieza representativa de la posmodernidad y una de las manifestaciones recientes de la tragedia, pero enseguida dirá “es melodramático”⁷⁸

induce al hombre a su propia aniquilación [...] En el sentido dramático la palabra trágico cobra un significado deductivo, equivale a inevitable; en ese mismo sentido, la palabra tragedia implica la consecuencia inevitable de un delito cometido contra las leyes, que el espíritu universal ha decidido codificar como absolutas. [...] Su enunciado, como artístico, es más enérgico, más humano y más religioso: el que, en pleno uso de sus facultades mentales, emocionales e instintivas, atenta contra cualquiera de los valores universalmente reconocidos como supremos se está forjando su destino trágico. [...] provocar terror y compasión, estrujar – castigar- y de esa manera redimir –purificar- la conciencia del espectador, llevarlo a un reconocimiento, a una asunción total de orden tanto espiritual como ético y moral, o bien mantener latente y, a la vez justificar, dándole sentido artístico, a su temor reverencial ante la vida y ante la muerte. [...] cumple el efecto de máximo rito religioso [...] –la reconciliación o la conciliación con el entorno total, con el cosmos o con Dios- que no viene a ser sino el mismo postulado por todas las culturas para cualesquiera de las religiones. Valores absolutos: la vida, la verdad, el amor, la justicia, la religión, la ética, las leyes humanas [...] 1) El protagonista trágico es invariablemente lúcido; razón, instinto, y sentimiento operan en sus actos, así como emociones controlables e incontrolables. Es un ser humano con todas las características del hombre universal. 2) El protagonista trágico, en una exaltación soberbia de sí mismo, transpone los niveles de lo humano y lo moral, llega hasta el nivel de lo reservado por los hombres solamente para el poder y la voluntad divina. (Compite en contra del poder supremo, contra los valores absolutos, además pretende imponer valores nuevos en la sociedad) 3) El protagonista trágico paga caro su atrevimiento, sucumbe tras de su osadía, consciente de haberla cometido; asume su equivocación y acepta su derrota. Existen tres esquemas básicos: Tragedia de destrucción: donde el protagonista sucumbe tras de su agresión consciente a los valores. Tragedia de sublimación: donde el protagonista sucumbe tras una defensa consiente de los mismos valores. Tercer modelo: Es una mezcla de las dos anteriores. Hay una lógica de orden-desorden-orden: 1. El estado normal parece inalterable, 2. Surge la alternativa que va a crear el conflicto del protagonista. 3. Se hace vivo el conflicto. 4. El conflicto propone elegir una determinación. 5. Vence una de las dos fuerzas, pasión e instinto, sobre el razonamiento, y la agresión se sucede. 6. Se cuestiona la agresión. 7. Viene la toma de conciencia del protagonista. 8. Se sucede el castigo. 9. Se restablece el orden. 10. Se produce la toma de conciencia en el espectador. Por lo tanto, el protagonista no es en absoluto víctima pues el destino lo forja él mismo con sus decisiones, hay expiación, conflicto con la sociedad, con el orden, el protagonista no siente ningún remordimiento, hay una aceptación de las consecuencias de sus actos, [...] la obra es, desde el principio hasta el final, una reflexión, un cuestionamiento y a la vez una respuesta afirmativa, sin controversia ni lugar para la duda, que lleva al hombre a reconocer, a reafirmar y aceptar su sitio, asimismo dentro de su círculo inmediato, dentro de la sociedad y el universo. Cfr. Virgilio Ariel, Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, México, GEGSA, 1993. pp. 88-102.

⁷⁷ *Ibid.*, p.120.

⁷⁸ El melodrama utiliza emociones contrapuestas o antagónicas, intenta divertir mediante la exposición de emociones negativas y positivas, se interesa por el hombre común por lo que es más recurrente en exposiciones televisivas como cinematográficas. El protagonista triunfa sobre un conflicto gracias a sus virtudes, regularmente siempre tiene problemas con otro personaje, el cual, es antagonista, dichas disputas no son trascendentes, es decir, son comunes, a cualquier persona le pueden suceder, sólo dejan un recuerdo y son personales. *Vid., Op. cit.*, Rivera, pp.171-188.

e irrisorio, si bien de consecuencias trágicas.”⁷⁹ Posteriormente expresa que los personajes son propios de la farsa⁸⁰ o del sainete⁸¹ “con la patética ironía trágica de ignorarlo”, por lo tanto son parte de un sainete trágico y finalmente agregará: “[...] es lo que concede a *Electra Garrigó* su carácter de tragedia moderna: sólo el humor hace habitable el mundo.”⁸² Con esto concluimos que para Barreda, Piñera construyó una tragedia moderna cubanizada, la cual consiste en no tener conciencia de ser un personaje trágico y cuya única estrategia de sobrevivencia es el humor.

Estamos de acuerdo con la cubanización de la tragedia griega, pero la lectura de una tragedia moderna no es convincente, pues el autor no profundiza al respecto, por el contrario es ambiguo al momento de enunciarla, pues el melodrama es un género bastante alejado de la tragedia, lo mismo ocurre con la farsa y el sainete. A propósito esta tesis se apropiará de la propuesta de cubanización, pero prefiere tomar en consideración la posibilidad de la existencia de una *tragicidad* que ha mutado a través del tiempo y conforme a los preceptos culturales de la época en la que se inscribe.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁰ Surge de la necesidad de liberar de la represión el espíritu: explosión violenta, como representación enfática, transformación de cada uno de los géneros, no intenta mostrar aspectos obvios de la vida, sino representar otro sentido de éstos, mucho más exaltados o bien mucho más profundos. [...] Cada farsa contiene potencialmente, en forma simbólica, una forma de liberación autoral que opera por identificación. [...] La farsa es un grito de rebeldía, una crítica rabiosa, una burla descarnada, una visión particular y audaz de percibir la verdad, una forma distinta de racionalizar, una fuga instintiva de un peligro determinado, una compenetración valiente y honesta en el traslado de las apariencias, [...] La farsa siempre se mueve en el terreno de lo imposible pero no en el incongruente – es un sustituto de la realidad objetiva- [...] desnuda la realidad para encontrarle sustancialidad, en otros casos, reviste la realidad con el fin de proponerla ideal. Tanto la desnudez como el revestimiento son elementos dramáticos que permiten la mutación de los géneros comunes: tragedia, comedia, melodrama, en farsa trágica, farsa cómica, y melodrama fársico, por mencionar algunos. La farsa es un género que siempre estará acompañado. *Vid. Op. cit.* Rivera, pp. 189-209.

⁸¹ Pieza teatral breve que se representa en los intermedios, desmitifica temáticas como el amor, engaño, poder y justicia en tono satírico. La Caixa, <https://www.educaixa.com/-/el-sainete-tematica-08-02-17>.

⁸² José Alsina al hablar sobre la modernización de la tragedia resume las características de la siguiente manera: a) en cuanto a la representación la moderna adolece de coro, aspectos musicales, danza, máscara, coturno. b) Carece de elementos básicos como el que esté unida a un culto: rito o religión, además del concepto de lo trágico, si bien nadie ha podido definirlo con certeza, dada la diversidad entre el *corpus* y la concepción del mismo entre Eurípides, Sófocles y Esquilo, hay dos elementos insistentes: el hombre reducido por la fuerza del destino y el hombre enfrentando al mismo tomando decisiones que le hacen responsable de sus actos. c) La tragedia griega no tiene un final fatal necesariamente, ni aniquilación física o moral del héroe, puede tener final feliz [por ejemplo la *Orestíada*] sin dejar de ser tragedia y sin perder su sentido de tragicidad el cual afirma el yo humano. *Cfr.* José, Alsina, “El análisis de la obra literaria”, “Tragedia”, en *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991. p. 126.

Mihály Des en 1986 escribió en *Revolución y Cultura*, el estudio “Entre Electra y Aire Frío”. Desde el título se intuye una comparación entre ambas obras de Piñera; las cuales parten de un conflicto familiar. Para Des el humor es pieza nodal en *Electra Garrigó* pues gracias a él ocurre el efecto de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht, razonamiento que lo enlaza con el estudio de Pedro Barreda.

Sin embargo, ve en la figura de Electra una posibilidad de personaje trágico: “Sus “no-dioses” están más cerca del yo solitario del existencialismo y del culto a los objetos del *nouveau roman*, que del Dios muerto de Nietzsche.”⁸³ En este sentido se estaría hablando de una tragedia moderna, lejana del nihilismo y cercana al existencialismo, lo cual se debe poner en duda, pues Virgilio Piñera siempre estuvo en desacuerdo con estas dos corrientes europeas, recuérdese que en el primer apartado de este trabajo, ya se ha hablado del fenómeno de *arturidad y tentalismo*.⁸⁴

Finalmente el autor establece que si existe algún tipo de tragedia, estaría conectada con la intrascendencia, pues en los momentos más tensos y trágicos los personajes continúan funcionando gracias a la presencia de algo ridículo y barato, esto es, “Propone una tragedia o una no-tragedia, o mejor la falta de la tragedia a la criolla: una Electra cubana...”⁸⁵. Como puede dar cuenta la última cita, el autor se encuentra varado en la posibilidad de que la tragedia en la propuesta de Piñera es la falta de la misma. Si esto lo tomamos como un acierto, tendríamos que cuestionarnos sobre la importancia de la tragedia para la cultura cubana⁸⁶, sin olvidar que para Mihály Des es de carácter existencial, con lo cual no estamos de acuerdo por lo expuesto en el párrafo anterior. Entonces seguimos considerando que hay un sentido de *tragicidad* que no hemos descubierto pero se encuentra íntimamente ligado a la cultura cubana.

En 1989 el crítico Riné Leal escribió la introducción para el *Teatro completo* de nuestro autor, intitulada “Piñera todo teatral”. En ella hace un amplio estudio sobre lo más

⁸³ Mihály, Des, “Entre Electra y Aire Frío” en *Revolución y Cultura*, No. 10/1986. Versión electrónica: <http://www.ryc.cult.cu/PDFs/2012/4-2012.pdf> p. 31.

⁸⁴ *Apud.*, 7.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 33

⁸⁶ La presencia de la literatura griega en la literatura cubana como ejemplos de una política transcultural, comienza prácticamente desde el periodo colonial, como muestra de ello los poemas *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa y *Oda a la piña* de Manuel de Zequeira.

representativo del teatro del cubano, incluyendo obras inéditas. En lo que respecta a la figura de Piñera, se le caracteriza como un personaje humorista, corrosivo, rebelde y que por dichos rasgos atraían a la juventud de los años sesenta en adelante.

Para Leal, *Electra Garrigó* es una tragedia emparentada con la comedia⁸⁷. Al respecto establece lo siguiente:

- 1) Ruptura con el pasado: “...analizar la familia pequeñoburguesa como un microcosmos nacional, a partir de sus conflictos establecer la agonía y frustraciones de la sociedad”⁸⁸
- 2) Parodia: “parodia de la tragedia ateniense, esa caricatura de la ‘alta’ cultura, que en el fondo no era más que una burla a la subcultura oficializada y anquilosada que transformaba los modelos antiguos en un patrón sagrado e inviolable. El asesinato de los padres por los hijos como única forma de liberación real, es en la década del 40 una inteligente manera de afirmar la necesidad de cambiar la vida, destruir el pasado, desmitificar la estructura familiar como reflejo caduco y sentimental de una falsa realidad social”⁸⁹
- 3) Rechazo a los valores literarios tradicionales: “Lo realmente importante es que los valores de esa creación descansaban en el rechazo de los valores de la ‘otra’ literatura”⁹⁰

Hasta el momento estamos de acuerdo con Leal en cuanto a los elementos de ruptura, parodia y rechazo a la tradición literaria consagrada, pues la estética de Piñera se caracteriza por negar lo ya establecido. Sin embargo, en su *Electra* persiste la noción de insularidad de la que nadie puede librarse, es decir, *Electra* jamás saldrá de su isla. Al respecto Riné Leal apunta que se trata de la

[...] concepción del mundo como un universo cerrado y circular, donde no hay salida ni escapatoria posible... y donde el hombre está solo, sin salvación ni esperanza... la vida termina como una esfera perfecta encerrando a sus protagonistas, y que al día siguiente todo

⁸⁷ La comedia se burla de la colectividad, en ella siempre hay alegría. El protagonista, mediante un defecto de carácter transgrede una o varias leyes sociales; es descubierto, denunciado y expuesto al ridículo, sin embargo ama vivir, es apasionado, vicioso pero siempre agradable. Si bien, se denuncian las fallas de la sociedad, también es cierto que prevalece la risa pues las acciones se desarrollan a partir de lugares comunes cuyo final siempre es afortunado, justo, propio, correcto, conveniente o juicioso. *Vid., Op. cit., Rivera, pp. 103-117.*

⁸⁸ Riné Leal, *Op. cit.*, p. VII.

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. X.

comenzará a suceder de igual manera, como un diabólico artefacto que devora todo lo humano.⁹¹

Con lo anterior obtenemos un guiño de lo que se puede definir como tragedia pero, acertadamente, Riné Leal prefiere presentarla como una idea teatral:

La idea teatral de este autor es trágica en el sentido en que muestra la contradicción irreconciliable entre el hombre y su medio, entre su voluntad individual y la necesidad social, pero la expresa regida por el fatalismo, por un destino inexorable en que fuerzas inevitables operan con la precisión y frialdad de un mecanismo prefijado, que nada ni nadie puede detener. La construcción será agónica, excluyente, trágica en su esencia, y de ella sólo se salvan los que logran evadirse, como Orestes.⁹²

Estamos de acuerdo con el crítico, sobre todo, con su cuidado en establecer que la obra de Piñera tiene una esencia trágica, mas no por ello la categoriza en el rubro de tragedias, como lo habían hecho los autores que lo anteceden. La esencia trágica, como él la denomina aparece como la contradicción entre el hombre y su medio, razonamiento que lo liga profundamente con la tragicidad griega, además de la utilización de palabras como “destino” y “fatalidad”. Sin embargo, no explica el valor de lo paródico en la construcción de la esencia trágica, lo que deshabilita su interpretación pues la desarticula, ya que precisamente lo paródico está al servicio de la cubanización de la obra; lo paródico está ligado con el choteo, lo cual desacraliza el discurso hegemónico a través de la risa y el carnaval, los personajes se degradan y matizan con componentes propios de la cultura cubana como la frutabomba, los vestuarios y escenografía.

En el mismo año, en la revista *Latin American Theatre Review*, Julio Matas escribió un artículo intitulado “Vuelta a Electra Garrigó de Virgilio Piñera”. En el estudio, la obra se compara con *El chino* de Carlos Felipe, pues en ambas hay una reflexión en torno al teatro cubano y la realidad nacional. Por lo que había sido considerada en el año de 1958 “como llamado “metafórico” a acabar con el tirano Batista.”⁹³ Esta premisa es importante pues hasta el momento ninguno de los críticos anteriores había hecho una lectura fuera de los atisbos de lo literario, su interpretación se cimenta en los diálogos que mantienen Electra y Pedagogo, sobre todo cuando hablan sobre tradición, clamor, revolución y apatía.

⁹¹ *Ibid.*, p. IX.

⁹² *Ibid.*, p. XIII.

⁹³ Julio Matas, “Vuelta a Electra Garrigó de Virgilio Piñera” en *Latin American Theatre Review*, Spring, 1989, Vol. 22, No. 2. p. 73.

También en su crítica hay un señalamiento sobre la significación del actor. Para ello la interpretación que da sobre la figura de Electra establece un símil entre ella y el actor como el gran mentiroso del arte; “Electra hace teatro, nos está señalando una cualidad fundamental del personaje: Electra es fría (como el “diamante”), Electra es, en definitiva, una actriz, que todo lo finge y a quien nada, en el fondo, altera.”⁹⁴ Para el universo de la obra Electra tiene una misión: fulminar todo tipo de autoridad, tradición y obediencia, pero tal lucha la dará “disfrazada de piedad”.

En la visión de Matas, Virgilio Piñera construye una tragedia grotesca⁹⁵. La denomina de este modo pues es “una tragedia con visos de broma”⁹⁶. Sin embargo, también la clasifica como farsa trágica⁹⁷ y a sus diálogos como tragicómicos⁹⁸. “Piñera habría traicionado su

⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁵ La obra grotesca expresa el conflicto entre la situación social grave, la apariencia física, la situación económica encubierta, la actitud disimulada, frente a la verdadera realidad interior del personaje, su ridícula figura, en definitiva, su triste realidad. Lo primero es la máscara, la risa, lo segundo es la cara, el llanto; el contraste simultáneo de ambos es lo grotesco. La crítica de Ramón Pérez de Ayala inaugura una nueva visión de las tragedias grotescas, reconociendo que son algo más que unos sainetes extensos: «Clasificaremos como almas grotescas aquellas en las que las formas superiores de la conciencia aparecen implicadas, apenas nacientes y absorbidas en las formas inferiores del instinto» Para añadir posteriormente de una forma tan acertada como definitiva que «la tragedia grotesca es una tragedia desarrollada al revés»; en la tragedia clásica el héroe muere irremediamente, por el contrario, en la tragedia grotesca no hay forma de matarlo. Juan Pedro, Sánchez Sánchez, “La señorita de Trevélez: tragedia grotesca de Carlos Arniches”, en *Revista de Filología*, Abril, 2006, no. 24. p.226. Versión electrónica: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20FILOLOGIA/24-2006/17%20\(Juan%20Pedro%20S%C3%A1nchez%20S%C3%A1nchez\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20FILOLOGIA/24-2006/17%20(Juan%20Pedro%20S%C3%A1nchez%20S%C3%A1nchez).pdf) 08-02-17.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁷ Básicamente la farsa trágica se diferencia por utilizar características predominantes de la tragedia; toma de conciencia, temor, consecuencias por las acciones tomadas, se recomienda ver las citas 76 y 80 de este trabajo.

⁹⁸ La tragicomedia relata siempre una aventura, una lucha, una conquista heroica, es el género antirreligioso, exalta y maneja las capacidades humanas, también es el único género que juzga a la muerte, se compenetra y censura el destino eterno, el destino metafísico, no el destino forjado por el hombre, sino el destino objetivo, el forjado por Dios. [...] Sus raíces provienen tanto de una necesidad existencial como espiritual y socio-moral: la necesidad de trascender. [...] El héroe tragicómico se define como personaje épico, luchador constante, luchador pertinaz que al final de la obra llega a una meta positiva, no es impotente o sumiso como el de la tragedia. [...] Hay una contraposición de valores entre importantes y poco importantes; valores trascendentales, renovadores y difíciles de alcanzar contra otros ordenados, limitados estáticos o en decadencia. [...] Dignifica la naturaleza humana, induce al estudio, la búsqueda, al viaje, a la aventura, invita a ir hacia adelante. [...] El protagonista siempre tiene una meta, la cual, se vislumbra desde el principio, algunas veces llega para alcanzarla, tiene que superar varios obstáculos, en otras, los obstáculos lo desvían del objetivo inicial pero al final descubre que el lugar al que llegó es más importante que el primero. *Vid. Op. cit.*, Rivera, pp. 155-169.

propia sostenida rebeldía, si hubiera concebido Electra Garrigó puramente en serio [...] viola ciertamente todas las leyes y principios asignados al género.”⁹⁹

Tres aportaciones importantes hay en Julio Matas: ver en *Electra Garrigó* un llamado a acabar con la dictadura de Batista, encontrar en la figura de Electra un motivo que sirve como metatexto para hablar del carácter del actor y, por último, insistir en el alejamiento de Piñera de la seriedad de la tragedia griega, pues su poética va por otros derroteros, lo que impulsa a cuestionarse sobre qué matices tendría su visión trágica, ya que las propuestas que da son insuficientes pues no las explica: tragedia grotesca, farsa trágica y diálogos tragicómicos, son sólo pequeños atisbos que invitan a ser pensados a profundidad para crear otro estudio que sólo se centre en la definición de los mismos así como en su conexión real con la obra piñeriana.

Iniciada la década del noventa, Elina Miranda Cancela escribió para *Revista de literatura cubana* “Electra en Piñera”. La helenista se encarga de insertar a *Electra Garrigó* en la tradición dedicada a la reinterpretación de los mitos griegos, adaptándolos al tiempo histórico del autor.¹⁰⁰ Como estudiosa del fenómeno grecolatino en Cuba, Elina recuerda al lector que la interpretación de los mitos griegos es una práctica muy antigua, pues ya Eurípides, Sófocles y Esquilo los reinterpretaban a partir de los intereses de cada autor. También enumera a los autores que han dado vida a Electra dentro de sus obras: André Gide, Miguel de Unamuno, Eugene O’Neill, Jean Giradeux, Jean Paul Sartre, Benito Pérez Galdós.¹⁰¹

La autora compara la Electra de Sófocles con la piñeriana pues ambas se encuentran en resistencia contra la dictadura sentimental de los padres: “La Electra de Piñera, como su ilustre antecesora sofoclea, es la única conturbada y consciente de la necesidad de resistencia frente al ambiente familiar que coacta su desarrollo pleno como individuo y amenaza con

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ En 2006 Elina Miranda Cancela escribió para el libro *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de Cuba*, “Mito y parodia en el teatro cubano contemporáneos”. En el texto retoma *Electra Garrigó*, priorizando el lugar transgresor que tiene la obra dentro de las letras cubanas como vehículo que evidencia el lugar marginal del teatro latinoamericano.

¹⁰¹ *Apud.* En la nota 55 se enuncian las *Electras* latinoamericanas.

ahogar su personalidad”¹⁰² en cierta manera esta interpretación es acertada, pero se debe tomar en cuenta que los modelos sociales en la antigua Grecia son distintos a los de la Cuba de los años cuarenta, por poner un ejemplo aludo a la concepción de individuo en la conciencia de los helenos¹⁰³, sobre todo en la época de Sófocles, elemento que desestabiliza la interpretación de Elina.

Por otro lado, la autora asegura que Virgilio Piñera estaba contagiado por el “bacilo griego”:

Esta fue la elección del joven teatrista cubano atacado por el “bacilo griego”... Selecciona, combina, innova, al tiempo que hace gala, sin duda ostentosa, de la tradición literaria de la cual se apropia, de manera que no queda otro remedio que, como reclamara alguna vez, leerlo en Piñera¹⁰⁴

Dicha visión al respecto de la obra es engañosa, por lo siguiente: Miranda Cancela deja de lado las ideas estéticas del autor, condenándolo a insertarse miméticamente en una tradición que sólo repetía las formas estéticas que les antecedían. Al respecto es importante revisar los estudios que se encargan de describir la poética piñeriana y la personalidad del mismo. Trabajos como el de Jesús Jambrina con *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias* (2012), o el de Carlos Espinosa con *Virgilio Piñera en persona* (2003) o *El país del arte* del mismo Piñera, ayudarán a comprender por qué Virgilio llamaba “bacilo griego” al contagio que sólo imitaba acríticamente a la llamada literatura universal, dejando de lado la creación y la invitación a la experimentación e innovación.¹⁰⁵

Si bien, la autora decide cerrar el texto invitando a la lectura en clave piñeriana, su trabajo está profundamente cargado de explicaciones sobre el origen y continuidad de la tragedia griega como eco irrefutable, única debilidad del trabajo, pues el autor quería terminar con esta tradición dado el daño causado no sólo en la historia de la literatura cubana, sino también en la construcción de una identidad propia.

