

ELECTRA GARRIGÓ

El estéril (y ridículo) decoro de los Atridas

ELECTRA GARRIGÓ: THE BARREN (AND RIDICULOUS) DIGNITY OF ATREUS

Alina Gutiérrez Grova*
Universidad de La Habana

RESUMEN

En *Electra* Garrigó (1941), drama de Virgilio Piñera, la “sistemática ruptura de la seriedad entre comillas” en que el artista resumió su poética teatral se construye mediante la incongruencia entre un contenido que ha perdido su calidad trágica y un lenguaje que continúa expresándose con la gravedad y la elevación propias del género. Con este procedimiento se logra una inversión del canon, orientada a impedir la síntesis que demanda la tragedia, que la recepción interpreta como *grotesque*.

PALABRAS CLAVE

Electra Garrigó, Virgilio Piñera, contenido, lenguaje, *grotesque*

En “El país del arte”, ensayo publicado por la revista *Orígenes* en 1947,¹ Virgilio Piñera proponía una asimilación creadora de la tradición artística:

El arte se parece a las piedras preciosas. 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. He ahí lo terrible, nuestro mortal error: hemos encerrado el arte dentro de nosotros mismos. Nadie lo considera por un instante como la piedra que en la selva pierde su condición de preciosa y se queda solamente en piedra; piedra que, no obstante, es preciso conservar como peso muerto, pero que podrá ser valiosa en cualquier momento, sin que sepamos cuándo ni dónde, sin que nos proponamos tal valor ni por él nos sacrifiquemos. Una piedra que, no tiranizándonos en nada, podremos hasta trocar por un puñado de arroz.

Con esa convicción había escrito en 1941 *Electra Garrigó*, drama en tres actos que al estrenarse en 1948 fue objeto de injustificado escándalo, pues anunciaba honestamente en su mismo inicio que debía ser interpretado como una “guantanamera” cuya altura trágica era artificio retórico. A pesar de tantas advertencias, una crítica mal informada

*alina@fayl.uh.cu

¹ En Piñera, V. *Órbita de Virgilio Piñera*, p. 200.

e intransigente lo acogió con repugnancia, acuñando la frase, desdichada en más de un sentido, que inició la historia de su recepción.²

Pero el joven dramaturgo no había hecho más que usar una franquicia aprendida de la tradición teatral griega, en la que ni siquiera Eurípides, tan asendereado por Aristófanes a causa de sus transgresiones técnicas, temáticas y discursivas, había sido el primero ni el único trágico en reelaborar su material, cosa usual también en el drama satírico y frecuente en la comedia. El legado del teatro antiguo había quedado a disposición de la posteridad, que había intervenido en él muchas veces, y, en 1948, la pretensión de que *Electra Garrigó* tipificara el género puro, sostenida por una “cultura oficial” anclada en un clasicismo extemporáneo, validaba, por absurda y ridícula, la estética del dramaturgo, que había previsto esa reacción en la voz de unos de sus personajes: “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... (III: 26-27).³

Con el tiempo, una crítica responsable ha hecho justicia a esta pieza y a toda la dramaturgia de Piñera, observando que la fórmula de “sistemática ruptura de la seriedad entre comillas” en que el artista resumió su poética teatral⁴ no empaña la