[...] esta tragedia no culmina con la liberación y el triunfo, sino que el silencio final de Electra pone de manifiesto la desolación y el vacío en que cae una vez que su objetivo, su razón de ser, se ha cumplido. Como comenta el autor citado (Thomson), “no hay salida, y aquí es

¹⁰² Elina, Miranda Cancela, “Electra en Piñera” en *Revista de literatura cubana. Crítica, historia*. Año VIII, Enero-Junio, 1990, No. 14. p. 47.

¹⁰³ Vid. Werner, Jaeger, tr. Joaquín, Xirau, Wenceslao, Roses, “El hombre trágico de Sófocles” en *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012. pp. 248-262.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 51.

¹⁰⁵ Al respecto el primer capítulo de esta tesis es insistente en lo dicho y brinda un mayor panorama.

donde yace lo trágico: la tragedia de una naturaleza apasionada que en la realización de su vitalidad es cogida como en un vicio y aplastada.”¹⁰⁶

Esta última interpretación deja abierto el debate sobre si la pieza teatral de Piñera es trágica y en qué forma lo es. Hasta el momento los críticos han coincidido en una cosa: todos aceptan que la obra es una tragedia, es un tipo de tragedia o tiene matices trágicos; algunos se abstienen de dar una definición como Riné Leal y Mihály Des, pero dejan sobre la mesa la posibilidad de que esté presente la *tragicidad*. El primero ve el problema del encerramiento y de la soledad del hombre; el segundo encuentra la presencia del existencialismo de un yo solitario. Por otro lado, Pedro Barreda y Miranda Cancela asumen y coinciden en que *Electra Garrigó* es tragedia que exalta el vacío que aplasta a Electra, razonamiento al que se opone Julio Matas pues la posible *tragedia* o *tragicidad* no están definidas, pero es insistente en que éstas estarían conectadas con la estética y el momento histórico del autor.

Raquel Carrió escribe para la antología *Teatro cubano contemporáneo* la introducción a *Electra Garrigó*, “Una brillante entrada a la modernidad”, en 1992. Como el título señala, se trata de un ensayo que proyecta la universalidad y cubanidad empleada por el autor así como el motivo que traza una línea entre un teatro antes y después de la modernidad. Al mismo tiempo, para la autora la universalidad de Piñera está íntimamente ligada a lo cubano, además el dramaturgo utiliza sus piezas para hacer explícitas una serie de problemáticas socioculturales en la Cuba de los años 40: “...el intento más serio de penetración y disección de los problemas de una cultura nacional (y continental) que no se agotan, como pudiera suponerse, en la mera denuncia de los procesos colonizadores o deformadores de una entidad específica de esta condición”.¹⁰⁷

Para Carrió, el dramaturgo parte de una estética que ella denomina de -anverso y reverso- de la cual se sirve para el planteo de dicotomías tales como: dominación/libertad, opresión/liberación, tiranía/rebeldía “[...] la búsqueda de Piñera no sólo en el terreno ético (la familia como formadora/deformadora de valores), refracción a su vez (metáfora

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43. *Apud.*, George Thompson, Esquilo y Atenas, La Habana, 1978, p. 412.

¹⁰⁷ Raquel, Carrió, “Una brillante entrada a la modernidad” en *Teatro cubano contemporáneo antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 133.

dramática) de la situación social (el contexto republicano, la herencia, la tradición, mitología) o el planteamiento ontológico (el ser nacional, el carácter de lo cubano)".¹⁰⁸

En resumen, para la autora los personajes de la obra, motivo de este estudio, cumplen con una función determinada dentro del universo de la misma: la representación o interpretación como transgresión de un artificio sustituyendo a otro. Esto último interna al trabajo de Raquel Carrió en una interpretación que comparte con Barreda y Julio Matas; la idea de dualidad en la obra, aunque la crítica los enumera como contrapuntos de una inestabilidad en la atmósfera del creador, lo cual es relevante pues lleva a reflexionar sobre la importancia del contexto cultural e histórico en el que se originó *Electra Garrigó*.

En 1995, Vicente Cervera Salinas escribe *Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral*. En dicho trabajo, el autor apuesta a que la modernidad es un suceso que apuntala hacia la asimilación de iconos artísticos y culturales. "Los mitos griegos nunca dejaron de hablarnos jamás de sus heridas, que aún son las nuestras."¹⁰⁹ En este sentido, primero se debería establecer cuáles son esas heridas y después rastrear en la producción del autor si hay coincidencias.

Para Cervera una de estas concomitancias reside en el carácter artístico/pedagógico de la tragedia, que continúa sobre las reproducciones modernas: "[...] 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 cultura artística";¹¹⁰ pero es dudoso que Piñera pretendiera educar a sus lectores o seguidores teatrales, lo que pretendía era evidenciar fallas en la construcción de la cubanidad.

Sin embargo, el artículo es insistente en el valor pedagógico de la obra, por ello el eje central gira en torno a la figura del personaje Pedagogo. En la obra, "educar es sinónimo, aquí, de sacar a la luz, de presentar los hechos aunque sea de manera indirecta y oblicua,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁹ Vicente, Cervera Salinas, "Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral" en *Hispanoamericanos*, núm. 545 (noviembre 1995). Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. p. 149. Versión electrónica: file:///C:/Users/norma/Downloads/electra-garrigo-de-virgilio-pinera-anos-y-leguas-de-un-mito-teatral%20(1).pdf

¹¹⁰ *Ibid.* p. 150.

simbólica y dualmente... el Pedagogo aparece como conciencia del pasado y subsiguiente método de clarificación del presente.”¹¹¹ La misión de Pedagogo ha sido, según el crítico:

[...] dar manos metafóricas y físicas a sus discípulos Orestes y Electra para que, una vez provistos de ese instrumento, del arma necesaria para actuar, sean capaces de tener la capacidad de decidir la propia acción de sus destinos. Sólo entonces puede consumarse la tragedia. Sólo entonces, [...] se llenará el palacio de ese “fluido nuevo que se llama Electra. [...] En la extraordinaria escena final de la tragedia cubana, Electra, con “alegría trágica” abre una de las puertas del palacio para que Orestes, consumado el matricidio, parta de la ciudad. Y se sitúa con gallardía y clarividencia no menos trágicas ante esa otra puerta, su puerta, por la que ella sale, pero para “no partir”. En este sentido, Piñera va más allá de las versiones clásicas de la tragedia, en que Electra era sustantiva metáfora de una venganza. Para restituir el orden divino ultrajado por la injusticia humana (Esquilo) o para materializar el orden de un destino (Sófocles), perpetrado ya esencialmente por los hombres (Eurípides).

¹¹²

Cervera Salinas con su artículo otorga una lectura de la obra piñeriana orientada a la explicación de la tragedia cubana en función de las representaciones de los personajes centrales: Pedagogo y Electra, quienes son conscientes de las verdades “absurdas” que otorga el conocimiento. Las denomino absurdas porque la conciencia de ello provoca la soledad y el aislamiento de Electra. En este sentido se puede asumir que dicho personaje es completamente trágico en otro sentido, pues a diferencia de la visión griega, en la contemporaneidad de Piñera el hombre ya no lucha contra dios, la sociedad o contra sí mismo, sino su pelea se fragua contra el vacío, la soledad y la nada.

Dicha interpretación conecta a Cervera con Pedro Barreda, Mihály Des, Riné Leal y Miranda Cancela. Las conclusiones de los críticos obligan a pensar en la posibilidad de una tragedia con matices existencialistas; incluso la podemos hermanar con la Tragedia moderna europea, al respecto Gail Finney afirma:

[...]the « modernism » of tragic theater in this era lies in the increased heterogeneity of its sexuality, and socioeconomic factors in determining human lives. I will therefore concentrate on four parameters through which modern European tragic theater may usefully be examined: class, gender, sexuality, and form.¹¹³

¹¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹¹² *Ibid.*, p. 155.

¹¹³ Traducción propia: “La «modernidad» en el teatro trágico en esta época radica en la creciente heterogeneidad de su sexualidad y en factores socioeconómicos en la determinación de las vidas humanas. Por lo tanto, me concentraré en cuatro parámetros a través de los cuales se puede examinar el teatro trágico europeo moderno: la clase, el género, la sexualidad y la forma”. Finney, Gail, “Modern theater and the tragic in Europe” en *A companion to tragedy*, USA, Blackwell Publishing, 2005. p. 471.

El comienzo del siglo XXI trae consigo el texto *Electra. Dialéctica de la burla y la apoteosis. Un estudio sobre Electra Garrigó*, escrito por José A. Alegría. En él se asegura que *Electra Garrigó* es una tragedia moderna, la parodia es sólo un medio para llegar a lo trágico “Me adscribo al criterio de tragedia moderna porque en el término modernidad es donde aparece una poética que no sólo acoge con holgura al “opus piñeriano” sino que también lo explica y resitúa en su verdadera perspectiva crítica.”¹¹⁴

Alegría propone que la pieza dramática se produce en un igualitarismo morboso entre la tradición clásica¹¹⁵ y vernacular¹¹⁶, en este sentido “la propia tradición clásica aparece frecuentemente trenzada de manera igualmente ‘irrespetuosa’, incoherente, como para significar su mero valor de cita, materia aprovechable”¹¹⁷ por otro lado, cuando se refiere a *Electra* la encuentra como heroína cínica y amarga, noción que se contrapone a la de Matas, quien ve en dicho personaje la imagen viva del actor. En la interpretación de Alegría subyace una explicación de la tragedia moderna, la cual se encuentra sostenida en una finalidad vacua

Es aquí donde se denota explícitamente la nueva tragicidad del personaje: hay conocimiento, voluntariedad, libertad, constancia, pero el héroe asume una finalidad sin fin, una finalidad absurda y ahí radica su sentido fatalmente contemporáneo [...] más triste mil veces que una tragedia. La tragedia de estos personajes es que no tienen ninguna.¹¹⁸

¹¹⁴ José A., Alegría, “*Electra. Dialéctica de la burla y la apoteosis. Un estudio sobre Electra Garrigó*”, en *Revolución y cultura*, No. 1/2000. p. 24.

¹¹⁵ De acuerdo a la RAE clásico proviene del lat. *classicus*.

1. adj. Dicho de un período de tiempo: De mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística o cultural, etc.

2. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenece al período clásico. Apl. a un autor o a una obra, u. t. c. s. m. Esa película es un clásico del cine.

3. adj. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. U. t. c. s. m.

4. adj. Perteneciente o relativo al momento histórico de una ciencia en el que se establecen teorías y modelos que son la base de su desarrollo posterior.

5. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenece a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. Apl. a pers., u. t. c. s. m.

6. adj. Perteneciente o relativo a la Antigüedad griega y romana.

7. adj. Dicho de la música y de otras artes relacionadas con ella: De tradición culta.

8. adj. Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso. Un traje de corte clásico. Apl. a pers., u. t. c. s. Apl. a cosa, u. t. c. s. m.

9. adj. Típico, característico. Actúa con el comportamiento clásico de un profesor.

10. m. Arg., Ur. y Ven. Competición hípica de importancia que se celebra anualmente.

<http://dle.rae.es/?id=9Pp71kN> 08-02-17.

¹¹⁶ Según la RAE vernáculo proviene del lat. *vernaculus*. 1. adj. Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de la casa o país propios. <http://dle.rae.es/?id=beZBwV4> 08-02-17.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

Finalmente se debe tomar en cuenta que el universo piñeriano está constituido por una dialéctica de la negación, que obliga a pensar la posibilidad del cambio que se representa constantemente a sí mismo. Idea de circularidad que proyecta una repetición prolongada del acontecer humano en una condición de encerramiento, particularidad que Riné Leal comparte; la idea de que la verdadera tragedia de los personajes es no poseerla, idea también expuesta por Mihály Des: el absurdo reside entonces en la certeza de que llegará un supuesto fin que se repetirá constantemente pues este no existe realmente, el ser humano siempre está atrapado en una realidad enajenante y contradictoria.

En 2002 R. Gil Montoya escribió un pequeño artículo titulado “*Electra Garrigó: teatro de la modernidad*” es sencillo y en muchos sentidos el trabajo está conectado con el de Miranda Cancela, es decir, comienza dando un panorama general de los rasgos importantes de la dramaturgia clásica, así como un pequeño resumen del mito de Electra y Orestes. Asume que la pieza teatral piñeriana está constituida como una tragedia que convive constantemente con el mundo del absurdo y de lo risible.

Su aportación más relevante es la siguiente:

[...] la obra de Piñera invita a una lectura un poco menos ingenua que la que recrea el mito griego de Electra. Esa lectura implícita descansa sobre el lenguaje de doble sentido, sobre una ironía que remarca la farsa, pues en el fondo, la obra en su conjunto no es más que la puesta en escena de una muerte ya presagiada por todos, incluso por la propia víctima, donde importa establecer una comunicación sardónica con el involucrado en el drama [...].¹¹⁹

Como da cuenta la pasada cita, Gil Montoya comparte con Barreda y Raquel Carrió la idea de dualidad, para Gil ésta se expresa en el doble sentido propio de la parodia y de la sátira.

En el libro *Piñera en persona*, (2003) Carlos Espinosa incluye, entre muchas cosas, un comentario de Antón Arrufat sobre *Electra Garrigó* en el que adjetiva la obra como existencialista:

Influido en la época que escribió su pieza por el pensamiento existencialista, Piñera sacó al teatro cubano de los viejos moldes naturalistas, de las superficiales comedias de salón, y lo puso dentro de las corrientes de las ideas de nuestro tiempo. En su obra hay una preocupación filosófica, una reevaluación del mito de Electra. [...] Piñera libera a sus personajes de un falso castigo y Electra realizará un hecho puro, que no podrán juzgar los dioses por in-existentes.

¹¹⁹ R., Gil Montoya, “Electra Garrigó: teatro de la modernidad” en *Revista de Ciencias Humanas*, No. 30, (Febrero 2002). Versión electrónica: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm>

El hombre queda así liberado a sus propias fuerzas. El problema de la vida se resuelve en la tierra. Ese problema es para Electra, y para Orestes después de la bella escena de la anagnórisis, restablecer la pureza familiar, destruir la tiranía paterna. Después de la venganza, ella queda en su casa, sin partir. Su acto se ha consumado. Deja de ser un personaje de tragedia.¹²⁰

Ya los pasados autores, con excepción de Matas, han interpretado la obra de Virgilio como una pieza de carácter existencial, como la cita lo indica. En lo que respecta a la tragedia, Arrufat comenta que no existe o al menos *Electra* queda fuera de esta categorización, pues la lectura del también dramaturgo, resuelve que el final de la protagonista deja de ser trágico después de la venganza, sin embargo, para el resto de los críticos, citados en este trabajo, en el final se devela la sustancia trágica y la postura existencialista.

Al respecto, Arrufat insiste en que Piñera estaba influido por la época y que su preocupación era de corte filosófico; esta postura implica pensar en cuál o cuáles son los pensamientos que permean la obra de Piñera, el mayor de ellos, sabemos, estaba orientado a proyectar la cubanidad en la literatura, cuya tarea estaría a cargo de intelectuales desinteresados en toda producción que intente imitar modelos europeos, pues la cubanidad estaba en Cuba con los cubanos, sin embargo, en otras de sus producciones encontramos guiños con el existencialismo¹²¹ de Sartre¹²² y el absurdo de Camus¹²³. Piñera estuvo conectado con las propuestas ideológicas de su tiempo y siempre fue un crítico asiduo del

¹²⁰ Carlos, Espinoza, *Op. cit.*, p. 162.

¹²¹ El existencialismo sartriano se caracteriza por argumentar que “el hombre no es otra cosa que lo que él hace”, por lo que es responsable de lo que es por lo tanto es libre, su destino depende enteramente de su acción. “Los hombres dependen de la época y no de la naturaleza humana”, es decir, no están predeterminados, lo que hacen o dejan de hacer es parte imprescindible de su sociedad. Es filosofía de acción por lo tanto, la contemplación queda diezmada a la clase burguesa. *Vid.* Jean-Paul, Sartre, tr. Manuel Lamana, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada, 1998.

¹²² Siguiendo con Sartre, parece ser que tuvo contacto con Virgilio Piñera, además de ser probable que haya visto *Electra Garrigó* por lo siguiente: “En sus cartas a Humberto, Virgilio escribe con frecuencia sobre las puestas en escena de *Electra* –de los teatros llenos, de las ovaciones, de las reseñas elogiosas- y expresa su gran satisfacción con su creciente fama entre el público. En una fecha del 18 de marzo de 1960, por ejemplo, le comenta a Humberto que <<El domingo pasado se llenó de tal modo que pusieron sillas de tijera [...] Mañana sábado irá [Jean Paul] Sartre a verla>>. En la misma carta le informa a Humberto que Sartre tiene el plan de llevar la obra a París, y que Fidel Castro va ver la obra el próximo fin de semana. Desafortunadamente, Sartre nunca llevó *Electra* a París, y Fidel no asistió a una puesta en escena de la obra, pero en esos breves momentos de éxito profesional tales detalles fueron de poca importancia. Espinoza, *Op. cit.*, p. 58.

¹²³ Lo absurdo “siempre me aclara que no hay mañana”, que la idea de libertad es falsa y que la verdad es relativa pues hay muchas. La vida es infecunda, una vez que el hombre lo sabe se libera pues es consciente de las limitaciones de la misma, si decide vivir entonces ha aceptado lo absurdo como forma de vida. Todo es inútil pues el mundo es contradictorio, una vez comprendido esto la felicidad fluye pues la preocupación desaparece. *Vid.* Albert, Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Espagne, Éditions Gallimard, 1942.

mismo; manifestó no sólo su inconformidad con la literatura cubana, también evidenció su descontento político y económico con obras como *El muñeco* (1956) *El filántropo* (1960) y *Presiones y diamantes* (1967).

Magdalena Pérez Asencio escribe en 2009 la tesis doctoral *Mito en el teatro cubano contemporáneo*, en la cual dedica un apartado a Piñera que lleva por título “Estudio de *Electra Garrigó*”. La tesista señala a lo largo de su investigación que el mito griego en su expresión sofoclea sirve como trasunto de la *Electra* piñeriana, por lo que su trabajo es una constante comparación que marca los paralelismos entre ambas obras.

Llama la atención que Pérez Asencio brinde una lectura que cambia la perspectiva de lo que hasta el momento se ha venido redactando. Para la autora el único elemento que no encuentra similitud con la creación clásica está en los mimos, los cuales para la investigadora son piezas que se enraizan con la tradición surrealista, pues desde su interpretación se trata de un aparte que linda con el mundo onírico. Esta postura es poco satisfactoria pues estos personajes fungen como integradores de la cultura negra en Cuba. Una lectura más detallada de la obra dará cuenta de varios indicadores que van desde los nombres de dichos personajes hasta los ritos en los que participan. Por otro lado, la crítica hace una lectura en la que pone la figura de *Electra*: como una mujer que lucha contra una construcción social desgastada que no le permiten ser.

[...] el tema es el de la lucha de una mujer por el derecho a elegir su propia vida, mujer que de ningún modo idealiza a su padre, sino que, con una madurez impropia de su edad, conoce bien los defectos de los miembros de su familia. En definitiva, lucha contra la tradición incoherente y antinatural, la sociedad hipócrita, el clasismo, la tiranía de los poderosos, todo ello a través de su propia tragedia familiar, que no hace sino reflejar el desprecio por la dignidad del ser humano [...]¹²⁴

En este sentido la lectura de Pérez Asencio se conecta con una observación que hiciera Julio Matas: quien asume que la *Electra* piñeriana era una invitación para acabar con la dictadura de Batista. Para la autora;

Electra es portavoz del pueblo cubano que lucha por la dignidad de los ciudadanos, víctimas de la tradición y la hipocresía propia del tiempo que les ha tocado vivir. Son los gritos de una

¹²⁴ Magdalena, Pérez Asencio, “Estudio de *Electra Garrigó*” en *Mito en el teatro cubano contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por los doctores: Cristóbal Macías Villalobos, profesor titular de filología latina de la Universidad de Málaga. Guadalupe Fernández Ariza, catedrática de filología hispánica de la Universidad de Málaga, Universidad de Málaga, 2009. p.441.

revolución que se está gestando. Su interés por llevar adelante su propio conflicto, que es también el de su pueblo para poder despertarlo de su letargo, la hace buscar fórmulas que la identifiquen claramente; asimismo, la solemnidad del discurso de su referente, Sófocles, se rompe en pro de una desmitificación de lo trágico. De esta forma se acerca al carácter cubano, muy poco dado a dramatizar, acostumbrado a reírse de todo y a vivir cada momento con intensidad.¹²⁵

Y al mismo tiempo el resto de la obra está construida a partir de una cubanización de la tragedia griega, la cual para Pérez Asencio es una reducción de la misma cuyo símil se encuentra en la crónica roja, nueva aportación pues ninguno de los críticos anteriores había hecho esta lectura.¹²⁶ Por otro lado, el conflicto familiar es el centro de la obra pues hay una evidente oposición entre la tradición y la contemporaneidad: “[...] enfrentamiento entre padres e hijos no hace sino reflejar los problemas entre los dos grupos que constituían la sociedad cubana: los que luchaban por acabar con la anquilosada cultura burguesa y los que se resistían al cambio.”¹²⁷

Es relevante esta interpretación puesto que Pérez Asencio ve en la obra piñeriana una invitación al cambio, una necesaria transformación que implica la destrucción del pasado, para lo cual es necesario destruir los mitos que erigieron esa sociedad caduca; “Grecia es sólo una máscara, un pretexto para denunciar la decadencia de la mala educación sentimental recibida e instaurada en la sociedad cubana desde hacía muchos años”.¹²⁸ Apreciación compartida, pero que adolece de un detalle, Electra, la figura nodal de la obra queda atrapada en una insularidad que la rodea por todas partes, escena que pese al brillante discurso solapador de la tragedia griega, brinda al lector una sensación de quedar encerrado en un lugar sin escapatoria. Dicho discurso termina entonces, siendo sólo una ilusión que se verá mermada por una prisión que hasta el momento es indescifrable por la nebulosidad, dualidad y enmascaramiento predominante en la obra.

En 2010 Morbila Fernández presenta la tesis doctoral *En el vórtice del huracán. Reescrituras oblicuas del Caribe hispano en los discursos literarios de Virgilio Piñera y*

¹²⁵ *Loc. cit.*

¹²⁶ No es extraña esta aportación tomando en cuenta que en la radio de la Habana, antes de Fidel Castro, se empleaba la música de la “Guantanamera” para cantar y contar la nota roja en cuartetos octasílabos. Cfr. José Emilio Pacheco, “El teatro de la memoria” en *Proceso*, Diciembre, 1995. Versión electrónica: <http://www.proceso.com.mx/170856/el-teatro-de-la-memoria-no-996>(30-01-2017).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 442.

¹²⁸ *Loc. cit.*

Aída Cartagena Portalatín, en la cual incluye el trabajo “Diálogo entre lo local y lo universal en la literatura universal en la literatura cubana. El canon griego en la lectura contestataria de la identidad en *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera.” En este apartado se aprecia un planteamiento que se distingue del resto de la crítica pues la autora reconoce que en la literatura caribeña siempre ha existido un sincretismo literario, lo cual para Benites Rojo¹²⁹ es: “lo sincrético literario se define como significativo marcado por “cierta manera” de representación y de lectura transgresora del canon en los diferentes géneros literarios en el Caribe.”¹³⁰

Esta particularidad innova la forma de recepción de la pieza teatral, pues por primera vez se brinda con certeza una lectura que interpreta *Electra Garrigó* como una obra que intentó desacralizar los temas universales de la literatura hegemónica.

[...] Piñera se propuso llevar a su teatro un discurso desmantelador del imaginario paradisiaco de Cuba y lo hace partiendo del mito de Electra, debido a que, según declara el dramaturgo, su generación había sido atacada por el bacilo griego “que continúa desempeñando su función de violín obligado en la gran orquesta de la dramaturgia occidental” [...] El propósito de los teatreros cubanos, y entre ellos, Piñera, no era hacer un teatro mimético, sino llevar a la escena cubana a nivel universal con la representación libre de los mitos del teatro clásico griego junto a las técnicas de la vanguardia teatral europea pero delineando su dramaturgia desde la impronta de la identidad cubana y a partir de una reapropiación crítica.¹³¹

Desde esta perspectiva, Piñera logró subvertir la idea hegemónica que imperaba en su época y al mismo tiempo puso sobre la mesa la inconformidad frente a la identidad que se había conformado en Cuba como insularidad paradisiaca. Dicho acto subversivo desacraliza al mito clásico a través del humor. La estética empleada por el contrario fue denominada por Morbila como “una estética del placer choteador carnavalesco”, para explicarlo se vale de los conceptos del carnaval y de lo grotesco planteados por Mijaíl Bajtín en *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*.

Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico [...] Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos

¹²⁹ Benites Rojo en Morbila, Fernández, “Electra Garrigó Dialogo entre lo local y lo universal en la literatura universal en la literatura cubana. El canon griego en la lectura contestataria de la identidad en *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera.” en *En el vórtice del huracán. reescrituras oblicuas del Caribe hispano en los discursos literarios de Virgilio Piñera y Aída Cartagena Portalatín*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE In Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY WITH A MAJOR IN SPANISH In the Graduate College THE UNIVERSITY OF ARIZONA.

¹³⁰ *Ibid.* p. 142.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 67-69.

diferencia del resto de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero.¹³²

Con esta última cita Morbila deja abierta la duda que hasta el momento no ha sido respondida: el sentido trágico cubano, del cual sabemos hasta el momento, rechaza la solemnidad y se presenta enmascarado por lo fársico, lo paródico o lo satírico, pero aún queda abierta la incógnita sobre a qué se refiere en términos teóricos la autora, cuando habla de sentido trágico cubano.

En 2013 se realizó el trabajo “Desde las calles de la Habana... la actriz *Electra Garrigó*” a cargo de David García Pérez. Para el autor la *Electra* piñeriana “es una tragedia, por el tema, pero por el modo en el que los personajes ejecutarían sus papeles se trata de una suerte de mojiganga [...] ambos aspectos amalgamados por ingredientes propios del humor latinoamericano, específicamente caribeño.”¹³³ El comentario de David García recuerda a las propuestas que se han ido elaborando desde 1985, en el sentido de que sin duda alguna la obra de Piñera está construida sobre una dualidad que se desplaza por la cultura cubana y la cultura griega, acción que es el eje central de la obra pues de ello depende el alejamiento entre ambas. Se trata de una especie de dialéctica en la que las dos se complementan para reafirmar sus peculiaridades.

Sin embargo, la lectura de García Pérez está comprometida con un helenismo que propone la supervivencia de los clásicos grecolatinos casi íntegramente, sobre cualquier momento histórico sin importar la historia del lugar en el que emergen las piezas. Así, su lectura nos dirá que la muerte es liberación, y el amor de padres a hijos está enmascarando una relación morbosa e incestuosa, planteamientos que ponen en cuestión el conocimiento del crítico sobre el momento histórico-social en el que se construyó la obra, puesto que la lucha entre el poder patriarcal y matriarcal es la metaforización de la pelea en contra de un modelo represivo; por lo que el amor en esta obra es represión.

Cuando el crítico se refiere a *Electra* crea un paralelismo entre ella y las Erinias: “*Electra* hace cumplir el mito, de suerte que ella es la verdadera Erinia, no porque buscara

¹³² *Ibid.*, p. 74.

¹³³ David, García Pérez, “Desde las calles de la Habana... la actriz *Electra Garrigó*” en *Los retornos de Electra y Orestes. Metamorfosis literaria de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México, UNAM, 2013. p. 94.

vengar a su padre, sino en cuanto conductora del destino, como instrumento de éste para hacer que todos hallaran su tragedia.”¹³⁴ Tragedia que para García Pérez es consecución de todo devenir humano, es decir, “El destino trágico es la esencia del vivir. La búsqueda de la tragedia es una necesidad porque define lo que el ser humano tiene como meta en su vida.”¹³⁵

Con esto obtenemos que la visión trágica de García Pérez está enlazada con el destino, tema connatural a la tragedia griega, pero la figura de Electra es más que un ente direccionador, pues tanto Pérez Asencio, como Julio Matas complejizan la figura y la muestran como un detonante revolucionario que busca desentrañar toda tradición, la muerte en este panorama es una necesidad de exterminio obligado.

Si bien algunas interpretaciones sobre lo trágico ven en la muerte la solución del mismo, también es cierto que muchas tragedias griegas tienen resoluciones distintas e incluso felices, por ello es necesario *distinguir las diferencias entre tragicidad y tragedia*. Por otro lado, el autor de este artículo sugiere del mismo modo que Mihály Des y Riné Leal, que la verdadera tragedia de los personajes es no poseerla, pero García Pérez le da un giro de tuerca a esta interpretación diciendo que los personajes se la inventan: “Parece ser que si no se sufre por la tragedia, no se reconoce la existencia.”¹³⁶

La mayoría acepta que *Electra Garrigó* es una tragedia, o al menos colinda con lo trágico; está cifrada en clave paródica: la risa es un elemento fundamental pues desacraliza lo griego y da paso a la cubanidad. La definición de lo trágico en Piñera está acompañada de dos elementos: la modernidad y el existencialismo, aunque por lo que se expresa en el primer capítulo de esta investigación, se sabe que el dramaturgo no simpatizaba con ninguna de las dos posturas, al menos no abiertamente. “[...] <<entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana>>¹³⁷ (<<Piñera teatral>> 15). Por el contrario, él buscaba definir lo cubano alejado de toda imitación de los modelos consagrados. Entonces, ante la insistencia de sus críticos surge un dilema: ¿es probable que Piñera haya traicionado sus ideales estéticos?, o, ¿sólo se trata de una serie de lecturas mediatizadas por un eurocentrismo

¹³⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁶ *Ibid.* p. 51.

¹³⁷ *Apud.* Milda, Zilinskaite, “Gombrowicz y Piñera, jefes del Ferdurdurkismo Sudamericano,” en *Una isla llamada Virgilio*, Stockero, USA, 2015. p. 124.

que les ha impedido proponer una definición latinoamericana para la tragicidad cubana?, porque, ¿qué es la existencia, la historia o el vacío para un cubano como Piñera?

2. Hacia la comprensión y desmitificación de la tragedia griega¹³⁸

Hablar de literatura grecolatina exige una actitud de alejamiento con respecto al gusto y el placer, pues siempre está acompañada de un halo que la adjetiva como clásica, por lo tanto para estudiantes que comienzan a andar los senderos de la investigación puede ser peligroso, dada la fascinación que críticos experimentados dan a las literaturas que se han consagrado bajo diversas circunstancias como elementos indispensables de la cultura y la educación. La admiración en ocasiones deriva en veneración, inaceptable para la historia, pues recordando a José Alsina, ésta convierte el lugar donde habitaban hombres el sitio donde reposan estatuas, impidiendo que nuevas generaciones trabajen sobre huellas cambiantes, algunas veces llenas de fallas otras repletas de claves para comprender el devenir histórico.

[...] En este orden de ideas, acaso lo primero que hay que realizar es un proceso de *desmitificación* de los autores. Antes aludíamos a ello al presentar al poeta como un verdadero *ser vivo*. La desmitificación del poeta –y *a fortiori* de los clásicos– es un proceso absolutamente necesario para poder entenderlo plenamente.¹³⁹

La invención del término *tradición clásica* es adjudicada a Gilbert Highet tras la difusión de su libro *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western literature* (1949), el cual a su vez adoptó el término de la edición inglesa de *Virgilio nel medioevo* (1872) de Domenico Comparetti.¹⁴⁰ La etiqueta tradición clásica designa la influencia de la literatura grecolatina sobre la moderna, ha tenido por lo menos tres palabras distintas para hacer valer su importancia dentro la última: legado, herencia y pervivencia, la primera apareció por primera vez en el libro *The legacy of Greece* (1921) editado por Sir Richard Livingstone, la segunda apareció en el texto *The Classical heritage and its beneficiaries* (1954), la tercera en el libro de O. Immisch *Das Nachleben der Antike* (1919).

¹³⁸ Sobre las nociones generales de la tragedia griega, en cuanto a composición, se recomienda la cita 76 de la presente investigación.

¹³⁹ José, Alsina, “El análisis de la obra literaria” en *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991. p. 584.

¹⁴⁰ Cfr. Gabriel, Laguna Mariscal, “¿De dónde procede la denominación <<tradición clásica>>?” en *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, vol. 24, no. 1, año 2004. Versión electrónica: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0404120083A>

El uso del término se diseminó en la cultura hispánica, primero en 1951 con María Rosa Lida de Malkiel en una reseña publicada en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, con el nombre de “La tradición Clásica en España”, trabajo que posteriormente formó parte de una compilación dedicada al estudio de la pervivencia de los clásicos en la cultura hispánica. Hacia 1964 aparece también en España un artículo de Isidro Muñoz Valle; “La tradición clásica en la lírica de Bécquer.” Fuera del mundo hispánico se escribe “The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century” (1965) de D. Moir, y “The Marqués de Santillana and the Classical Tradition” (1969) de A. G. Reichenberger.

Estados Unidos legitimaría dicho término publicando bibliografías grecolatinas en la revista *Classical and Modern Literature* (1984). Luis Gil, I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo toman la denominación para la creación de los libros *Estudios de Humanismo y Tradición Clásica* (1984) y *Tradición Clásica y Siglo XX* (1986). El término se consolida finalmente en la década del noventa con las siguientes publicaciones: “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca” (1990), “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico” (1990) ambos de J. M. Camacho Rojo, los trabajos *Latin poetry and the Classical Tradition* (1990), *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance* (1995) de O. Murray, Cl. Leonardi –Munk Olsen, respectivamente.

En 1991 surgió la organización *International Society for the Classical Tradition*, en la Universidad de Boston, para 1993 se celebra el XI Simposio de la Sección Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos cuyo título fue “Tradición Clásica.” Finalmente en el congreso *Contemporaneidad de los Clásicos* (1998) con sede en la Universidad de la Habana se presentaron investigaciones con los siguientes títulos; “Martí: lo clásico en su lengua” de Marlen A. Domínguez Hernández, “Mitos: ¿de Europa o de América?” de Manuel Gil Rovira, María Dolores Castro Jiménez, “Consideraciones acerca del uso del pasado clásico en los escritos en prosa de Macedonio Fernández” de Lía Galán, “Cuba 98: novela popular y tradición clásica” de Jesús María García González, “Ecos del mundo clásico en ‘Con la miel en los labios’” de Esther Tusquets, “La Troya de Salvador García Aguilar en ‘Clama el silencio’” de María Consuelo Álvarez Morán, “La utilización de elementos clásicos en ‘Un novelista en el Museo del Prado’ y ‘El viaje de los siete demonios’” de M. Mujica Lainez” de María José Muñoz Jiménez, “El mundo clásico en la obra de Saramago: el centauro inverosímil de ‘Objeto quase’” de Andrés José Pociña López “De la estética clásica a la fantástica: dos momentos en un mito literario” de José Miguel Sardiñas, “Tradición clásica y poesía mexicana: de un siglo a otro” de Luis Arturo Guichard Romero, “Tradición clásica en la Cuba de hoy: Ulises y Aquiles según Waldo Leyva” de Andrés Pociña Pérez “Bienamadas imágenes de Atenas (influencia de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)” de María Victoria Prieto Grandal, “Presencias clásicas en ‘Más canciones y soliloquios’, de Agustín García Calvo” de Luis Rivero García, “‘Regreso a la sombra’: el mundo clásico en Luis Cernuda” de Germán Santana Henríquez, “Fidelidad y libertad mitográfica en ‘Los siete contra Tebas’ de Antón Arrufat” de María Consuelo Álvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, “Antígona en Iberoamérica” de María del Carmen Bosch Juan, “Palinodia de Medea en el teatro cubano actual” de Elina Miranda Cancela, “Antígona en clave americana: notas para una hermenéutica de la impaciencia” de Marcela Nasta, Ricardo

Sassone, “Tradición clásica en la literatura latinoamericana contemporánea de autoría femenina: meditación en el umbral” de Luisa Campuzano.¹⁴¹

a) Transmisión de la cultura grecolatina en Cuba.

Atendiendo los trabajos de Magdalena Pérez Asencio y Elina Miranda Cancela¹⁴², se sabe que la transmisión de la cultura grecolatina en Cuba comenzó prácticamente desde el periodo de colonización y conquista, del siglo XVI al XVIII se produjeron las primeras obras que darían inicio a la historia de la literatura, filosofía y teatro cubanos: *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, *Philosophia electiva* de José Agustín Caballero, *El príncipe jardinero Fingido Cloridano* a cargo de Santiago Pita y *Égloga de Alabano y Galatea* de Manuel Sequeira, cuatro textos que en conjunto preservan rasgos de hibridación entre la aún formativa y naciente cultura cubana con la ya consolidada cultura grecolatina que había heredado al mundo occidental las formas modelo de hacer literatura. Del mismo modo el primer periódico de Cuba imitó los diálogos de Sócrates escritos por Platón y utilizó las herramientas de la retórica latina para transmitir sus debates.

El estudio filológico del Papel Periódico de la Havana, primer órgano de prensa surgido en Cuba, en la última década del siglo XVIII, hace evidente la vigencia de la tradición clásica en sus páginas. Como invención novedosa, el periódico carecía de una tradición discursiva propia; de ahí que empleara tipologías textuales constituidas, con repertorios estructurales y estilísticos asentados en tradiciones de larga historia –y por tanto aceptables para sus y lectores–, en su mayoría procedentes de la cultura clásica. Al resemantizarse en las condiciones sociohistóricas propias de la Cuba de la época, esos tipos textuales eran útiles para explicar el reformismo a la opinión pública, y para captar su benevolencia. En ese intento, la estrategia comunicativa básica del periódico era la argumentación, y sus discursos, de cualquier tipo textual, convocaban a los lectores a la deliberación.¹⁴³

Sin embargo será durante el siglo XIX cuando se instaure el griego y latín en la enseñanza. Como muestra de su importancia se escriben las siguientes gramáticas: en 1814

¹⁴¹ Vid. María Consuelo, Álvarez Morán, Rosa María, Iglesias Montiel, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio : actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, España, Universidad de Murcia, 1999. Versión electrónica: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6880>

¹⁴² “La tradición clásica en Cuba” y “Los estudios helénicos en Cuba: presente y perspectivas”, respectivamente.

¹⁴³ Alina, Gutiérrez Grova, “Influencia clásica en la formación de la cultura cubana. El diálogo en el *Papel periódico de la Havana*” en *Tradición y traducción clásicas en América Latina*, Argentina, Universidad de la Plata, 2012. p. 163. Versión electrónica: <file:///C:/Users/norma/Desktop/tradición%20y%20traducción%20clásica%20en%20cuba.pdf>

José María Valdés crea *La gramática Latina* y en 1821 *Arte gramática latina y Método fácil y útil para aprender, a traducir del idioma latino al castellano*. En adelante se produjeron los siguientes trabajos: *Gramáticas Latinas* (1831) de Félix Varela, *La educación primaria de la Isla de Cuba* (1838) de Domingo del Monte, *Nuevo sistema para estudiar la lengua griega* (1839) de Miguel de Silva, *Gramática Griega* (1840) de Tranquilino Sandolio de Noda, *La gramática hispano latina* (1863) de Raimundo de Miguel, *Los ejercicios para alumnos de 1º y 2º año de Latín* (1863) de G. Nonel, *Un compendio de gramática latina* (1866) de Rafael Sixto Casado, *Lecciones de literatura Latina* de Antonio María Tagle, *Método teórico para aprender lengua latina y Diccionario Griego Español y viceversa* ambas de Antonio Franchi y producidas en 1849.

Tanto los títulos y los autores indican el fuerte despliegue de la enseñanza de ambas lenguas en la educación cubana por parte de profesores cubanos y españoles que se dedicaban a la ciencia, la filosofía, la abogacía y el sacerdocio. Cabe destacar que la formación en ambas lenguas comenzaba desde la educación básica, fuerte indicio de la importancia de la cultura grecolatina en el ámbito educativo. No obstante, el despliegue fue frustrado por la guerra de los Diez Años (1868-1878), pues el gobierno se encargó de cerrar algunos institutos por considerarlos peligrosos, dejando sólo algunos en los que el poder fijaba qué era lo que se enseñaba.

En este tiempo sólo se realizaron traducciones de Anacreonte y Homero. En estas participaron Manuel de Zequeira, Manuel Justo de Rubalcaba, Enrique José Verona, José María Heredia, Joaquín Lorenzo Luaces y José Martí. Aquiles fue para Martí el héroe por excelencia pues según la interpretación del poeta, representa al hombre que pelea por la libertad de su pueblo.

El culto a la literatura griega se ve impregnado en los siguientes poemas: “A la insurrección de Grecia” de José María Heredia o “Las oceánidas” de Julián del Casal. A finales del siglo XIX surgirá un movimiento literario en el que las mujeres tendrán una amplia importancia en Latinoamérica, pues bajo el enmascaramiento de la poesía de Safo, Mercedes Matamoros, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Gabriela Mistral, “[...] se liberan del poder que su época exigía a las mujeres, constreñidas a su papel de madres,

esposas o hijas, para dar rienda suelta a la pasión, al amor y al placer vinculado a la sexualidad”¹⁴⁴

Para el siglo XX junto al final de la dominación española y la intervención norteamericana, Enrique José Varona instaura el Plan Varona, en él el aprendizaje de las letras clásicas quedó confinado a la facultad de Filosofía y Letras, debido a que el requerimiento de técnicos y científicos era prioritario para el desarrollo del país. En la primera mitad del siglo resalta el trabajo de Laura Mestre pues;

Tenemos constancia de que tradujo de forma íntegra los dos poemas épicos atribuidos a Homero y también, al menos fragmentariamente, a Píndaro, Safo, Anacreonte, Esquilo, Sófocles, Eurípides; tiene incluso no pocas traducciones de la lírica popular griega. También tenemos noticias, según sus anotaciones, sobre versiones que hiciera de obras de autores latinos y sobre su interés por verlas publicadas, aunque finalmente no lo consiguiera; escribió además narraciones propias.¹⁴⁵

Para 1941 se inaugura el teatro universitario con la presentación de *Antígona* dirigida por Ludwing Shajowicz y traducida por Miguel Dihigo y Mestre, un año antes se restituye el estudio de asignaturas de latín y griego en el nivel de segunda enseñanza con el plan Guzmán, el cual sustituye al plan Varona. Con esto obtenemos que el bacilo griego al que se refería Virgilio Piñera, como parásito, se diseminaba con gran fuerza por los círculos académicos, el mismo Piñera escribiría para el 41 *Electra Garrigó* en respuesta a toda esta corriente que buscaba educar a Cuba dentro de los márgenes de la cultura clásica dejando de lado lo propiamente cubano, probablemente el ideal para un personaje como Piñera, sería, que en la inauguración del teatro universitario, se presentara una obra que mostrara un trozo de la Cuba de su tiempo.

Sin embargo, esto no sucedió y el bacilo griego continuó su marcha por el mundo literario cubano, algunas veces transculturizándose en obras como *Requiem por Yarini* (1960) de Carlos Felipe, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *Yannis Ritsos* (1984) de Nicolás Guillén, *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, *El tiempo de la plaga* (1968) de Abelardo Estorino, *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, *Una oda para Anacreonte* (1976) de Fina García Marruz, *Las hetairas habaneras* (1988) de José Corrales

¹⁴⁴ Magdalena, Pérez Asencio, *Op., cit.*, p. 102.

¹⁴⁵ Mariana, Fernández Campos, “Un poeta griego del siglo v a. n. e. traducido por una cubana del siglo XX”, *Op. cit.*, p. 230.

y Manuel Periras, *Las hijas de Ochón* (1998) de Raúl Cárdenas, *Las bacantes de Eurípides* (1991) de Flora Lauten y Raquel Carrió, *Clitemnestra* (1994) de Jorge Luis Torres, y *Medea* (1997) de Reinaldo Montero.

La importancia de la cultura grecolatina en la formación de Cuba desde las aulas es, como se pudo constatar, sustanciosa. Ello quedó consolidado con la presencia de Elina Miranda Cancela, quien, en 1996, creó el grupo de Estudios Helénicos apoyado por la embajada de Grecia, con la finalidad de estudiar la difusión e influencia de la cultura griega en la cultura cubana. Los trabajos de la doctora son vastos y en ellos se reconoce la influencia de la tradición clásica en la literatura cubana; no obstante, su estudio sobre la *Electra* de Piñera, ya citado en este trabajo, está encaminado a clasificar la pieza teatral como reinterpretación de los mitos griegos. Esto a primera vista puede ser una certeza, pero en el fondo *Electra Garrigó* está alejada de la tragedia griega.

b) *Electra Garrigó*: el enmascaramiento de lo cubano y la deformación de la tragedia griega.

Hasta el momento el capítulo ha dado cuenta de la importancia de la cultura grecolatina en la formación educativa y cultural cubana, del mismo modo se sabe que el término clásico es una construcción que comenzó en el siglo XIX; sin embargo, dicha tradición se ha desarrollado prácticamente desde el Renacimiento europeo. Los estudios sobre *Electra Garrigó* han dejado constancia sobre la inscripción de Virgilio Piñera a la tradición que implica el culto a los clásicos grecolatinos, asumiendo que la *Electra* piñeriana es una tragedia enmascarada por la risa en cuyo fondo se esconde un conflicto existencialista.

Hacia el primer capítulo de esta investigación se han explorado las ideas estéticas de Virgilio Piñera, en ellas se ha encontrado una terminología que en su conjunto constituye una poética, la cual puede resumirse en *non imitatio* o dicho en palabras del autor *no al arturismo* y al *tantalismo*: es imprescindible para el escritor cubano no imitar, al mismo tiempo proyectar su espacio y tiempo histórico sin ornamentación. Para lograrlo se valdrá de dos herramientas: la *deformación* y la *desustanciación*, sólo así la literatura muestra lo verdaderamente cubano.

Entonces ¿por qué gran parte de la crítica ha calificado *Electra Garrigó* como tragedia? Probablemente se trate de una identificación inmediata del hipotexto, el mismo

Piñera, en una entrevista acepta haber tomado *Electra* de Sófocles y “farseado” el ambiente, lo cual es perfectamente aceptable dado que la farsa tiende a deformar caracteres humanos exagerándolos; los personajes son engañosos y la trama afianza los enredos.

Pero esto no termina por explicar en qué sentido es tragedia o cuánto hay de cultura griega en el texto, es decir, no expone la dependencia entre el trabajo de Sófocles y el de Piñera. La posible demostración de estas semejanzas depende de tres reglas, las cuales enuncia Gilbert Highet de la siguiente manera:

En primer lugar hay que demostrar, que un escritor leyó la obra del otro, o que pudo haberla leído. En segundo lugar, hay que demostrar una estrecha semejanza entre pensamiento e imágenes. Y en tercer lugar habría que descubrir un evidente paralelismo estructural, es decir, una analogía en el hilo del razonamiento, en la configuración de las cláusulas, en la colocación de las palabras dentro de los versos, demostrando que existen estas semejanzas o algunas por los menos.¹⁴⁶

La primera se cumple, pues Piñera ha leído a Sófocles, incluso recuerda que la intelectualidad de su tiempo estaba contagiada por el bacilo griego, lo cual queda asentado por la transmisión de los clásicos en Cuba y la inauguración del teatro universitario con *Antígona*. Ya se ha dicho que Piñera no estaba de acuerdo con la imitación, ¿por qué utilizar una obra griega para darse a conocer como dramaturgo?, la respuesta puede ser la siguiente aunque tiene un matiz que complica la situación: sólo así sería leído, escuchado, pero sobre todo visto.

Recordemos que la recepción de la obra después de su presentación en 1948 fue caótica y polémica. Como se sabe, la crítica no la aceptó e incluso la increpó duramente. Desde su escritura en 1941, Virgilio tenía plena conciencia de que no sería del todo aceptada por la simple razón de que lo clásico grecolatino gozaba de un sólido culto que rechazaba toda burla, pero llamaría la atención pues remitía al teatro anquilosado que por años estuvo permeando en Cuba¹⁴⁷.

En su obra *El encarne* (1969) hay una reflexión sobre los personajes y la forma de hacer teatro en Cuba. A través de una autocrítica y autoparodia retoma personajes del mundo dramático: Electra, Violeta, Coppelia, Petrushka, Rigoletto y Mefistóteles, hacen reflexiones

¹⁴⁶ Gilbert, Highet, tr. Antonio Alatorre, *La tradición clásica*, México, F. C. E., 2012. p. 318.

¹⁴⁷ Vid. Primer capítulo de esta tesis.

sobre la forma de hacer teatro; hablan del fenómeno de la *encarnación*, concepto parecido al de *desustanciación*; “MEFISTÓTELES: Eso fue entes del encarne. Ahora somos otros cuerpos y otras almas. [...]”¹⁴⁸ Ello expresa la necesidad de encarnar en personajes famosos para ser admirado. En otro momento de su obra “El encarne” dice Mefistóteles: “Si tu Romeo y tu Julieta/ quieren mejorar, / si a Teté y a Tití quieres consagrar, en Shakespeare debes encarnar. / De un joven oye este consejo/ si es que no quieres llegar a Viejo: / si tu futuro no quieres yerto/ encarna en Shakespeare que no está muerto.”¹⁴⁹

Dicho diálogo es engañoso pues, por un lado, invita a la encarnación en personajes clásicos para trascender; pero, por el otro, deja claro que de hacerlo el futuro de los personajes elaborados de esta manera los conducirá a la muerte, es decir, hay que tomarlos pero conforme se presenta la obra teatral es menester llenarlos de “cubanidad” y con ello de actualidad hasta que al final quede únicamente el recuerdo de los originales. Esto se expresa en el progreso de la pieza: comienzan como Electra, Violeta, Coppelia, Petrushka, Rigoletto y Mefistóteles, pero hacia el segundo acto terminan encarnados en Barbarita, Odette, Teté, Tití, Manteca y Matraca, vestidos mitad como sus primeros personajes, mitad como santera, adivinadora, niña con batica, y ropa de calle, respectivamente.

Por lo tanto queda en evidencia que Virgilio Piñera conoce a profundidad a los clásicos griegos, pues en principio eran obligatorios en la formación escolar. Una educación que los concebía como paradigma cultural, además se utilizaban para la estructuración de discursos respetuosos y solemnes. De ahí que Piñera los tomara como pretexto para construir obras que en apariencia son de corte clásico, pero en el fondo esconden otros discursos que buscan representar lo cubano. Entonces se puede concluir que conocer o convivir con la cultura grecolatina, no es garantía para establecer un paralelismo entre dos tradiciones, pues cada obra literaria es la construcción de un universo que puede ser interpretado partiendo del autor, momento histórico e inquietudes del mismo.

Las dos siguientes reglas para una dependencia de textos según Highet, tienen que ver con la semejanza en imágenes y estructura, para ello es importante estudiar la tragedia griega a profundidad comparándola con la pieza de Piñera. Antes de entrar en materia es

¹⁴⁸ Virgilio Piñera, “El encarne” en *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2006. p. 557.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 565.

imprescindible aclarar la diferencia existente entre tragedia y tragicidad o sentido trágico; estos últimos serán estudiados con amplitud en el capítulo tercero de esta investigación, sin embargo adelanto que se trata de una serie de rasgos esenciales, siguiendo a Albin Leski, que acuñan hombres y mujeres en los cuales se carece de solución o salida, además de designar una visión del mundo regularmente fatídica, estos atributos no son propios de la tragedia griega pues tienen su origen en la épica griega.

En cambio, el término tragedia griega es una forma artística que tuvo su esplendor durante el siglo V. Hasta el momento se conocen a siete trágicos: Téspis, Frínico, Quérilo, Prátinas, Esquilo, Sófocles y Eurípides, siendo los tres últimos los más importantes, dado al número de manuscritos que se han conservado hasta el momento. En cuanto al origen del género hay por lo menos tres tesis al respecto;

[...] los investigadores están de acuerdo en que la tragedia ha tenido su origen a) o bien a partir del ditirambo (Aristóteles, y una serie de investigadores modernos: Wilamowitz entre ellos), b) a partir de un culto a los muertos (Ridgeway, Nilsson) o c) en una síntesis de tradiciones épicas y líricas. Pero hay matices en este caso: unos (como G. Thomson) creen explicar a partir de los misterios de iniciación tribal la génesis de la tragedia [...] H. Schreckenberg [...] de la danza, y recientemente F. Rodríguez Adrados a partir de la fiesta [...]¹⁵⁰

Por lo anterior podemos intuir que la tragedia clásica tiene una fuerte conexión con la música y el rito¹⁵¹ o dicho en otras palabras, está enteramente ligada con la religiosidad; esto también se puede apreciar en la materia prima de la que se valieron los trágicos para la construcción de sus puestas escénicas, se valen de mitos en los que aparecen dioses y héroes humanos en una eterna lucha en la que el último siempre pierde. Esto es sólo una de los tantos matices que posee la tragedia griega como género, pues el estudio de Esquilo, Sófocles y Eurípides ha arrojado evidencias que obligan a pensar dicho género como un elemento al servicio de la política y en constante transformación.

A nuestros ojos, comprender la fórmula religiosidad-política como paradigma único, es casi imposible, pero la mente de un griego en la época clásica estaba configurada de este

¹⁵⁰ José, Alsina, "Tragedia" en *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991. p. 340.

¹⁵¹ Para Nietzsche la tragedia es esencialmente música, pues es el lenguaje inmediato de la voluntad. Del mismo modo, la música es la auténtica Idea del mundo, mientras que el drama no es más que un reflejo de esa idea. Cfr. Nietzsche, tr. Germán Cano, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Gredos, 2010.

modo,¹⁵² razón por la cual el empleo de los mitos¹⁵³ no es razón de asombro, se encontraban en el ambiente, eran parte del imaginario popular; “[...] la importancia del mito para el poeta trágico debemos encontrarla también en otros aspectos. El mito en el cual se inspiró era un acervo común nacional de su pueblo, historia sagrada de la máxima realidad”¹⁵⁴

Sin embargo, la tragedia del siglo V si bien se valía del mito, también en algunos casos tomaba como sustancia eventos históricos recientes que servían en conjunto como instructores de una sociedad que comenzaba a transformarse en Estado; así, la tragedia en tiempos de Temístocles, Pisístrato y Pericles, alcanzó el rango de educadora política en la que influían las grandes familias aristocráticas.

La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa a lado de sus órganos políticos y judiciales. [...] No refleja esa realidad, la cuestiona. La tragedia, observa justamente Walter Nestle, nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo ciudadano.¹⁵⁵

Para algunos el punto nodal de la tragedia griega se encuentra en el conflicto del hombre con los dioses, esto es una verdad con al menos tres matices. Como ya se ha mencionado con anterioridad, la religiosidad estaba fundida con la política del naciente Estado y pone a su servicio el arte para formar al nuevo ser democrático, por lo que el conflicto con los dioses es en el fondo una problemática con diversas cabezas; por un lado la cuestión con respecto a las leyes de los hombres y la de las costumbres religiosas (*Antígona*), por el otro, el conflicto del hombre al tomar decisiones, adquiriendo conciencia y responsabilidad sobre sus actos (*Edipo*) o reclamando el derecho a un juicio (*Orestíada*), por último, cuando se devela como miembro de la humanidad y se encuentra vulnerable pues la vida es engañosa (*Medea*). En todos los casos, el hombre descubre su responsabilidad sobre la vida, esto es más claro conforme evoluciona la tragedia.

La verdad de la tragedia no reside en un oscuro pasado, más o menos primitivo o místico que seguiría frecuentando en secreto la escena del teatro, sino que se descifra en todo lo que la tragedia ha aportado de nuevo y original en los tres aspectos en los que ha modificado el

¹⁵² Vid., Werner, Jaeger, *Op. cit.*, pp. 19-372.

¹⁵³ La literatura griega se nutre fundamentalmente de materia mítica. Las tragedias se dividen en dos: el ciclo troyano y el ciclo tebano. [...] la tragedia no se ocupa sino de llevar a escena los grandes ciclos míticos helénicos. [también] tienen como tema un hecho histórico más o menos contemporáneo. [...]. José, Alsina, *Op. cit.* p. 482.

¹⁵⁴ Albin, Lesky, tr. Juan Godó, *La tragedia griega*, Barcelona, El acantilado, 2001. p. 107.

¹⁵⁵ Jean-Pierre, Vernant, Pierre, Vidal-Naquet, tr. Mauro Armíño, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 1987. (Volumen I). p. 13.

horizonte de la cultura griega. En primer lugar el terreno de las instituciones sociales. [...] Desde este punto de vista puede decirse que la tragedia es la ciudad que se convierte en teatro, que se escenifica a sí misma ante el conjunto de ciudadanos. En segundo lugar, en el terreno de las formas literarias, con la elaboración de un género poético destinado a ser representado y mimado en escena, escrito para ser a la vez que oído, programado como espectáculo y, por tanto, radicalmente diferente de los ya existentes. Por último en el terreno de la experiencia humana, con el advenimiento de lo que puede denominarse una conciencia trágica, pues, desde la perspectiva característica de la tragedia, el hombre y sus actos no se perfilan como realidades estables que se podrían delimitar, definir y juzgar, sino como problemas, como preguntas sin respuesta, como enigmas cuyo doble sentido siempre queda por descifrar.¹⁵⁶

Con esto obtenemos que la tragedia griega es un género literario que surge en un momento histórico determinado por el nuevo ciudadano ateniense, por lo que funge como instructora y crítica de las nacientes leyes, al mismo tiempo pone en el centro los problemas que enfrentan los hombres al encontrarse solos con sus decisiones en la encrucijada de la vida.

Lo anterior se aprecia en *Electra Garrigó*, por lo menos en cuanto al “espíritu” que originó y direccionó la tragedia griega, pues aunque alejadas temporalmente, ambas están comprometidas con su realidad política e histórica, la cual proyecta los distintos problemas de su generación. Ruptura y descontento son características que impulsan el argumento tanto de las *Electras* griegas como de la *Electra* cubana, pero cada una tiene una finalidad distinta.

Esquilo escribe la trilogía *Orestíada* (458 a.n.e.), se divide en *Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*. En su conjunto narran las problemáticas que originan y dan fin al conflicto originado tras el asesinato de Agamenón. La primer parte, destaca por poner sobre el escenario el sacrificio de Ifigenia, hija del Atrida, cuyo hecho, garantizaría el triunfo sobre Troya y el regreso triunfal de los helenos. Sin embargo, el retorno, está marcado por el asesinato, pues Clitemnestra asesinará tanto al rey como a su botín de guerra, Casandra, como acto de venganza. La segunda pieza, habla sobre el mandato de Apolo hecho a Orestes, con la finalidad de, nuevamente, vengar la muerte de Agamenón, acción respaldada e impulsada por Electra, hija del rey mancillado, pues también le expone a Orestes que ha sido degradada de su lugar como princesa, así como la despreciable relación sentimental entre Clitemnestra y Egisto.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

Dadas las circunstancias a Orestes no le queda más que cumplir los designios del oráculo, al hacerlo, la culpabilidad lo persigue en la forma de las Euménides y la sombra de Clitemnestra, así comienza la tercer obra, el matricida pide piedad por tan abominable crimen; gracias a la intervención de Apolo, Atenea le concede un juicio en el que participan las Euménides, ciudadanos atenienses y los ya mencionados, Apolo y Atenea. Al final del juicio se resuelve que Orestes es inocente pues sólo actuó bajo mandato del Dios Apolo.

En el fondo, esta trilogía, pone sobre la mesa la ruptura entre la tradición antigua y la nueva, representada en los hijos de Agamenón. Además de proponer el juicio, como forma válida para arreglar asuntos legales, en la que intervienen ciudadanos nobles, el demandante, el demandado y los defensores. En lo que respecta a los personajes, Agamenón aparece envuelto en la rigidez de un rey; Clitemnestra, como una mujer vengativa, violenta, sorprende su determinación al asesinar al Atrida a hachazos. Electra, es presentada como una muchacha sensible, llorona, que sólo cobra valor al saber sobre el retorno de Orestes; este último es el personaje trágico por excelencia, al menos en lo que respecta al ciclo micénico, pues no tiene alternativa, su deber es asesinar a la madre, de no hacerlo, el padre no descansará. Cabe destacar que las tragedias de Esquilo están más apegadas al canto coral, en cuanto a que los diálogos son largos y densos; los coros, cambian en cada obra, para *Euménides*, son las Euménides las que entonan el canto de los remordimientos, para *Coéforas* las esclavas entonan la venganza y para *Agamenón* los ancianos recitan la desgracia.

La *Electra* (415 a.n.e.) de Sófocles se centra en el ya consumado asesinato de Agamenón; los hijos, Electra, Crisótemis y Orestes, han sido despojados de su honor, además se rumora la muerte del hermano varón, con lo que se pierde toda esperanza de recuperar el trono del amado padre. Clitemnestra y Egisto han saciado su sed de venganza, pues la primera ha vengado la muerte de la hija así como la imprudente entrada de Casandra como amante del Atrida; por otro lado, Egisto ha resuelto un asunto familiar, por el que su padre fue despojado de sus tierras. Orestes regresa a casa para comprobar los rumores sobre la muerte del padre, con ayuda de Pílates, su caro amigo, elaboran un plan para descubrir a los asesinos, logran engañar a todos, sólo así descubre la pérfida verdad sobre la madre y el amante. Electra y Orestes elaboran el plan de venganza, así muere primero Clitemnestra: henchida de valor y orgullo, toma su hacha pero Orestes y Pílates la vencen; Egisto por su parte acusado de

cobardía es asesinado hacia el final de la obra, los hermanos recuperan su poder y comienza un nuevo reino. Con Sófocles tenemos una obra llena de acción dramática, pues sus diálogos son más cortos y versátiles.

En cuanto a Eurípides tenemos dos obras dedicadas al conflicto de Agamenón, *Electra* (413 a. n. e.) y *Orestes* (408 a. n. e.). En ambas, Electra figura como mujer sujeta a los designios de las personas que la rodean; en tanto subordinada, Egisto y Clitemnestra, deciden casarla con un siervo con la finalidad de degradarla y evitar pueda reclamar el reino del padre. Sin embargo, Orestes regresa acompañado de Pílates, su amigo, después de corroborar la situación en el reino de Agamenón; decide entonces, en confabulación con Pílates y Electra, asesinar a la madre y el amante. A diferencia de las *Electras* anteriores los hermanos participan de la culpa tras el asesinato, por lo que comparten el mismo destino—el destierro. Pena máxima, pues significa la pérdida de toda historia, en *Orestes*, se dramatiza el intento desesperado de Orestes, Electra y Pílates por recuperar la vida que se les ha denegado. El juicio ha declarado que no merecen perdón alguno, por lo que tienen como única alternativa, tomar como rehenes a la familia de Menelao: Helena y Hermione. Al hacerlo, reclaman la ayuda del tío para que intervenga en el veredicto y justifique el asesinato de Clitemnestra y Egisto como parte de una venganza a favor de Agamenón; Menelao se rehúsa pues la ley debe ser cumplida. Al saberse perdidos, los hermanos y el amigo, deciden asesinar a la familia del Atrida; cuando están a punto de llevar a cabo el plan, Apolo aparece, y arregla la situación: convierte en estrella a Helena, designa como esposos a Electra y Pílates así como a Orestes y Hermione, de esta manera se soluciona al fin el conflicto.

La suma de las *Electras* griegas, muestra un panorama general distinto a la construcción piñeriana; la solución final del conflicto para los tres dramaturgos helenos, es dada por la intervención divina, “justicia” es la palabra clave en las tres, hay un cuestionamiento profundo sobre -qué es justo y qué no lo es, según quién-, es quizá uno de los primeros textos que exigen la construcción de un derecho en la que la razón determine la culpabilidad o la inocencia. Del mismo modo, en la *Euménides* de Esquilo hay una clara ruptura entre la tradición “ojo por ojo, diente por diente”, cuya similitud se puede rastrear en el antiguo testamento, lo que indica que era una ideología diseminada entre las culturas antiguas.

En lo que respecta a los personajes: Egisto, es tratado en la cultura griega, como hombre vengativo, con motivos para asesinar a los Atridas. Incapaz de hacerlo con las propias manos, es considerado como cobarde y aprovechado, pues abusando de la falta de hombres, puesto que la mayoría de ellos se encontraban en la guerra de Troya, conquistó a Clitemnestra. Ésta última, es una mujer violenta, vengativa e impiadosa; incluso Eurípides, la presenta como manipuladora y chantajista, aunque su causa es perfectamente justificable a nuestros ojos modernos, puesto que Agamenón asesinó a su hija, además, tras sus regreso, trae como compañera sexual a Casandra; sin embargo, Eurípides se encarga de dismantelar la primer justificación, pues en su obra *Ifigenia, en Tauris* (414 a. n. e.), sostiene que Ifigenia jamás fue inmolada y se encuentra cautiva en un pueblo bárbaro. El gran delito de Clitemnestra fue asesinar a un rey, no hay cosa más vulgar que morir en manos de una mujer, le resta dignidad al Atrida. Sobre el asunto de Casandra, cabe mencionar que es botín de guerra, por lo que está degradada a objeto.

Agamenón es prácticamente nulo en apariciones que permitan trazar rasgos sobre su personalidad. Sólo se puede decir, que es un rey que cumple con las leyes sin cuestionarlas y que tiene la desgracia de morir en manos de una esposa enojada. Electra para los tres dramaturgos es una niña “llorona” que sólo puede preservar su estatus económico y político con la ayuda de algún varón; Pílates u Orestes. La única manera de vengarse de la madre es a través del hermano, su personaje crece con la cercanía de éste. Por último, Orestes, es la figura central de las obras, es el héroe, en él el destino, la obligación y la responsabilidad recaen rotundamente, el sufrimiento y la ira le persiguen, pero al final siempre se solucionan sus problemas, otorgando tranquilidad a su familia y amigos.

Los personajes piñerianos son diametralmente distintos, Egisto Don es un chulo que sólo galantea con Clitemnestra Pla en la obra, aunque también es el encargado de destruir mentalmente a Agamenón Garrigó. Clitemnestra Pla es una mujer cargada de erotismo, en comparación con la de Eurípides es chantajista, pero es incapaz de asesinar, para eso tiene a Egisto Don. Agamenón Garrigó, es un burgués alcohólico, que está destruido moralmente porque jamás será un rey como el Agamenón griego. Orestes Garrigó es un joven que no sabe a dónde dirigirse, más cercano a un niño mimado que necesita de la hermana para decidir el camino de su vida. Electra Garrigó es el personaje central de la obra, de ella depende la

dirección de los acontecimientos; es una mujer inteligente, valiente y en ella recae la acción trágica. Por ello, entre las obras griegas y la cubana, hay una traslación en los valores en los siguientes pares de personajes: Egisto y Clitemnestra Pla, Orestes y Electra Garrigó.

Por otro lado, la crítica¹⁵⁷ con respecto a *Electra Garrigó* se ha empeñado en estudiar la relación entre la tragedia griega y la obra en cuestión, además ha priorizado el tema griego sobre la propuesta latinoamericana, por lo que es preferible en adelante evidenciar las diferencias en cuanto estructura, así como plantear en qué consiste el sentido de tragicidad en la *Electra* piñeriana.

En la antigua Grecia, religiosidad y política siempre estaban unidas, se celebraban grandes fiestas en las que el sacrificio y el rito eran parte de la conmemoración, por lo que resulta impensable una sociedad en la que las acciones de los individuos se rigieran únicamente por las leyes del Estado. En cambio, la mayoría de las culturas latinoamericanas del siglo XX separan los asuntos políticos de los religiosos; éstos regularmente se celebran en la intimidad de sus comunidades y las fiestas pueden ser completamente laicas.

La fiesta en la obra de Piñera se presenta con el asesinato de Agamenón Garrigó en manos de Egisto Plá, el cual se celebra con una pelea entre el gallo blanco y negro. La política se puede apreciar en el siguiente diálogo: “- PEDAGOGO. Sigues la tradición, y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? (Pausa.) ¿Por qué no clamamos? – ELECTRA. Ya clamaré. (Pausa.) Pero escucha: se habla de que la ciudad está llena de una clase de raras mujeres. ¿Las conoces?”¹⁵⁸ Recuérdese que en cuarenta y uno se está viviendo la dictadura de Batista y se está gestando la revolución. El motivo nodal de la *Electra* piñeriana es la lucha en contra de la dictadura de los padres, hay un cuestionamiento sobre las costumbres anteriores a la generación de sus protagonistas.

El teatro está escindido en dos tipos, el que está al servicio del régimen y el que está a favor de la sociedad, *Electra Garrigó* se encuentra en este último rubro, pues como ya se ha mencionado, Piñera intentó mostrar en su literatura aspectos de la cubanidad que se encontraban en la marginalidad, mas esto no implica necesariamente adoctrinar. El teatro en sí mismo es un medio de expresión que se mimetiza con el mundo para mostrarlo, razón por

¹⁵⁷ *Apud.* pp. 26-46.

¹⁵⁸ Virgilio, Piñera, « *Electra Garrigó* » en *Teatro completo, Op. cit.*, p. 5.

la cual toda obra de arte perdura y se reinterpreta, pues habla del hombre como entidad universal¹⁵⁹. Pese a que la tragedia, en tanto género, tuvo su esplendor en el siglo V, sus reflexiones sobre el hombre aún perturban a sus lectores. Al respecto Albin Lesky señala: “[...] la tragedia griega del siglo V constituye un fenómeno histórico único y, como reflexión del ser humano sobre la problemática de su existencia, es una creación de validez eterna.”¹⁶⁰

En cuanto a la estructura, es necesario hablar de la tragedia griega, Aristóteles señala que ésta se compone de *prólogo*, *éxodo*, y *coral*, este último se dividía en *párodos* y *estásimos*. Juliá Victoria anexará a esta lista *episodios*, los cuales son parecidos a los actos del teatro moderno, regularmente eran cuatro.¹⁶¹

CORO¹⁶², [...] personaje colectivo –compuesto de diversos miembros, llamados coreutas- que tienen la misión de cantar, frente a los lectores que recitan. Aunque éstos también pueden ocasionalmente cantar, al igual que el jefe de coro (o corifeo) puede recitar él solo como un actor hablando en nombre de todo el coro. Por tanto es esencial en el drama griego la alternancia entre partes cantadas (también llamadas líricas) y recitadas [...] **PRÓLOGO**, aunque no es obligado. Consiste generalmente en un largo discurso de un personaje que nos pone en antecedentes sobre cuál es la situación y el problema que se plantea el drama. A veces se remonta también al pasado y cuenta la historia desde el principio, informando de datos sobre el mito. Y asimismo a menudo anticipa sucesos importantes que se desarrollarán en la acción dramática. **PÁRODO**, se llama a la entrada del coro en escena [...]. Es el primer canto coral, que la mayoría de las veces va precedido por el prólogo [...] hay grandes diferencias lingüísticas y métricas con respecto al recitado. **EPISODIO**, equivalente a lo que llamamos ahora acto, a lo largo del cual se desarrolla fundamentalmente la trama y avanza la acción. En una tragedia hay varios episodios: tres, cuatro o cinco. Y los episodios (o actos) se pueden dividir a su vez en diversas escenas, delimitadas por la trama y salida de los distintos personajes. A cada episodio le sigue obligadamente un nuevo canto coral, llamado **ESTÁSIMO**, en que el coro suele reflexionar sobre los hechos, narrar acontecimientos del pasado –mitológicos-, hablar de las relaciones entre hombres y dioses, etc. [entre actos] [...] Pero poco a poco va perdiendo relieve y convirtiéndose más bien en un elemento decorativo, y los temas de su canto van- desligándose de la trama. [...] Tras el último estásimo, el acto final no se le suele llamar episodio sino **ÉXODO**, aunque ese nombre debería designar con propiedad sólo a la salida del coro (lo contrario a párodo), que corresponde a un canto del coro [...]¹⁶³

¹⁵⁹ La lucha de Virgilio Piñera por crear literatura cubana que hablara sobre Cuba, está estrechamente conectada con la idea de que sólo así habría perdurabilidad, lo *artúrico* jamás trascenderá pues no habla de su realidad.

¹⁶⁰ Albin, Lesky, *Op. cit.*, p. 378.

¹⁶¹ *Cfr.* Juliá, Victoria (ed.), *La tragedia griega, τῷ πάθει μάθος*, Argentina, Azul, 2006.

¹⁶² El subrayado es mío.

¹⁶³ Alicia, Esteban, Mercedes, Aguirre, *Cuentos del teatro griego. Las leyendas de Agamenón y Edipo según la tragedia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000. pp. 128-129.

No está de más agregar que hay otros elementos líricos en la tragedia, por ejemplo el cantar de los actores de forma individual conocido como *MONODIA*, el cual sirve para exaltar los momentos más difíciles por los que atraviesa el héroe trágico; los cantos en los que dos o más personajes alternan se conocen como *AMABEOS*, se parece a los duetos; por último el *KOMMÓS* que es un canto de duelo y lamentos.

En *Electra Garrigó* hay una ilusión que evoca la tragedia griega producto de la *deformación* de la misma, esto ocurre desde la presentación de los personajes, los cuales dicho sea de paso están *desustanciados*.¹⁶⁴ La distorsión de los elementos que constituyen el género trágico se aprecia en la evolución del coro, cuya importancia es nodal como lo ejemplifica la pasada cita.

La *deformación* se muestra a través del *enmascaramiento*; la obra de Piñera *aparenta* estar construida en el paradigma griego. Hacia el inicio del primer acto el coro introduce al lector hacia el lugar de la enunciación, el problema central producto de la suerte y la presentación de los personajes principales. Pese a su acento introductorio, no se puede hacer un símil con el *prólogo* griego, pues este era coreado por un personaje que narraba el pasado de los mismos, así como algunos detalles a los que se enfrentarían los héroes de la puesta escénica, además la voz colectiva pasa a ser individual, y cumple a su vez con la función de informar, pues como señalara José Emilio Pacheco¹⁶⁵, “La guantanamera” era utilizada para difusión de las notas rojas por la radio antes de la revolución.

La *deformación* y el *enmascaramiento* se acentúan con más profundidad conforme el lector se enfrenta a la obra; el escenario está modelado como una antigua casa colonial y el coro es, como ya se ha dicho, La Guantanamera. Cabe señalar que los personajes jamás interactúan con el coro, acción que indica la ausencia de *estásimo*, *párado*, *éxodo*, es decir, el coro en la obra es un elemento musical único, agrega énfasis en el desplazamiento del ingenio clásico a uno de importancia como nota introductoria a las escenas que le siguen, además si se leen aisladamente, una espeluznante nota roja, sale a la luz: “Dos hermanos acaban con los padres por entorpecerles la vida.”

¹⁶⁴ Revisar el tercer capítulo.

¹⁶⁵ *Vid.* cita 117.

El lugar de enunciación es Cuba y la música es completamente caribeña. La musicalidad coral¹⁶⁶ en la obra de Piñera realza las escenas más importantes de la pieza, manteniendo la ilusión de encontrarnos frente a una puesta escénica griega, pero esto no es más que una trampa. Desde el principio estamos en una Cuba problemática pero “muy amada”:

CORO En la ciudad de la Habana, / la perla más refulgente/ de Cuba patria fulgente/ la desgracia se cebó/ en Electra Garrigó, / mujer hermosa y bravía, / que en su casa día a día/ con un problema profundo/ tan grande como este mundo/ la suerte le deparó. / Electra era inteligente, / sensitiva y pudorosa, / luciente botón de rosa/ del jardín de su mayores; / merecedora de honores, / de tacto fino y humano, / mas la suerte mano a mano/ como un sol que se derrumba/ abrió en su casa dos tumbas/ con esfuerzo sobrehumano. / Ella salió a la palestra/ con frialdad de diamante, / y a su hermano Orestes amante/ en quien también la tormenta/ con sordo ruido revienta, / le anima a que no permita/ un sacrificio banal/ por una madre fatal, / que en su casa provocó/ lo que Electra Garrigó/ con voz dolorosa cuenta.^{167 168}

Ha comenzado el engaño deformativo de Piñera, poco de lo escrito en la presentación del coro se cumple a lo largo de la obra, pues en lo que respecta a Electra enunciada como mujer sensitiva, humana y pudorosa, en su actuar carece de dichos atributos, pues pesa más sobre ella una personalidad meticulosa, desenvuelta, e inhumana, pues la educación dada por Pedagogo le ha enseñado que la muerte es un asunto de limpieza social, por tanto, necesaria.

Los asesinatos de los padres son eventos fraguados por Electra con plena conciencia, clama a los no-dioses y al mismo tiempo se autoproclama no divina, es decir, se sabe sin dioses, humana en tanto imperfecta pero al mismo tiempo dueña de diseñar el destino de los demás. Es en suma, un antihéroe y oráculo, sabedor de la tragicidad que se ha fraguado sobre su ciudad, en donde prevalece el engaño y el conformismo del que nadie puede salir de ninguna manera.

Por la configuración del personaje principal, pese a ser consciente de lo que acontece a su alrededor, hay carencia de *páthos*¹⁶⁹ pues Electra está llena de certezas desde el comienzo

¹⁶⁶ A propósito, en la presentación de la obra en 1958 bajo la dirección de Morín, el coro fue personificado por Joseito Fernández, creador de *La guantanamera*. Vid.

<https://www.youtube.com/watch?v=craeb9A7MQ8>

¹⁶⁷ Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*, Op. cit., pp. 3-4.

¹⁶⁸ Como se podrá dar cuenta el lector, los versos están organizados en octasílabos igual que los dispuestos en *La guantanamera* de Joseito Fernández, se recomienda cantar todos los coros, sobre la pista, en voz alta para comprobar y disfrutar la fusión.

¹⁶⁹ Lo que le pasa a alguien o a algo, lo que se experimenta, no es necesariamente una experiencia de dolor o sufrimiento, aunque en el contexto de la tragedia la noción de *páthos* tiene una especificidad que la enlaza

de la obra. Hacia el final de la pieza virgiliana, no hay presencia de sufrimiento, sino queda un vacío e insatisfacción por haber aniquilado a la tradición represora sin salir del encierro. En este tenor, se puede establecer una fuerte conexión con el sentido de tragicidad existente en las diferentes tragedias que ha recogido la historia de la literatura, pero en lo que respecta a la tragedia griega, existen una serie de elementos ausentes que imposibilitan la comparación.

Para empezar, en la producción griega hay un héroe que cae desde la cima por una serie de designios que le son incontrolables, se produce la *metabolé*,¹⁷⁰ la grandeza del personaje principal reside en enfrentar el problema, pues al hacerlo asume una responsabilidad sobre su decisión, que sí bien le es propia, también es cierto que el sendero ya estaba delineado por el oráculo o la ley; la resolución final puede ser fatal o no. En *Electra Garrigó*, como ya se ha explicado, esto no tiene cabida por la configuración del personaje principal; pero sobre todo por la trama, la muerte de Clitemnestra Pla y Agamenón Garrigó son producto de una lucha entre tradición y actualidad, en la que la desaparición de la primera es necesaria por ser la opresora. En esta lucha los personajes se acercan a la *harmatía*¹⁷¹ y a la *hybris*¹⁷², pero la trama carece de *kátharsis*¹⁷³, pero no por ello de *sympátheia*¹⁷⁴, *agón*¹⁷⁵,

con experiencias dolorosas, de desgarramiento. [...] “aprendizaje por medio del *páthos*” y, en el contexto de la tragedia, “aprendizaje por medio del sufrimiento” Juliá, Victoria, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁰ La *metabolé* –el cambio de fortuna, que puede darse por reconocimiento o por peripecia- [...] *mechánema* –intriga tramada como un engaño al oponente, primero narrada y después actuada. *Ibid.* p. 44.

¹⁷¹ En la *Poética y Ética* [...] una *harmatía* es no un <<pecado>>, sino un acto cuya responsabilidad no se nos puede atribuir, es una responsabilidad aparente. [...] el héroe de la tragedia griega es inocente, el mal que lo abruma es inmerecido. El dolor trágico es irracional, o, cuando menos, inmerecido, desproporcionado. Por lo tanto, no hay <<justicia>> poética en la tragedia. [...] Para Moeller los antiguos no tuvieron los dioses que merecían. Eran dioses crueles, inhumanos, seres situados más allá del bien y del mal, y a los cuales es inútil que el hombre acuda en busca de ayuda y consuelo. Alsina, *Op. cit.* p. 54.

¹⁷² [...] sobre los peligros de la *ύβρις*, del pecado capital para la nobleza doria, que consiste en abrigar deseos vedados a la humana limitación [...] *Ibid.*, p. 69.

¹⁷³ La palabra griega para ‘expurgación’ es *kátharsis*; para ‘afecciones’, *pathémata* (adviertan la relación con *páthos*). [...] culmina en una purificación por medio de la compasión y el miedo. [...].

¹⁷⁴ [...] es la *sympátheia* (comunidad de *páthos*) entre el espectador o lector y los personajes. [...] la tragedia [...] imita [...] caracteres en acción; es imitación de acción y de vida; felicidad e infelicidad se dan en la vida y en la acción, hay imitación de energía en desarrollo. *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁵ El *AGÓN* o lucha, de origen ritual, es el enfrentamiento entre los personajes: entre actores o entre un actor y el coro. En la tragedia es una escena de discusión o debate dialéctico. “[...] Entre ambos el corifeo en dos o tres versos hace comentarios y reflexiones sobre lo que ha escuchado. A continuación suele haber un diálogo

y *anagnórisis*.¹⁷⁶ Hay *anagnórisis* en cuanto a la figura de Orestes antes de asesinar a Clitemnestra, pues ha comprendido las enseñanzas de Pedagogo y por tanto se ha reconocido como un hombre que se construye en los hechos, cuya única esperanza para independizarse del amor represivo de la madre es a través de la aniquilación. En cuanto al *agón* como debate está presente en los monólogos de Electra, los cuales pueden ser planteamientos que invitan a la discusión con el público, y cuando hay interrelación con el espectador, inevitablemente hay *sympátheia*.

Con respecto a la *harmatía*, Electra Garrigó es responsable del exterminio de los padres, pero sólo en apariencia, pues su decisión está condicionada por el deber ser. Pedagogo, que en este caso, representa la nueva tradición, instruye a Electra en la necesidad de acabar con la dictadura de los padres a cambio de una “posible” restauración social. Por otro lado, la *hybris* como pretensión humana, está presente en los padres cubanos, tanto Agamenón Garrigó como Clitemnestra Pla se condenan por su soberbia, la cual tiene dos matices; la de Agamenón se concentra en la mentira, siempre intentó ser el Atrida griego e imponía sus costumbres con la finalidad de reproducirlas a su antojo; del mismo modo “peca” Clitemnestra Pla, pero ella se vale de la seducción y el chantaje para manipular las vidas de sus preciados tesoros: Orestes Garrigó y Egisto Don. Por lo anterior, comprendemos que si bien hay *hybris* en la obra cubana, ésta no pierde al personaje principal, Electra Garrigó, como es costumbre en la mayoría de las tragedias griegas. En cuanto a la *kathársis*, es importante señalar que la mayoría de las obras teatrales inducen en el público una gran cantidad de emociones. En el caso de la tragedia griega la compasión es propia debido a que la caída de un héroe y su levantamiento de los escombros impulsaba a elevar la valía personal; sobre todo porque se estaba configurando un ciudadano modelo para una democracia ideal.

En la *Electra* piñeriana las emociones que se desbordan hacia el final son las de encerramiento y asfixia, no hay empatía con el personaje principal sino un fuerte sentimiento de extrañeza al que es arrojado el lector dado el vacío en el que concluye la obra, enfatizada por la idea de destino contenida en el primer acto. Todos saben que hay un destino pero no

muy vivo y rápido (un verso cada interlocutor, lo que se llama <<esticomitía>>) entre los dos contenientes, hasta que uno de ellos abandona la escena. En ocasiones hay un tercer personaje delante que los escucha y hace de juez.” Esteban, Alicia, *Op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁷⁶ Reconocimiento

saben qué es o de dónde procede. Cada uno tiene una idea particular del mismo de acuerdo a su conveniencia.

Así atestiguamos que en el griego clásico existe un importante grupo de palabras para cubrir la semántica del destino: Moira, týche, anánke. [...] Esto es la Moira, las circunstancias peculiares de cada existencia. Anánke de necesidad, týche: fortuna, [...] significa más bien la total indeterminación, el hecho de que a cada cual le puede pasar cualquier cosa. Se dice “Týche se complace con los variados cambios.”¹⁷⁷

Por lo anterior se comprende que en *Electra* Garrigó no hay destino en el sentido clásico, es decir, que éste sea una construcción inexplicable de la vida en la que el hombre no puede intervenir; sin embargo, sí hay una idea de destino¹⁷⁸ pero construido en la obra de Piñera como plan desarrollado por Electra Garrigó y ejecutado por Orestes Garrigó y Egisto Don, el chulo cubano. En los tres opera una voluntad que los conduce a llevar a cabo los intereses de Electra. El libre albedrío es una de las aportaciones más importantes de la tragedia griega, por lo menos en la sofoclea y también es un elemento inapelable de la sociedad occidental moderna; el hombre es responsable de sus actos pues posee la voluntad de decidir.

Para el hombre de las sociedades contemporáneas de Occidente, la voluntad constituye una de las dimensiones esenciales de la persona. De la voluntad puede decirse que es la persona vista en su aspecto de agente, el yo considerado como fuente de actos de los que no es solamente responsable ante otros, sino con los que se siente a sí mismo interiormente comprometido. [...] La voluntad se presenta, en efecto, como ese poder indivisible de poder decir sí o no, de hacer o de rehusar. Este poder se manifiesta en particular en el acto de la decisión. Desde el momento en que un individuo se compromete mediante una elección, desde que se decide, se constituye a sí mismo –sea cual fuere el plano en el que se sitúa una resolución– como agente, es decir, como sujeto responsable y autónomo que se manifiesta en y por actos que le son imputables.¹⁷⁹

De acuerdo al análisis expuesto concluimos que la obra de Virgilio Piñera está alejada en algunos aspectos de la tragedia griega, aunque no por ello deja de ser una pieza llena de tragicidad. La razón por la que el espectador o lector siente que está en presencia de un eco griego está ligado al título de la obra, así como al uso de ciertos elementos de la estructura. Esto da la ilusión de encontrarse frente a una tragedia griega, sin embargo inmediatamente después del comienzo, comprende que se trata de una obra deformada por elementos propios

¹⁷⁷ Juliá, Victoria, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁸ En el siguiente capítulo se profundiza más en el asunto.

¹⁷⁹ Jean-Pierre, Vernant, Pierre, Vidal-Naquet, tr. Mauro Armijo, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 1987. (Volumen II). pp. 45-46.

de la cultura cubana, y por la introducción de rasgos correspondientes al imaginario contemporáneo de Piñera.

III. Un escupitajo al Olimpo: hacia el descubrimiento de la tragicidad cubana.

Continuando con el análisis de la obra, resta comprender en qué medida existe tragicidad y cubanidad en *Electra Garrigó*, valiéndonos de otro de los conceptos en la poética de Piñera: *desustanciación*¹⁸⁰ que consiste en el estado vacuo en el que se encuentran los personajes prestados de otras hegemonías literarias. Piñera mediante el proceso de vaciamiento de sustancia griega, deja a sus personajes sólo los nombres para el reconocimiento y aceptación del público de los años cuarenta, aunque se sabe que fue poco aceptada y considerada “un escupitajo al Olimpo,” llenándolos de otra sustancia prolífera de cubanidad¹⁸¹.

Es en gran medida un escupitajo al Olimpo, pero no en el sentido peyorativo empleado por Cintio Vitier, el cual explicado en el trabajo de Carlos Espinosa, se trata de una forma de minimizar la creación del cubano; situándola en una posición poco conveniente por no honrar a la tragedia griega. El viraje en la significación en dicha frase ocurre pasados aproximadamente setenta años; se vislumbra un escupitajo al Olimpo pero no precisamente al grecolatino, sino al representado por la hegemonía literaria de aquel tiempo, la cual en su “tenaz arturidad” invisibilizaba los grandes problemas que se gestaban en la entonces república cubana.

Es justo de esta manera como comienza la obra. En el primer acto de *Electra Garrigó* el coro presenta a la figura principal Electra, además de situar al lector en La Habana. El escenario estará iluminado, a sugerencia del dramaturgo, por una luz “amarilla violenta” y el decorado recordará a las coloniales casas habaneras. Electra, quien en su primer diálogo manifiesta una inquietante duda sobre acercarse a la luz, pues teme quedarse ciega como el resto de las muchachas que sabias, la invitan a discutir sobre ello, es increpada por Pedagogo, quien la llevará de la mano hacia la aprehensión de la luz, la cual es interpretada como un conocimiento necesario para la comprensión de los males que aquejan a la ciudad.

PEDAGOGO. ¿Declamas...?/ ELECTRA. (*Sin moverse.*) Declamo. / PEDAGOGO. Sigues la tradición, y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? (*Pausa*)
¿Por qué no clamas?/ ELECTRA. Ya clamaré. (*Pausa.*) Pero escucha: se habla de que la ciudad está llena de una clase de raras mujeres. ¿Las conoces? / PEDAGOGO. Sí, son las

¹⁸⁰ *Supra.* p. 20.

¹⁸¹ La cubanidad se expresa en el lenguaje de los personajes, en el vestuario: un chulo cubano, en la reminiscencia a lugares, en la utilería: la frutabomba, en el escenario: interior de una casa colonial, sobre todo en el coro: *La Guantanamera*, que fue durante la república un elemento de dominio popular.

mujeres sabias. Son mi terror. Me persiguen con sus disertaciones, me piden una discusión abierta... (*Con burla.*) Y yo, Electra, nada tengo que decirles. / ELECTRA. ¿No accederían ellas a ser tus amantes una por una?/ PEDAGOGO. Tienen horror del hombre y de caballo./ ELECTRA. Entonces hay que exterminarlas. Son muy poca cosa. / PEDAGOGO. Te alarmas fácilmente, Electra. Ellas no son sino esas plagas que toda ciudad debe padecer de cuando en cuando. (*Pausa.*) El mal no está en las langostas de paso. Y toda ciudad tiene siempre un monstruo perpetuo. / ELECTRA. Por eso invocaba a la luz. Hace falta mucha luz para que los ojos puedan considerar y medir al monstruo que ofende a la ciudad.¹⁸²

Ver implica *conocer* las plagas que aquejan a la ciudad, es un acto revolucionario pues deconstruye las configuraciones impuestas por la costumbre, por lo que “declamar” es perecedero, ya que implica multiplicar una serie de reglas retóricas anquilosadas que impiden decir lo que acontece en la realidad de los personajes. Se propone “clamar”, acto que exige o evoca y que de alguna manera por no ser “meticuloso” proviene de la sensibilidad o de las entrañas.

Este clamor no es más que el deseo de abogar a favor de la realidad que circunda a la capital cubana, la cual sufre de dos males: la oscuridad y las mujeres sabias, estas últimas producto de un probable academicismo al que se alude indirectamente, pues recuerda a Sócrates que compartía su ‘pensamiento’ en las calles y en la obra cubana, al grupo de intelectuales que dominaba el ambiente cultural, esparciendo sus ideas a través de panfletos y revistas; este tipo de ideas mantienen a los congéneres en la ceguera pues no dimensionan los problemas de su realidad socio-cultural.

Electra es consciente de esto gracias a las enseñanzas de Pedagogo, al que no le basta con dirigirla hacia la luz, pues el punto al que debe arribar la hija de Agamenón Garrigó es al de la acción; -no basta con ver, comprender y racionalizar, se exige actuar-

ELECTRA. (*Empieza a alisar los pelos de la cola. De pronto se detiene con la mano en alto.*) Escucha, Pedagogo: si te aliso la cola es sólo un hecho; si te asesinara con este puñal (*esgrime el peine a modo de puñal*) sería nada más que otro hecho. (*Pausa.*) ¿He comprendido Pedagogo?/ PEDAGOGO. (*Saliendo de escena con el paso que se supone tenían los centauros.*) Has comprendido. Electra, lo has comprendido todo.¹⁸³

Esto es entendido por Electra después de intercambiar palabras con Egisto Don, quien en su entrada al escenario lleva sobre una charola de plata una papaya, fruta originaria de

¹⁸²Piñera, *Op. cit.* p. 5.

¹⁸³ Piñera, *Op. cit.* pp. 5-6.

América Central que da un sentido erótico en la obra,¹⁸⁴ además de introducir una imagen tropical en el ambiente de la obra. Frescura, cinismo, y libertad sexual, son algunos de los adjetivos que implanta este “chulo” cubano en la pieza piñeriana que en contraste con Electra Garrigó, huye de la luz pues su brillo lo invisibiliza del escenario.

Los problemas que rodean a la familia Garrigó han sido develados en los primeros diálogos del primer acto: la ceguera que imposibilita ver la realidad, es decir, el acceso al conocimiento pues su luz es reveladora de la verdad que ha sido invisibilizada por discursos disfrazados de una sabiduría que se repite a sí misma en forma declamativa y la importancia de la acción como consecuencia necesaria después de comprender los problemas que acosan a la ciudad. Ambas problemáticas encarnarán en las dinámicas internas de la familia, las cuales a su vez son sólo una serpiente bicéfala: la dictadura propia de la costumbre que en la obra se representa a través de los padres y de la idea del destino como un ramillete producto de la suerte en el que el hombre, al tomar decisiones por cuestiones azarosas regularmente “la riega” término que se emplea porque en adelante con la aparición de los personajes restantes, Agamenón Garrigó, Clitemnestra Plá y Orestes Plá, la obra se cargará de matices que brillarán por su carácter choteador, es decir, “no se toma nada en serio.”¹⁸⁵

La sangre, lazo que no se limita sólo al carácter biológico, es para Agamenón Garrigó y Clitemnestra Pla un vínculo por el que se transmiten las costumbres, las obligaciones y la

¹⁸⁴ Cabe señalar que en el primer manuscrito de la obra en el lugar de la papaya estaba una coca cola, durante el montaje de la primera representación la segunda fue desplazada, cambiando totalmente el sentido de la pieza.

¹⁸⁵ “Si le pedimos, pues, al cubano medio, al cubano ‘de la calle’, que nos diga lo que entiende por choteo, nos dará una versión simplista, pero que se acerca bastante a ser una definición porque implica lógicamente todo lo que de hecho hallamos contenido en las manifestaciones más típicas del fenómeno. El choteo --nos dirá-- consiste en “no tomar nada en serio”. Podemos apurar todavía un poco más la averiguación, y nos aclarará --con una frase que no suele expresarse ante señoras, pero que yo os pido venia para mencionar lo menos posible-- nos aclarará que el choteo consiste en ‘tirarlo todo a relajo’.

Como véis, estas dos versiones que nos da el informador medio coinciden, por lo pronto, en asignarle al choteo una índole absolutista y, por así decir, sistemática. Llamamos opositor sistemático al político que hace de la oposición un hábito, sin que se le dé mucho que los objetos de su oposición sean realmente condenables. Así también, el choteador, que todo lo echa a broma, que a nada le concede, al parecer, importancia, es una suerte de profesional de esa actitud, y ya veremos que tampoco a él le importa mucho que los objetos o situaciones de que se mofa sean en verdad risibles. El choteo es, pues, una actitud erigida en hábito, y esta habitualidad es su característica más importante.” Jorge, Mañach Robato, “Indagación del choteo” en *Revista Calibán*, (Tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955), versión electrónica, <http://www.revistacaliban.cu/clasico.php?numero=9> 1-09-2016.

educación, la cual dicho sea de paso es cristiana. Para Agamenón la familia, con él como pilar, es el secreto que ha permitido la perpetuación y resistencia en contra de los “enemigos”; las decisiones son tomadas por él pues les otorga un carácter que conducirá a la felicidad. Su hija, Electra Garrigó, encuentra en el discurso paterno dos falacias que le impiden desarrollarse como ser humano en libertad: la primera consiste en que cuando se siguen los dictados del padre, este asegura su estatus; la segunda permite dar cuenta de que la familia a la que apela Agamenón, no es más que un constructo en el que no existe la libertad para pensar, decidir o actuar: “ELECTRA. ¡Pura retórica! Además, llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de un mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos.”¹⁸⁶

Dicha multiplicación de la persona del padre se prolonga con Clitemnestra, cuyo dominio se encarga de manipular a Orestes, pero valiéndose del sentimentalismo y de un miedo exacerbado que la perseguirá a lo largo de la obra, hasta sumirla en una crisis nerviosa insoportable. Para ella el destino de Orestes es el de gobernar, mientras que él sólo desea viajar. A diferencia de Electra tiene definido a dónde quiere ir, por lo que cuando se compara con su hermana, su propio desarrollo se percibe más complejo, construyéndose en ella el sentido de tragicidad, el cual está ligado al destino.

La idea de destino en *Electra Garrigó* es compleja en cuanto se aparta de la que emana originalmente de la tragedia griega: “[...] “destino”. Son los planes generales de la vida inscritos en una lógica que escapa al hombre.”¹⁸⁷ Es decir, el ser humano tiene trazado un camino delineado por los dioses del cual le es imposible escapar, por ello las decisiones que tome lo llevarán inevitablemente al recorrido de ese camino. En cambio para el universo de la obra de Piñera, el destino es un pez. Tanto Agamenón como Electra lo explican de la siguiente manera a Clitemnestra Pla, después de calificar al destino como pez: “AGAMENON. ¡Mortal error! Es el pez. / ELECTRA. El hombre lanza su anzuelo y atrapará un pez: ese pez será su destino. / AGAMENON. Pargo o tiburón.../ ELECTRA. Dicha o desgracia.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ Piñera, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁷ Juliá, Victoria, *Op. cit.* p. 27.

¹⁸⁸ Piñera, *Op. cit.*, p. 8.

Entonces, el hombre y la mujer sumidos en la cotidianidad deciden una tarde ir de pesca, preparan su carnada, la lanzan sobre el río y de pronto un pez presuroso muerde el anzuelo y obtenemos dicha o desgracia. Dentro de la lógica griega, la carnada sería el destino y el pez el ser humano, pues el pez tiene un camino trazado e ineludible, tarde o temprano cederá ante la carnada. En cambio, la lógica piñeriana brinda al hombre un lugar privilegiado, pero no por ello libre de estar errado, el hombre lanza la carnada y será el azar o la suerte quienes le tracen y urdan el andamiaje de su vida.

Lo anterior es representado en la obra con la ayuda de personajes negros, quienes realizarán una farsa en la que se utilizará la mímica y las voces tanto Agamenón como de Clitemnestra para fungir como oráculos de Electra y de Orestes. Para el último se vaticina que será un eminente ingeniero de la *Australian Iron Company*, pero que morirá devorado por las fieras; para la primera hay tres destinos: el primero, morirá asesinada por el Pretendiente; el segundo, morirá de “pasión de ánimo” a causa de la negativa del padre para desposarla con el Pretendiente; el tercero, por suicidio, pues el Pretendiente la ha abandonado.

Como si se tratara de un juego por eliminación, Agamenón señala con el dedo a los mensajeros negros y en un juego azaroso acompañado de la fórmula “¡Tin Marín de dos pingüe, cúcara mácara títere fue!”, el juego ha decidido la muerte por “pasión de ánimo”. Hacia el final del primer acto queda claro que el destino lo decide el ser humano, mediante un juego azaroso. La obra arroja un nuevo indicio: un sólo personaje trazará el camino por el que los demás personajes pasarán, en una danza llena de diálogos. Clitemnestra, Electra, Agamenón y Orestes apelarán al destino, algunos se autodenominarán como tal, otros se preguntarán por quién será el destino, ¿por qué no matarlo?, ¿por qué provocarlo? Matar, morir, alguien morirá.

El segundo acto abre con un coro que vaticina la caída de un tirano que coronará a la egoísta y clamorosa Electra, quien abre su actuación con un diálogo bastante extenso, en el que se condensa el principio de tragicidad en la obra. Clama con vehemencia la aparición de los no-dioses cuya importancia radica en la vacuidad de su enunciación, pues jamás han sido escritos, pensados o pintados. La carencia de lo divino priva a todo ser humano de premios o castigos; por lo que dicho estatus implica la libertad de Electra para matar sin más. No

existe, al menos en apariencia, algún elemento sobrenatural que infrinja alguna pena sobre un acto errado.

Sin embargo, el escenario poco a poco se llena de la luz que hace consciente a todos los seres humanos de la verdad y de la falsedad; Electra se transforma, comprende que la inexistencia de dioses la convierte a ella en una indivinidad, cuya tarea es la de hacer que las consecuencias de los actos caigan sobre Agamenón y Clitemnestra. La hija del supuesto Atrida ha lanzado el anzuelo y la única certeza que tiene es que su destino es permanecer siempre dentro de casa. Esto lejos de atormentarla la sumerge en un extraño sopor que en contraste con quienes ignoran su destino, se aprecia como un ensimismamiento que ve los trazos de la vida como un acontecer necesario y sin remedio.

AGAMENÓN. Eres de un reducido humorismo, Clitemnestra Pla. ¿Es que nunca podrás contemplarme en el papel de Agamenón, rey de Micenas y Argos, de la familia de los Atridas, hermano de Menelao, sacrificador de Ifigenia, jefe de los aqueos? (*doble pausa, Dirige la vista a lo alto.*) He querido oscuramente una vida heroica, y soy sólo un burgués bien alimentado. (*Suplicante.*) ¡Pero, decidme, os suplico, decidme! ¿Cuál es mi verdadera tragedia? ¡Porque yo debo tener una tragedia como todos los humanos, una tragedia que cumplir, y se me escapa su conocimiento! / EGISTO. (*Irónico.*) Parece que la cerveza le otorga el tono épico. (*A Agamenón.*) No tienes tragedia que cumplir. Eres un padre feliz que se divierte improvisando placenteras comedias; un padre tan feliz que se atavía con sábanas y palanganas... (*Dándole golpecitos en la espalda.*) ¡Anda ve, Agamenón de Cuba! ¡Anda: ve y échate otra caja de cerveza! Quizá así descifres el secreto de tu vida. AGAMENÓN. (*Alejándose majestuosamente.*) ¡Una tragedia! Yo vivo una tragedia y se me escapa su conocimiento. (*A mitad de camino se detiene. A Electra.*) Adiós, amada Electra, voy a sumergirme en el sueño. (*Llega a las columnas.*) Yo vivo una tragedia. ¿Querría alguno hacérmela conocer? (*Desaparece.*)¹⁸⁹

Como se ha escrito en líneas anteriores a esta cita, Electra ha comprendido su destino gracias a la apropiación del conocimiento, el resto de los personajes lo ignoran aunque al mismo tiempo lo intuyen. Esta es una de las dificultades de la obra, pues sus personajes están enmascarados por claroscuros y ambigüedades; Agamenón Garrigó sabe que vive una tragedia pero la desconoce, este desconocimiento es el ejemplo más claro de desustanciación en los personajes, pues él pide ser contemplado como el Agamenón griego y reconoce que uno de sus sentimientos más íntimos ha sido el de vivir una vida que no es la propia pues en ese diálogo cobra conciencia de que está hecho de una sustancia “burguesa”. Egisto recalca esta condición al resaltar su estancia armoniosa como padre de familia adinerado, y lo incita

¹⁸⁹ Piñera, *Op. cit.*, p. 19.

a descifrar el secreto de su existencia bebiendo cerveza, palabras sarcásticas que invitan a descubrirla en lo cotidiano. Agamenón jamás entenderá su vida pues se niega a vivirla, al representar otra que no le corresponde.

Irremediablemente Agamenón Garrigó tiene que morir, su suerte ha sido echada, es un hecho y el mundo humano como el animal se construye de hechos, este es el punto central del segundo acto, Pedagogo insiste en que sus pupilos deben comprender que la realidad se transforma a través del proceder, de la acción o de la praxis. Electra lo ha comprendido, así que incita a los amantes Egisto y Clitemnestra a consumir el destino del gallo viejo, Agamenón debe morir.

La pelea de gallos es la manera en la que será representada la muerte del Atrida. Al menos hasta la puesta en escena, se trataba de una costumbre muy arraigada en Cuba, después fue prohibida con el triunfo de la revolución, en ella la violencia se evidenciaba exacerbadamente. Gallo blanco contra gallo negro, este último al ser aniquilado por el espolón de Egisto, será sacro y noble, al menos a los ojos de Clitemnestra, mientras que para Electra, sólo será un hecho que debe ser borrado por sanidad: ya que ha perecido un tirano que representa la anquilosada costumbre, es necesaria una limpieza de sangre pues de lo contrario se perpetuará una epidemia “rugosa” y perjudicial.

Hacia el tercer acto el coro anuncia la próxima muerte de Clitemnestra, antes de que esto suceda habrá una serie de diálogos que conducirán al mar en el que desembocará la obra piñeriana. Durante el primer diálogo ejecutado entre Pedagogo y Orestes, este último se presenta maravillado por las artes asesinas de Egisto, el enmascaramiento piñeriano engaña al lector, pues el dramaturgo disfraza la muerte de Agamenón con el ahorcamiento de un gallo en manos de un experto, es decir, con dicha técnica se minimiza el asesinato, pues es un requerimiento necesario dadas las circunstancias que aquejan a la ciudad.

Así la siguiente selección de diálogos recuerda la discusión inicial entre Electra y Pedagogo, en la que las mujeres sabias, dirigentes de la ciudad, están disfrazadas de un estereotipo, equivocado porque no les pertenece;

ORESTES. [...] En nuestra ciudad los gimnastas y los parlanchines forman la casta superior. [...]/ PEDAGOGO. [...] Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de las mujeres y el machismo de sus hombres. / PEDAGOGO. Es cierto. En

ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás de erigieron, de virtudes que nadie practicara, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado.¹⁹⁰

Las máscaras que evitan dar cuenta sobre la realidad habanera son diversas, por un lado se encuentra la del machismo y el matriarcado, que en la obra encarnan las figuras de Agamenón y Clitemnestra, razón por la cual deben ser liquidados, pues muestran la represión social que se origina desde casa, pues cada uno de los hijos, en un *continuum* infinito, está condenado a seguir un camino delineado por una tradición inmovilizada.

En cuanto a las palabras de Pedagogo sobre las personas que manejan la ciudad, se muestra un problema que la poética piñeriana siempre intentó resolver a través de la literatura; pues ésta tiene el deber de mostrar las problemáticas y la esencia cubana; de ahí que *Electra Garrigó* sea primeramente una firme provocación a la intelectualidad. En el universo de la obra, la ciudad habanera es un lugar que construye sus torres sobre cimientos que trastabillean por la falsedad, en donde las mujeres y los hombres escriben su historia llena de mentiras, farsas que fueron prestadas, facilitadas siempre para olvidar lo que es propio. Tan falso ha sido el camino del cubano sobre su historia, que ha creído que su tragedia es igual a la de cualquier griego milenario.

ELECTRA. ¡Partir! (*Señalando la puerta que está cerrada.*) He ahí tu puerta de partir. (*Llevando a Orestes junto a la puerta.*) Siempre se debe partir... (*Abriendo la puerta, por la que entra una viva claridad.*) ¡Vamos! (*Con alegría trágica.*) ¡Partir, Orestes, partir! (*Orestes sale, Electra vuelve a cerrar la puerta. Se enfrenta a la otra puerta.*) He ahí mi puerta, la puerta de no partir. ¡La puerta Electra! (*Camina al centro de la escena. Mira atentamente a lo alto.*) ¿Y esas Erinnias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinnias. (*Pausa.*) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra... (*Sale por la puerta y la cierra pesadamente.*)¹⁹¹

Electra es la figura central de la obra en ella, resplandece la luz que es el conocimiento. Hacia el final del tercer acto, la muerte de Clitemnestra a manos de Orestes se

¹⁹⁰ Piñera, *Op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁹¹ Piñera, *Op. cit.*, pp. 37-38.

realiza por mandato de la hija. La esencia de Electra Garrigó se distribuye por todo la escena a través del decorado hasta diseñar el camino del resto de los personajes, “todos deben partir” ¿a dónde? A la muerte o a la vida, sólo existen dos respuestas.

Después de todo, Electra encontró la solución para los males de la ciudad, asesinar a los padres. Significa exterminar un sistema represivo que se apropiaba de la vida de los hijos, quienes reproducían un conglomerado de ideas que multiplicaban los deseos del patriarcado y matriarcado. En este sentido, hay un destino predeterminado por una sociedad que comparte la creencia, si bien silenciosa, de un deber ser inamovible. Sin embargo la resolución final que da Virgilio Piñera a su obra es bastante oscura y por tanto propensa a diversas interpretaciones.

En el personaje de Electra Garrigó resplandece el conocimiento y la transformación del universo de la obra, el mal ha sido extirpado. Desde las entrañas del hogar hacia la exterioridad, parece que Pedagogo ha logrado su hazaña y sus enseñanzas dado frutos; no obstante el último parlamento citado arriba aniquila toda esperanza, la hija de Agamenón comprende que lo que le resta es una apabullante insularidad que le niega algún encuentro con el todo. La nada, ese vacío que queda después de la terrible guerra, Electra es la nada, aquella nulidad desprovista de alguna sustancia, de recuerdo, de pasado, de historia.

Electra es la cubanidad desnuda, el cuerpo desustanciado que poco a poco se llena de lo que le brinda el espacio, pero que no logra comprender porqué Cuba es todo aquello que niega y todo aquello que aún no comprende. En este tenor, la obra piñeriana no se limita a ser una mera provocación o clamor hacia sus lectores; ya ha expresado que el mayor enemigo es el engaño que ciega para verse como cubanos, lo que ha ocurrido en escena es muestra de cómo los objetos desustantivados dejan de serlo al llenarse de la sustancia cubana, en el texto no hay rastro de la venganza que orilló a la Electra y Orestes griegos a asesinar a sus padres, tampoco existe ese conflicto en el que los dioses son parte ineludible del drama, ni un destino avasallador inmaculado para los hombres, pues sus decisiones inevitablemente lo estrellan con la desgracia¹⁹²

¹⁹² Vid. Carlos, Bastidas Padilla, *La casa de Tántalo (Historia imaginaria de la progenie central de la tragedia griega)*, Bogotá, Presencia Ltda., 1994.

Mas no por esto se puede negar el carácter trágico de la obra, aunque Pedagogo insista que en la ciudad de la habana no se pueden hacer tragedias, es un hecho que en *Electra Garrigó* hay una tragicidad tan compleja como la griega. Es importante recordar que la obra no es una tragedia¹⁹³ pero sí es profundamente trágica, para comprender esto es necesario recurrir a una discusión precedida por Albin Lesky en su trabajo *La Tragedia griega*.

En él se cuestiona sobre si la tragicidad es propia de la tragedia griega o sólo es una esencia que se ha estado gestando desde literaturas anteriores, Lesky lo resuelve argumentando que el sentido de tragicidad no es propio de la tragedia pues desde la *Iliada* ya hay atisbos de ésta, en general la tragicidad es una forma de ver al mundo;

[...] se han acuñado de forma definitiva estos rasgos esenciales para el hombre capaz de lo trágico, es decir, sobre todo el hombre occidental. [...] *Geschichte des modernen Dramas* (Historia del drama moderno) que el resurgimiento de la tragedia en Occidente era el máximo acontecimiento de la más reciente historia de la literatura [...] y se ha convertido en un adjetivo que sirve para designar acontecimientos fatídicos de sello muy definido, sobre todo con una determinada dimensión de profundidad de la que trataremos. [...] con el adjetivo de lo trágico designamos toda una manera determinada de ver el mundo, por ejemplo, el punto de vista de Sören Kierkegaard, para el cual nuestro mundo está separado de Dios por un abismo infranqueable.¹⁹⁴

Con esto obtenemos que para el autor la tragicidad comienza cuando el escritor ensarta sobre su obra una determinada visión del mundo que por lo general está llena de fatalidad; sin embargo el helenista, asegura que definirla de esta manera es sólo el principio pues recuerda que *Τραγικός* connota por su significación primigenia lo terrible y espeluznante, pero dicha definición es insuficiente. Lo trágico no se limita a una serie de acontecimientos caóticos que terminan en desastre, por el contrario muestra acciones de hombres y mujeres relacionándose con un mundo que por lo regular es agreste y tempestuoso, en el cual la razón del personaje trágico da cuenta de ello además de estar consciente de que quedará atrapado sin salvación o justicia alguna.

Visiones sobre lo trágico son vastas, tan diversas como el número versátil de tragedias que se han producido después de las griegas. Enunciaremos algunos de los planteamientos para al final crear una definición que complemente lo anterior y sirva de guía para la

¹⁹³ Las razones ya han sido expuestas en el capítulo dos de este trabajo.

¹⁹⁴ Albin, Lesky, *Op. cit.*, p. 36.

investigación. Goethe, por ejemplo, ha sido el más citado para definir la tragedia moderna, y resuelve lo trágico sólo como un dilema sin salida.

Friedrich Sengle dirá: “la verdadera tragedia sólo existe allí donde el conflicto obtiene su solución en una esfera superior, cobrando de este modo su sentido. El verdadero trágico debe pasar a través de la esfera del conflicto y de la catástrofe, para llegar, en la esfera superior, a la comprensión conciliadora.”¹⁹⁵ Por otro lado, Jaspers expondrá lo siguiente: “Lo absolutamente trágico es apropiado para servir de velo a la nada, allí donde podría aparecer la falta de fe. La soberbia del hombre nihilista se eleva con trágica grandeza al patetismo de la autoconciencia heroica.”¹⁹⁶

Las tres definiciones de lo trágico son diferentes, pero dicha distinción recae en los parámetros históricos e ideológicos por los que sentían preferencia; Friedrich Sengle se encuentra sobre el camino andado por Schiller y Hegel, quienes creían en la conciliación a través de la antítesis; Jaspers, en cambio se ubica junto a Schopenhauer y Nietzsche, pues el concepto de irreconciliación será más enfático, es decir, nuevamente recordamos a Leski cuando argumenta que la visión de lo trágico es sencillamente una forma de ver el mundo y relacionarse con él. Al respecto Pohlenz Max afirma: “Il fine ultimo di questa interpretazione sarà poi quello di individuare quale fosse per il poeta il motivo centrale che lo indusse a scegliere proprio quel tema e a dargli proprio quella forma; quale <<visione de la vita>> lo abbia guidato, in breve, che cosa egli intendesse per <<tragico>>.”¹⁹⁷

Sin embargo, encontramos coincidencias que aunque obvias, deben ser subrayadas. Toda obra que sea delimitada como trágica debe hablar sobre las acciones de los hombres y las mujeres: “La tragédie [...] une réflexion sur l’homme”¹⁹⁸, lo segundo tiene que ver con el conflicto y la catástrofe, elementos que entrelazan con otro crítico, [...] Josef Körner en 1931[...] señalaba <<che il trágico é una categoria metafisica che indica disordine, frattura,

¹⁹⁵ Albin, Leski, *Op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁶ Albin, Leski, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁷ Traducción propia: El fin último de esta interpretación será entonces para identificar cuál era el principal motivo que le llevó al poeta, a elegir ese tema y dar esa forma; cuál es la <<visión de la vida>> que lo ha guiado, en fin, que cosa entiende por <<trágico>>. Max, Pohlenz, tr. Maria Bellincione, *La tragedia greca*, Firenze, Paideia Editrice Brescia, 2011. (Volume I). p. 17.

¹⁹⁸ Traducción propia: “La tragedia [...] una reflexión sobre el hombre”. Jacqueline de, Romilly, *La tragédie grecque*, France, Presses Universitaires de France, 1973. p. 5.

dissidione gli eventi del mondo>> [...] <<e che la coscienza tràgica reside nel sentimento dell'inafferrabilità dell'ordine cosmico, avvalorato da eventi irrazionali e scandalosi>>¹⁹⁹

Finalmente está la idea del hombre como un ser soberbio. Al respecto cabe destacar que esta característica se entrelaza con la visión de que en el mundo por el que transita el ser humano, más allá de su carácter agreste, está vinculado a fuerzas sobrenaturales que operan con la finalidad de frenarlo cuando éste pretende superarlas. En la antigua Grecia eran los dioses, pero con el paso del tiempo éstos se han ido modificando a la par del pensamiento. En la época contemporánea las fuerzas que inhiben al hombre son sociales o culturales dependiendo del mito o de las intenciones que se encuentren en el trasfondo de la obra, en suma, como diría Festugière “L'insecte humain peut retourner à sa besogne, sa triste besogne d'insecte.”²⁰⁰

Con lo anterior concluimos que la “tragicidad” no se limita a una forma estética, sino se extiende como una esencia o fenómeno sobre diferentes manifestaciones artísticas; su tratamiento puede ser distinto dado el carácter histórico-cultural de cada autor, por lo que es una visión subjetiva del mundo o bien de la existencia. En dicha postura persiste una idea de encerramiento en el que no existe la salvación o la justicia; el hombre o la mujer, en algún momento de su vida se encontrarán varados en una disyuntiva por la que tendrán que elegir con plena conciencia sobre el hecho de que su condición jamás cambiará, pues a su alrededor existen una serie de fuerzas que les impiden dar solución a sus problemáticas.

Con lo dicho hasta ahora estamos en posición de argumentar en qué consiste la tragicidad en *Electra Garrigó*. Primero es deseable recordar la dimensión política en la que está construida la obra, posición que es, en primera instancia, una provocación hacia el intelectualismo predominante de su tiempo, el cual se caracterizaba particularmente por imitar a los modelos culturales hegemónicos o engañar como aparece claramente en la obra.

Dicho engaño enmascara dos males que ponen en riesgo la ciudad; por un lado, el patriarcado-matriarcado y la imposibilidad de devenir como cubano dada la caprichosa carga

¹⁹⁹ Traducción propia: <<que lo trágico es una categoría metafísica que indica desorden, fractura, y desacuerdo en los eventos del mundo>> [...] y que la << conciencia trágica reside en el sentimiento del carácter esquivo del orden cósmico, confirmado por los acontecimientos irracionales y escandalosos >> Pohlenz, *Op. cit.*, p. 15.

²⁰⁰ Traducción propia: El insecto humano puede retornar a su tarea, a su triste tarea de insecto. J. A., Festugière, *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1969. p.13.

de buscarse en el reflejo del otro. En los diferentes universos construidos por Piñera, así como, en la mayoría de sus composiciones literarias, persisten atmósferas cerradas, sofocantes en las que siempre hay una innegable sensación de encarcelamiento. Dicha emoción es la desembocadura de los dos males que se le presentan al personaje Electra de Piñera.

Electra Garrigó es la figura central en la obra, en ella florece la tragicidad, pues es el único personaje de la obra que es consciente, aunque Agamenón Garrigó también en apariencia ha descubierto su innegable tragedia, pero a su vez se niega a asumir su responsabilidad sobre ella. De tal manera que Electra decide incluso el curso del resto de los personajes e insinúa en todo momento el cómo es el despertar de una mujer cubana que, una vez conquistado el conocimiento y aniquilado a la tradición, tiene sobre sí a la nada. En esta línea comienza la tragicidad piñeriana que es sin duda la representación de la cubanidad marginada, insisto: constante recordatorio que anuncia el vacío, los cuerpos desustanciados por carencia de hazañas y monumentos propios, cuerpos llenos de palabras sin significado, pues son sólo una implantación de sembradíos ajenos.

Con anterioridad se ha explicado que lo trágico es un *topos* que ha acompañado a la literatura prácticamente desde su invención, mas no por ello el concepto de tragicidad es imperativo para todas las culturas. La diversidad es característica obligada para definir a cualquier grupo social, pese a la insistencia de las mentes hegemónicas que han obligado durante siglos a creer lo contrario.

Aquí radica el principal problema que Piñera sondeó en la literatura cubana de su tiempo: la inserción obligada de conceptos de una cultura a otra, la cual es producto de la interrupción histórica entre un caprichoso padre y una abnegada madre;²⁰¹ se trata de una familia que se entrega a la posibilidad de integrarse por completo a la gran abuela, imitándola hasta el hartazgo, sin comprender que el tiempo de la isla es otro: “El tiempo insular –nos dice Piñera- no es aritmético. Es un tiempo, vivido y perdido, allí donde no pasa nada”²⁰²

²⁰¹ Cfr. Virgilio Piñera, “La isla en peso” en *La vida entera*, México, Lectorum, 2012.

²⁰² Virgilio Piñera, “Bueno digamos,” en *Una broma colosal* (La Habana, Ediciones Unión, 1968, p. 40) *Cit. pos.* Ernesto, Hernández Busto, “Prólogo: Una tragedia en el trópico y La evolución de la tragedia” en Virgilio Piñera, *El no*, México, Vuelta, 1994. p. 8.

Lo “otro” es, lo que no ha sido tomado en cuenta, aquello que no tiene lugar en el proyecto de nación; eso que se encuentra al margen, en el rechazo de los padres, quienes son sin lugar a dudas los encargados de heredar los preceptos básicos para continuar los idealismos y estatismos de la cultura caduca, no sólo por los años sino por su disfuncionalidad para explicar y dirigir la realidad palpable. Por todo ello *Electra Garrigó* se desenvolverá en un ambiente en el que las relaciones familiares siempre buscarán negar lo que el común denominador dictamina. Aquí radica la primera falla trágica de las figuras creadas por Piñera, la negación, aquella que las obliga a deformar la cultura heredada, vaciando los cuerpos de todo contenido para llenarlos de nada y silencio.

Lo eterno, para Piñera, es la noche insular, donde el ser puede al fin liberarse de la mascarada civilizatoria y vivir y sufrir su propia existencia sin que los mitos que le impone su sociedad vengan a interponerse entre su cuerpo y la realidad. Espacio culturalmente estéril, desprovisto de memoria y de historia, en el que el europeo no es más que <<el inevitable personaje de paso que deja su cagada/ilustre,/ a lo sumo, quinientos años [¡que bagatela!], un suspiro en el rodar/ de la noche antillana,/una excrecencia vencida por el olor de la noche/antillana>> (40-41)²⁰³

Esta conciencia que se encuentra en la negación, obliga a los personajes a un estatismo que los enajena. “Se trata de un destino regido por la lógica externa (espacio-tiempo del mundo), que esclaviza la lógica interna de estos seres sin afecciones, ni deseo de futuro, ni identidad, es decir, sin carácter y por ende, absolutamente prescindibles.”²⁰⁴ Esta condición está ligada con la historicidad pues en esta se intenta afianzar el ser cubano partiendo del vacío piñeriano. Por tanto a diferencia del resto de las tragedias en el mundo, para el autor de *Dos viejos pánicos*, Dios y la Historia carecen del poder de salvación, por lo tanto en Piñera no hay un prometedor final, sino un activo estar en la realidad en donde ocurre la tragicidad como una constante. En una serie de consideraciones de Enrique Saínz sobre la poesía de Piñera, pero que aplicaría a *Electra Garrigó* se apunta:

Estimo que nada hay más ajeno a Piñera que la defensa del nativismo y de una teluricidad que no logra encarnar en Historia, hecha puras y simples insuficiencias. [...] Piñera indagó en nuestras esencias y vio una realidad insuficiente, falsa, ajena, y no la de la isla que él hubiese querido, pero cualesquiera que hayan sido los desaciertos de su mirada, estimo que es indudable que estamos en presencia de un poema que expresa un hondo drama interior, el

²⁰³ Odette, Casamayor-Cisneros, “Poética de la destrucción en *Ars Longa Vita Brevis*” *Op. cit.*, pp. 41-42.

²⁰⁴ *Ibidem*. Lucila, Navarrete Turrent, “De la destrucción a la salvación: el ser y la literatura en la cuentística piñeriana” pp. 158-159.

drama de constatar, en toda su crudeza y sin idealizaciones de ninguna índole, la fatal gravitación de una ontología del absurdo, de una historia que no pertenece a la cultura, sino a las fuerzas aciegas de la naturaleza.²⁰⁵

El destino trágico entonces, se encuentra incrustado en un vacío que evita el surgimiento de un sistema de signos que sea representativo de lo cubano. Siguiendo a Enrique Saínez, la cultura cubana en la que se desarrolló Virgilio como escritor estaba enmarcada en un estatismo de inferioridad en el que regularmente las imágenes son difusas y no logran transmitir mensajes nuevos. El escritor se enfrenta a un destino trágico pues no puede dialogar con su tiempo, esto genera una angustia ya que al ser consciente de esta imposibilidad, se ve obligado a marginalizarse, por ello afirma: “será por la maldita circunstancia del agua por todas partes, que me obliga [...]” es decir, “nadie puede salir” de ninguna manera; ni la teología, ni el pensamiento racional o la promesa de Dios pueden liberarlo.

Hernández Busto, ve en la literatura piñeriana, específicamente en el teatro, el germen de la tragedia, la cual ha mutado al absurdo, el hecho trágico ocurre por hacer las cosas sin consecuencias. “Todos los actos valen lo mismo (es decir, no valen nada), puesto que no existe la conciencia entre lo voluntario y lo correcto.”²⁰⁶ Así, el autor de la *Isla en peso*, despojado de toda enajenación social, consciente de la importancia de deconstruir los mitos cubanos, ve con mirada cubana el devenir de su sociedad y al mismo tiempo impulsa la tragicidad cubana vestida por la estética moderna de la farsa.

Con un magistral juego irónico, Piñera pone a los protagonistas de la tragedia cubana en una representación de la *hibrys* por defecto: si los clásicos trágicos concebían un castigo divino por la exageración de las pasiones y el afán dionisiaco del exceso [...] en el sentido opuesto violan el orden establecido desde el extremo contrario al desenfreno carnal: un ascetismo apolíneo es el que los convierte en “monstruos.” De cómo Apolo, divinidad solar, se metamorfosea en Dionisos tropical.²⁰⁷

Esta es la revolución piñeriana en la literatura cubana, comprender la realidad en la que está viviendo, tomar los elementos culturales impuestos y traducirlos con los elementos semióticos de la cultura Cubana; por ello de ninguna manera se espera ver en la obra de

²⁰⁵ Enrique, Saínez, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001. p. 48.

²⁰⁶ Ernesto, Hernández Busto, *Op. cit.*, p. 11.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

Piñera una repetición de la tragedia griega, por el contrario, lo que se ha explorado hasta el momento, ha mostrado con encarecida fuerza que “Sus obras más emblemáticas plantean precisamente una vuelta de tuerca en la fenomenología de lo trágico, que agita los principios del drama absurdo y existencial, derivando en una plasmación de una ‘<<tragedia de lo inmutable>>’”²⁰⁸

Inmutabilidad que se esconde en la risa y que al mismo tiempo engaña a los espectadores, fingiendo una liberación que nunca llega pues todo se repite, sin que pueda ser destruido:

Tragedia de lo inmutable: [...] con sus técnicas distanciadas, objetivas e irónicas, a partir de fábulas basadas en la problemática del ser disociado y escindido, que rechaza forjar una tragedia o un drama de estructura y semántica tradicionales, pero que no por ello se niega a evidenciar el sinsabor de la existencia y la inanidad de la vida que gira en torno a sí misma sin cambiar, pero también sin detenerse. [...] Estas tragedias cotidianas, donde no hay normalmente un desenlace dramático, sino un final sin solución de continuidad, una suspensión en lo monótono y repetitivo [...].²⁰⁹

En suma la *tragicidad* cubana a partir de la obra piñeriana es inamovible, se expresa mediante estrategias estilísticas que promueven la catarsis a través de la risa o el extrañamiento, siempre atendiendo a un precepto que evita desustanciarse con la imitación de cualquier hegemonía. Dado que los personajes de la tragedia cubana son tomados de la cotidianidad, sus problemas parten de la estrechez de cualquier hogar cubano para proyectarse como universales.

Lo cubano está presente, no se trata de definirlo en cuantiosas frases, se percibe en la apariencia de los personajes, en su lengua, en sus problemas, pero sobre todo en ese halo que con anterioridad he llamado choteo; actitud que no se toma en serio, ni la muerte. Pero no es sólo una actitud desenfadada del cubano, por el contrario es un hábito producto del sometimiento por el que siempre ha estado marcada la historia de Cuba.

Se trata de un razonamiento que niega las jerarquías, protesta que muestra las contradicciones de la hegemonía, la risa es su arma y todo su posicionamiento político se esconde tras el desorden. *Electra Garrigó* esconde su provocación y rebeldía tras un

²⁰⁸ Vicente, Cervera, Mercedes, Serna, “Introducción” en Virgilio Piñera, *Cuentos fríos/ El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, 2008. p. 91.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 98.

enmascaramiento fársico que confunde, incluso ciega. Por dicha razón es difícil leerla sin estas claves, pues en apariencia sólo se trata de una familia perdida en el tiempo, sin embargo la cultura cubana popular se caracteriza, siguiendo a Jorge Mañach, por abrir las puertas de su casa y mostrarse sin ningún pudor al mundo, hablando fuerte sin temor a ser escuchada, y con su única arma: la risa, la burla, el choteo.

Por esta razón, la *tragicidad* parece, en la obra, imposible, dado el carácter solemne que los intérpretes han dado a las tragedias, pero hay que recordar que la significación trágica depende de la cultura en la que surge, y para la concepción cubana, la desgracia o adversidad pueden derivar en risotada producto de algún chascarrillo que permita aliviar o sobrellevar el dolor. *El choteo* “[...] ha servido de amortiguador para los choques de la adversidad; de muelle para resistir las presiones políticas demasiado gravosas y de escape para todo género de impacencias. En otras palabras, ha sido entre nosotros un descongestionador eficazísimo.”²¹⁰

[...] La cultura antigua produjo la seriedad trágica, que encontró su expresión más profunda en la tragedia griega antigua. La seriedad trágica es universalista (de allí que pueda hablarse de una concepción trágica del mundo) y se basa en la muerte <<fondée>>. La seriedad trágica está totalmente exenta de dogmatismo. En todas sus formas y variedades, el dogmatismo aniquila igualmente la verdadera tragedia y la verdadera risa ambivalente. Pero en la cultura antigua la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario, los dos componentes coexistían. [...] La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación de didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.²¹¹

Por otro lado, la universalidad latinoamericana tiene en común el mito de la identidad que obliga a pensarse desde puntos que para otras culturas pueden ser disparatados. Si bien Electra decidió exterminar a sus padres pues en ellos se encarnaba una imagen anquilosada, plegada de mentiras y repeticiones que difuminan la realidad, también es cierto que después de los actos sanitarios, Garrigó queda encerrada en un vacío que invita a reflexionar sobre el después en la vida de un cubano que ha descubierto la raíz del problema, le ha dado solución;

²¹⁰ Jorge, Mañach Robato, *Op. cit.*, revisado 05-10-2016.

²¹¹ Bajtin, Mijail, tr. Julio Forcat, César Conroy, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rebalais*, Madrid, Alianza, 1987. pp. 111-112.

pero aún así, se ve imposibilitado para seguir su curso y se repite como una constante, como un todo Electra.

Si hombres y mujeres no son capaces de formarse una idea de quiénes son, estarán negados para formar parte de la historia, o bien estarán presos en una historia enajenada, marginados y silenciados. Como ha enseñado Piñera, no son más que cuerpos desustanciados, sin sustancia pues no es la suya, es la de otros y así andan, conscientes de su miseria, engañándose para permanecer en un lugar en el que forman sombras para después ser olvidadas.

[...] La cubanidad aparece como una mascarada, un hecho fortuito en el que coinciden seres extraños, con pelucas, pintarrajeados, con aspecto cómico. El elemento chino es “puro pellejo pintado”; lo negro es teatralidad; lo hispánico es una imagen destartada que persiguen seres obsesionados; el elemento indígena ha sido definitivamente desplazado de la isla. La identidad se funda en un espacio vacío, bajo la confluencia de diversas máscaras.²¹²

Imágenes que se repiten en un *continuum* sin fin, que atrapa, sin permitir ver la realidad, la tragicidad cubana sitúa al hombre y a la mujer como seres vacuos por no tener una identidad propia sino una prestada, que son arrojados a la nada pese a ser conscientes del engaño en el que habitan, la nada debe ser entendida, no como el vacío absoluto, sino como la repetición de culturas que imposibilitan el descubrimiento y goce de la cultura propia.

²¹² Duno Gottberg, Luis, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Vervuert, 2003. p. 222.

CONCLUSIONES

Lo trágico inmutable y el enmascaramiento piñeriano

Al finalizar el recorrido por la obra *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera se comprende que toda lectura es válida pues todo texto, sin importar su trascendencia, es polisémico y por ello eterno. El problema comienza cuando un puñado de hombres eruditos se empecina en orillar a sus pupilos hacia una sola lectura, acción bastante comprensible pues los hombres son perecederos como sus pensamientos. Piñera reaccionó a esto a través del *enmascaramiento*, pues en un país en el que las cúpulas intelectuales bajo el auspicio del poder político-político controlan la producción literaria, no quedaba más que producir bajo el amparo del engaño.

Los claroscuros en el trabajo piñeriano son un fructífero monumento de resistencia que le permitió trascender hasta nuestros días, como muestra están el Premio a la Dramaturgia Virgilio Piñera 2016, que se celebró en Cuba en Enero de 2017, así como las obras *Ícaro* de Norge Espinosa y *Jardín de Héroe*s de Yerandy Fleites Pérez, resonancias de *Electra Garrigó*. La lucha de Virgilio se extendió prácticamente durante el periodo republicano y el momento más feroz del castrismo. Piñera se adentró en la tradición transgresora y provocadora de Cuba. En esta línea aparecen como antecedentes Félix Varela, José Antonio Saco, José de Luz y Caballero y José Martí.

Sin las cualidades de *rebeldía, inconformidad e irreverencia*, sería imposible en estos momentos hablar de *trágico inmutable* o *tragicidad cubana*, pues son respuesta y evidencia de una poética que tiene como eje vector denunciar la realidad, hacerla visible, palpable, alcanzable. Sin embargo aún en algunos conversatorios se generaliza y se atribuyen características que inhiben las interpretaciones. Están, por ejemplo, el dialogo sobre *Electra Garrigó* de Pedro Barreda, Mihály Des, Riné Leal, Julio Matas, Elina Miranda Cancela, Raquel Carrió, Vicente Cervera Salinas, José A. Alegría, Gil Montoya, Antón Arrufat, Magdalena Pérez Asencio, Morbila Fernández, y David García Pérez, con los que se tienen puntos en común, pero también desacuerdos.

Éstos están relacionados con las principales premisas que manejan los investigadores, quienes hablan de un alejamiento respecto a la tragedia griega, otros de un acercamiento producto de la reinterpretación clásica. Para la mayoría, se trata de una tragedia que se

esconde tras la risa, la farsa, por lo que se le emparenta con la comedia y se le clasifica como *tragedia grotesca, farsa trágica, tragicomedia, tragedia moderna, tragedia existencialista*. Los menos, con tiento y modestia, apuestan por la idea de que en la obra hay una esencia trágica en la que se resalta el vacío o la contradicción irreconciliable entre el hombre y su medio es con esta visión con la cual la presente investigación está de acuerdo.

Lo trágico de la transgresión en términos de 'emancipación inteligente' fue que obtuvo resultados contrarios a sus propósitos iniciales, pues no pudo finalmente alcanzar la tan anhelada segunda independencia. De la interlocución del liberalismo con la Ilustración y el Romanticismo que se tradujo en un liberalismo libertario, se transitó a un liberalismo del orden en el que el Espiritualismo y el Positivismo fueron los nuevos interlocutores. La ideología liberal evolucionó en América Latina de funcional a la ruptura con el orden colonial a funcional del orden neocolonial, al aceptar el sistema de dominación tanto interno como externo que prohió el desarrollo del capitalismo dependiente. La modernidad soñada resultó entonces bastarda.²¹³

En *Electra Garrigó* primeramente se evidencia al enemigo del vasallaje, la originalidad, producto de la independencia respecto de los modelos europeos o apropiación de los mismos para cubanizarlos. *Resistencia* y *búsqueda* son las palabras que adjetivan el imaginario piñeriano, pues el arte no es adoración sino acto, en el que hay una crítica antiburguesa y contraoficial, por lo que se construye como un contradiscurso, el cual se muestra en la farsa y el humor.

Del mismo modo se evidencia su poética: *arturidad, tantalismo, deformación y desustanciación*, son las palabras que describen la oposición y la crítica. En aquella hay un llamado a la transformación de la consciencia; para crear una literatura que configure y muestre la cultura cubana, libre de toda imitación, pretensión o deseo de ser el otro que no es cubano.

Con esto se tiene la certeza de que la producción piñeriana será, siempre, una constante mostración de las problemáticas que caracterizan a los espacios y a los seres humanos "cubanos". Su literatura jamás admitió figuras, nebulosidades, o esencias de otro imaginario como calcos; sólo los empleó como espejismos que daban la ilusión de estar presentes, pero, aún así, sólo se trataba de un engaño para ser escuchado, leído y visto. Por

²¹³ Gabriele, Knuer, *Op. cit.*, p. 19.

lo que la noción de tragedia²¹⁴ que utiliza y construye el dramaturgo es sólo un enmascaramiento fársico, es decir, utiliza la tragedia griega en su composición porque era algo que estaba de moda, en la mente de los estudiantes cubanos y en las máximas de las distinguidas metrópolis del intelectualismo internacional. Dicho en otras palabras, el bacilo griego del que hablaba Piñera era una realidad comprobable debido al basto número de trabajos relacionados con el tema de la tragedia y sus resonancias en las obras literarias y dramáticas latinoamericanas en cuanto a temas, personajes y estilos.

Sin embargo, Virgilio atendiendo a su ideología, tomó la tragedia sofoclea y la trasgredió, mediante la *deformación* y la *desustanciación*. La primera alteró la estructura básica de la tragedia evidenciando las diferencias, entre las cuales se destacan la ausencia de religiosidad y de política como un sólo pilar, la falta de musicalidad representada por el coro, el cual en apariencia sí está presente, no obstante su presencia enmarca lo que acontecerá durante cada uno de los actos, permitiendo, incluso, ser ignorada aunque su valor recae en interpretar los acontecimientos a través de *La guantanamera*, viraje que de inmediato nos recuerda la voz popular cubana.

El mito de la *Electra* sofoclea tiene como centro la venganza; de hecho se trata de una tragedia en la que todo un linaje es devastado por una ofensa venida del progenitor hacia los dioses; es en suma, una maldición contenida en la sangre. En apariencia, en la *Electra* piñeriana se aprecia lo mismo, pero el asesinato es un asunto necesario, y la lucha no es en contra de un destino marcado por el error de alguien más; por el contrario, se trata del aniquilamiento de una tradición que sofoca el florecimiento de lo nuevo.

La clave para entender el engaño de Piñera reside en comprender que dicho universo se sostiene del enmascaramiento y lo fársico, si insistimos en negarnos a la propuesta, correremos el riesgo de interpretar la obra como un eco de la tragedia griega y perderíamos de vista la misión crítica y por ende la intención del llamamiento que está haciendo el autor.

²¹⁴ “La investigación sobre la tragedia latinoamericana se asienta sobre un nuevo orden de relaciones simbólicas entre los personajes por un lado, entre ellos y la realidad de la sala. La singularidad de la tragedia a la que me refiero reside en que es un producto de las represiones político-militares de la segunda mitad de este siglo y que pertenece a un mundo cambiante y agresivo que propicia diversas modalidades de vivir trágicamente. Cfr. Ana, Goutman, *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*, México, UNAM, 1994. (Serie Nuestra América, 48).

También se vale de la *desustanciación*, término que no sólo opera en la literatura sino también en la noción de cultura del autor. Para él, la colonización llenó a los cubanos de una sustancia ajena a la propia, por lo que sus cuerpos y mentes son elementos vacuos. Los personajes en *Electra Garrigó* están desustanciados pues se creen personajes de una tragedia que no les pertenece, por lo que Piñera se ha encargado de llenarlos poco a poco de la esencia cubana. Pero ésta resulta ser también un espejismo pues implica una mirada oficial, pues evidencia dos cubanidades, la idílica y la marginal. La primera está legitimada por el poder del estado y las hegemonías culturales, las cuales regularmente se inventan un devenir histórico-cultural a partir de modelos ajenos. La otra, la que representa la integración a la masa multiforme, se construye a partir de elementos cotidianos que se expresan en la obra, a través del lenguaje, símbolos, marcas, vestimenta, acciones que inevitablemente trasportan al lector o espectador al ambiente de calidez y sopor caribeño.

La mejor manera de acercarse a lo cubano es desde la intimidad de la familia, la cual, en este caso, es burguesa y por ello vive de la apariencia, pretendiendo ser alguien más. La pretensión los mantiene en el engaño, mentira que se expande por la ciudad de la Habana en boca de mujeres locas que convencen a todos con sus estudiados discursos, cuya mayor relevancia reside en mantener en la confusión y en la oscuridad a todos los habaneros, son ellas el dragón cuyo fuego poco a poco los consume. Son vectores que conducen al descubrimiento de lo trágico, pues no se puede hablar de tragedia, sin olvidar que es un género que nació y murió en la antigua Grecia, pero que con todo nos quedó el término que es utilizado sin distinción en lugar de lo trágico. *Electra Garrigó* es por tanto, un texto escrito en clave farsica con una esencia trágico-cubana.

La tragicidad es un fenómeno no privativo de la tragedia griega, aunque su origen se aplique generalmente en tiempos de la *Iliada*, no obstante lo trágico se remonta a momentos arcaicos de la historia de la humanidad. La colonización literaria nos ha enseñado que tragicidad se construye a partir de la puesta en escena de actos enteramente humanos, que son personificados por figuras para las que no existe salvación o justicia; el hombre o la mujer, en algún momento de su vida se encontrarán en una bifurcación en la que tendrán que elegir con plena conciencia de que su condición jamás cambiará, pues a su alrededor existen una serie de fuerzas que les impiden dar solución a sus problemas.

Sin embargo la idea de tragicidad permuta de acuerdo a la visión del autor, pues lo trágico no es más que un posicionamiento frente al mundo y una mirada del mismo, por lo que es imprescindible conocer las ideas del dramaturgo para poder vislumbrar el significado de lo trágico. Es posible hablar de una tragicidad cubana, la cual, poniendo como ejemplo la *Electra* piñeriana, pone en el centro al ser humano, quien pese a haber comprendido y dar solución a sus problemas, tiene plena conciencia de que jamás podrá huir de su cárcel.

Trágico inmutable, vacío, pues está obligado a repetirse, se conocen los males que aquejan a la ciudad, pero las soluciones no son las correctas. Electra sabía que no debía seguir la tradición pues ésta se reproducía sin permitir el florecimiento de lo nuevo; pero al aniquilarla, lo nuevo nunca llegó, todo se volvió Electra, quedó la nada como un vacío que se renueva hasta el infinito mientras el telón simplemente se cierra.

Esta tragicidad propia de Cuba, lo es no sólo porque la haya producido un cubano irreverente como Virgilio Piñera, sino porque la historia colonial, republicana y castrista, nos ha mostrado una imagen del país que tiene una serie de aristas que refuerzan la sensación de insularidad. Los problemas se repiten con otros rostros y diversas sombras. En general, la historia de Cuba es tan dolorosa como la del resto de América Latina, en ella hay una sensación de esclavitud y sometimiento que obligan al miedo.

En *Electra Garrigó* Piñera mostró sólo uno de los problemas que aquejaban a su país: la imposición de una identidad construida con retazos de otras, así como el deseo de ser aquel que pertenece a la hegemonía blanca cristiana y heterosexual -máscaras, mentiras, disfraces, bufonadas- pero en Cuba existen otro tipo de cubanos que insisten en que la realidad no es idílica, sino tan agreste como la marginalidad misma.

A este cubano sólo le queda el choteo como aliciente para sobrellevar las penas, filosofía que despoja al dogma. Esa fue la lucha de Piñera, el provocativo Virgilio, no hizo más que evidenciar los problemas que amenazaban su tiempo, siempre tuvo miedo, y sus amigos más cercanos dicen que “murió de miedo” y que su irreverente *Electra Garrigó* fue sin duda alguna un “escupitajo al olimpo,” a ese cuerpo de dioses que tenían en su poder la visión histórico-cultural de Cuba.

El destino de la isla, sin olvidar a Piñera, se ha decidido como los días de pesca, se lanza la carnada y la suerte decide si se trata de un pez gordo o raquítico, hegemónico o marginal. Virgilio se marginalizó, desde la orilla cuestionó a las mujeres que repetían discursos y a los que se mentían asegurando que vivían una tragedia que no era la propia. Al hacerlo descubrió que también los cubanos padecían situaciones trágicas tan duras como su historia “negada”, tan claras como su realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002.
- Alsina, José, “El análisis de la obra literaria”, “Tragedia”, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991.
- -----, López Férrez, J. A., (ed.), “Tragedia” en *Historia de la literatura griega*, Madrid, Catedra, 1988.
- Bajtin, Mijail, tr. Julio Forcat, César Conroy, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebalais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Bastidas Padilla, Carlos, *La casa de Tántalo (Historia imaginaria de la progenie central de la tragedia griega)*, Bogotá, Presencia Ltda., 1994.
- Bianco, José, “Piñera, narrador” en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Cabrera Infante, Guillermo, “The Death of Virgilio” en Virgilio Piñera, *Cold Tales*, New York, Eridanos Press, 1987.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Espagne, Éditions Gallimard, 1942.
- Carrió, Raquel, “Una brillante entrada a la modernidad” en *Teatro contemporáneo antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Cervera, Vicente, Serna, Mercedes, “Introducción” en Virgilio Piñera, *Cuentos fríos/ El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Espinosa, Carlos, *Virgilio Piñera en persona*, Colombia, Ediciones Unión, 2003.
- Esteban, Alicia, Aguirre, Mercedes, *Cuentos del teatro griego. Las leyendas de Agamenón y Edipo según la tragedia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000.
- Esquilo, “Agamenón”, “Coéforas”, “Euménides” en *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 2007.
- Eurípides, “Electra”, en *Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa, 2003.
- Festugière, *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1969.
- García Pérez, David, “Desde las calles de la Habana... la actriz *Electra Garrigó*” en *Los retornos de Electra y Orestes. Metamorfosis literaria de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México, UNAM, 2013.

- Gottberg Duno, Luis, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Vervuert, 2003.
- Goutman, Ana, *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*, México, UNAM, 1994. (Serie Nuestra América, 48).
- Graves, Robert, tr. Luis Echávarri, *Los mitos griego 2*, Madrid, Alianza, 1985.
- Hernández Busto, Ernesto, “Prólogo: Una tragedia en el trópico y La evolución de la tragedia” en Virgilio Piñera, *El no*, México, Vuelta, 1994.
- Harnecker, Marta, (coord.), *Cuba: ¿Dictadura o democracia?*, México, Siglo XXI, 1979.
- Highet, Gilbert, tr. Antonio Alatorre, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012. (Vol. I).
- Jaeger, Werner, tr. Joaquín, Xirau, Wenceslao, Roses, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Jambrina, Jesús, *Virgilio Piñera: poesía, nación, diferencias*, Madrid, Verbum, 2012.
- Juliá, Victoria (ed.), *La tragedia griega, τω πάθει μάθος*, Argentina, Azul, 2006.
- Knuer, Gabriele, Miranda, Elina (ed.), *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla. Madrid*, Iberoamericana- Vervuert, 2006.
- L. Torres, Carmen, *La cuentística de Virgilio Piñera: Estrategias humorísticas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1989.
- Leal, Riné, “Piñera todo teatral” en Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002.
- Lesky, Albin, tr. Juan Godó, *La tragedia griega*, Barcelona, El acantilado, 2001.
- Lombardo Toledano, Vicente, *Escritos sobre Cuba. Análisis de su proceso político 1928-1967*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales, 2003.
- Mariátegui, José Carlos, *El artista y su época*, Lima, Amauta, 1959.
- Marghescou, Mircea, tr. Laura Cobos, *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*, Madrid, Taurus, 1979.
- Moreno H., Francy, *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México, UNAM, 2014. (Literatura y Ensayo en América Latina, 10).

- Müller, Erika, “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla” en *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Vervuert, 2000.
- Piñera, Virgilio, “Piñera teatral” en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960.
- _____, *La vida entera*, México, Lectorum, 2012.
- _____, *Poesía y Crítica*, México, CONACULTA, 1994.
- _____, *Obras completas*, la Habana, Ediciones Letras Cubanas, 2011.
- Pohlenz, Max, tr. María Bellincione, *La tragedia greca*, Firenze, Paideia Editrice Brescia, 2011. (Volume I).
- Portuondo, José Antonio (dr.), *Historia de la literatura cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república*, La Habana, Letras Cubanas, 2003. (Tomo II).
- Risk, Beatriz J., “La parodia o el arte de hacer copias de otro arte” en *Posmodernismo y teatro en América Latina: en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, México, GEGSA, 1993.
- Ruiz, Ramón Eduardo, Cuba. *Génesis de una revolución*, Barcelona, Editorial Noguer, 1972.
- Rojas, Rafael, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Romilly, Jacqueline de, *La tragédie greque*, France, Presses Universitaires de France, 1973.
- Saíenz, Enrique, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Sartre, Jean-Paul, tr. Manuel Lamana, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- Santí, Enrico Mario, “El fantasma de Virgilio” en *Bienes del siglo. Sobre la cultura cubana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sófocles, “Electra”, en *Tragedias completas*, Madrid, Catedra, 2001.
- Solórzano, Carlos, “El teatro de tendencias universalistas” en *Tríptico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, tr. Mauro Armiño, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 1987. (Volumen I).
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, tr. Mauro Armiño, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 1987. (Volumen II).
- Victoria, Juliá, (ed.), *La tragedia griega, τῶ πάθει μάθος*, Argentina, Azul, 2006.
- Villoro, Juan, *Conferencia sobre la lluvia*, Buenos Aires, Interzona, 2015.
- Zilinskaite, *Una isla llamada Virgilio*, Stockero, USA, 2015.

HEMEROGRAFÍA

- Alegría, José A., “Electra. Dialéctica de la burla y la apoteosis. Un estudio sobre *Electra Garrigó*”, en *Revolución y cultura*, 2000, Nº 1.
- Barreda, Pedro, “La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*, Escritura, X. 19-20. Caracas, Enero- Diciembre, 1985.
- Gombrowicz, Wiltold, “Contra los poetas” en *Ciclón*, 9-15. La Habana, Septiembre, 1955, Nº 5.
- Leal, Riné, “Teatro 1955” en *Ciclón*, 61-64. La Habana, Septiembre, 1955, Nº 5.
- Matas, Julio, “Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera” en *Latin American Theatre Review*, Spring, 73-79. Kansas, 1989, Vol. 22, Nº 2.
- Miranda Cancela, Elina, “Electra en Piñera” en *Revista de literatura cubana. Crítica, historia*, 40-53, La Habana, Enero-Junio, Año VIII, Nº 14.
- Rodríguez Feo, “Cultura y Moral” en *Ciclón*, La Habana, Noviembre, 1955, Nº 6.
- Vitier, Cintio, “Notas” en *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, 47-50. La Habana, Primavera- Abril, 1945, Nº 5.

CIBERGRAFÍA

- Álvarez Morán, María Consuelo, Iglesias Montiel, Rosa María, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio : actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, España, Universidad de Murcia, 1999. Versión electrónica: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6880>

- Arencibia Rodríguez, Lourdes Beatriz, *Ferdydurke de Witold Gombrowicz, en la traducción de Virgilio Piñera (1947)*. Versión electrónica: <file:///C:/Users/norma/Downloads/ferdydurke-de-witold-gombrowicz-en-la-traduccion-de-virgilio-pinera-1947.pdf>
- Cabrera, Yoandi, *La puerta Electra: tradición clásica y ruptura en el teatro cubano contemporáneo*, Universidad Complutense. Versión electrónica: http://www.academia.edu/6199140/La_puerta_Electra_tradición_clásica_y_ruptura_en_el_teatro_cubano_contemporáneo
- Cervera Salinas, “*Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral*” en *Hispanoamericanos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Noviembre 1995, 2013, N° 545. Versión electrónica: [file:///C:/Users/norma/Downloads/electra-garrigo-de-virgilio-pinera-anos-y-leguas-de-un-mito-teatral%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/norma/Downloads/electra-garrigo-de-virgilio-pinera-anos-y-leguas-de-un-mito-teatral%20(1).pdf)
- Estenoz, Alfredo Alonso, “Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges” en *Revista Iberoamericana*, Enero-Marzo, 2009, No. 226. Versión electrónica: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6552/6728>
- Gil Montoya, R., “Electra Garrigó: teatro de la modernidad” en *Revista de las Ciencias Humanas*, Febrero, 2002, N° 30. Versión electrónica: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm>
- Gutiérrez Grova, Alina, “Influencia clásica en la formación de la cultura cubana. El diálogo en el Papel periódico de la Havana” en *Tradición y traducción clásicas en América Latina*, Argentina, Universidad de la Plata, 2012. p. 163. Versión electrónica: <file:///C:/Users/norma/Desktop/tradición%20y%20traducción%20clásica%20en%20cuba.pdf>
- Horacio, tr. Tomás Iriarte, *Arte Poética o Epístola a los pisones*, Biblioteca Virtual Cervantes. Versión electrónica: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_66.htm
- Hualde Pascual, Pilar, *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*, Universidad Autónoma de Madrid. Versión electrónica:

<file:///C:/Users/norma/Desktop/mito%20y%20tragedia%20en%20la%20literatura%20oiberoamericana.pdf>

- La Caixa, <https://www.educaixa.com/-/el-sainete-tematica>
- Laguna Mariscal, Gabriel, “¿De dónde procede la denominación <<tradición clásica>>” en *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, 2004, vol. 24, Nº 1. Versión electrónica:
<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0404120083A>
- Machado de Assis, Joaquim, Píldas e Orestes en A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, Universidade de São Paulo Permitido, versión electrónica:
<file:///C:/Users/norma/Desktop/pilades%20y%20orestes%20machado%20de%20assis.pdf>
- Mañach Robato, Jorge, “Indagación del choteo” en *Revista Calibán*, (Tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955), versión electrónica, <http://www.revistacaliban.cu/clasico.php?numero=9> 1-09-2016.
- Mihály, Des, “Entre Electra y Aire Frío” en *Revolución y Cultura*, 1986, No. 10. Versión electrónica: <http://www.ryc.cult.cu/PDFs/2012/4-2012.pdf>
- Pacheco, José Emilio, “El teatro de la memoria” en *Proceso*, Diciembre, 1995. Versión electrónica: <http://www.proceso.com.mx/170856/el-teatro-de-la-memoria-no-996> (30-01-2017).
- Sánchez Sánchez, Juan Pedro, La señorita de Trevélez: tragedia grotesca de Carlos Arniches, en *Revista de Filología*, Abril, 2006, no. 24. p.226. Versión electrónica: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20FILOLOGIA/24-2006/17%20\(Juan%20Pedro%20S%C3%A1nchez%20S%C3%A1nchez\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20FILOLOGIA/24-2006/17%20(Juan%20Pedro%20S%C3%A1nchez%20S%C3%A1nchez).pdf)
- Witold, Wombrowicz, Aurora: revista de la resistencia, versión electrónica: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/aurora.html>
- Imágenes: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/electra.html> recuperado 04-10-2016
- Imágenes:
https://www.google.com.mx/search?q=electra+garrig%C3%B3&espv=2&biw=1517&bih=735&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJveLC18HPAhVHxoMKHdimADoQ_AUIBygC&dpr=0.9#imgdii=scolaxd7uZcWTM%3A%3Bscolaxd7

uZcWTM%3A%3BtGnWuyDkQUACdM%3A&imgre=scoIaxd7uZcWTM%3A
recuperado 04-10-2016.

- La guantanamera <https://www.youtube.com/watch?v=craeb9A7MQ>

FILMOGRAFÍA

- Almendros, Néstor, Jiménez, Orlando (dir.), Barbet Schroeder, Margaret Ménégoz, Michel Thoulouze (prod.), *Conducta impropia*, Francia, Kimbara, 1984, 105 min.
- Schnabel, Julian (dir.), Kilik, Jon (prod.), *Antes que anochezca*, Estados Unidos, Fine Line Features, 2001, 133 min.

TESIS

- Pérez Asencio, Magdalena, “Estudio de Electra Garrigó” en *Mito en el teatro cubano contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por los doctores: Cristóbal Macías Villalobos, profesor titular de filología latina de la Universidad de Málaga. Guadalupe Fernández Ariza, catedrática de filología hispánica de la Universidad de Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- Morbila, Fernández, “Electra Garrigó Dialogo entre lo local y lo universal en la literatura universal en la literatura cubana. El canon griego en la lectura contestataria de la identidad en Electra Garrigó de Virgilio Piñera.” en *En el vórtice del huracán. reescrituras oblicuas del Caribe hispano en los discursos literarios de Virgilio Piñera y Aída Cartagena Portalatín*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE In Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY WITH A MAJOR IN SPANISH In the Graduate College THE UNIVERSITY OF ARIZONA.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

- Auerbach, Erich, *Mimesis: La realidad en la literatura*, México, F. C. E., 1975.
- Arenal, Humberto, “El teatro a la Piñera” en *Seis dramaturgos ejemplares*, La Habana, Unión, 2005.
- Aristóteles, tr. Juan David García Bacca, *Poética*, México, UNAM.
- Bueno, Salvador, *Historia de la literatura cubana*, Cuba, Editorial del ministerio de educación, 1963.

- Heidrun, Adler, Herr Adrián, “Teatro y modernidad: 30 años después” en *De las orillas: teatro cubano, Teatro en Latinoamérica*, Madrid, 1999.
- Ionesco, Eugene, *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Leyva González, David, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, Cuba, Letras Cubanas, 2010.
- Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad” en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- Serna Arnaiz, Mercedes, *Insular corazón*, en “La influencia de Virgilio en la desmitificación de Cuba y de José Martí”, Terragona, URV, 2013.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- Alfieri, Vittorio, “Oreste” en *Tragedie*, Italia, Firenze-Sansoni, 1961.
- Anouilh, Jean, tr. Aurora Bernardez, *Nuevas piezas negras*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- Brecht, Bertolt, tr. Sahikamp Verlag, “Antígona” en *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- _____, tr. Miguel Sáenz, “Madre coraje y sus hijos” en *Teatro completo 7*, Madrid, Alianza, 2004.
- Bentley, E., tr. Alberto Vanasco, *La vida del drama*, Buenos Aires, Barcelona, 1982.
- Broadhent, J. B., Milton: *Comus and Samson Agonistes*, London, Edward Arnold, 1961. (Studies in english literature, I).
- Cardoso Ruiz, Patricio, “Formación del estado nacional cubano”, en *Cuba: historia, nación y cultura. Tomo I de la conquista al triunfo de la revolución*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005.
- Cataudella, Quintino, *Saggi sulla tragedia greca*, Firenze, Casa Editrice G. D’anna, 1969.
- Corneille, Pierre, tr. Nydia Lamarque, *El Cid*, Argentina, Losada, 2005.
- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre. Drama de mujeres en los pueblos de España*, Buenos Aires, Losada, 1973.

- _____, Federico, *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- _____, Federico, “Yerma” en *Poesía, teatro, artículos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1968.
- González Casanova, Pablo (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984.
- Granados, Aimer, Marichal, Carlos (coord.), *Construcción de la identidad latinoamericana. Ensayos de historia intelectual siglos XIX y XX*, México, Colegio de México, 2004.
- Highet, Gilbert, tr. Antonio Alatorre, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013. (Vol. II).
- Ionesco, Eugène, tr. María Martínez Sierra, *El rey se muere*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- Jarry, Alfred, tr. Rafael Sender, *Ubu completo*, Barcelona, Fontamara, 1982.
- Mañach, Jorge, *Dewey y el pensamiento americano*, Madrid, Taurus, 1959.
- Marlowe, Christopher, tr. J. C. S. Y J. M. S., *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, México, Letras universales, 1991.
- Marqués, René, “La muerte no entrará a palacio”, en Pr. Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano*, México, F. C. E. 1984. (Colección popular, 61).
- Miller, Arthur, tr. Miguel de Hernán, “La muerte de un viajante” en *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1950.
- Milton, Jhon, tr. Joan Curbet, *El paraíso recobrado/ Sansón agonista*, Madrid, Catedra, 2007.
- Racine, Jean, tr. Flor Robles Villafranca, “Andrómaca”, en *Teatro completo*, Barcelona, Casanova, 1953.
- Racine, Jean, tr. Ma. Dolores Fernández Lladó, *Andrómaca, Freda*, México, Letras Universales, 1991.
- Riley Parker, William, “Milton’s Debt to greek Tragedy in Samson Agonistes : The problem of Spirit”, *Twentieth century interpretations of Samson Agonistes*, New Jersey, Prentices-Hall, Inc., 1968.

- Romera Pintor, Irene, *La tragedia renacentista Selene de Giraldi Cinthio*, Madrid, Agrupación Ateneísta de Estudios sobre la Mujer, 1997.
- Steiner, George, tr. Enrique Luis Revol, *La muerte de la tragedia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sánchez, Florencio, “Barranca abajo”, en Gerardo Luzurraga, Richard Rece, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, F. C. E., 1997.
- Sarduy, Severo, “De dónde son los cantantes” en *Obras II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Séneca, tr. Leonor Pérez Gómez, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Schiller, Friedrich, tr. Fernando Magallanes, *Don Carlos. Infante de España*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, México, Porrúa, 1990.
- _____, “Fedra” en *Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- Witold, Gombrowicz, *Ferdydurke*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014.
- Zea, Leopoldo, *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México. F. C. E., 1993. (Tomo II).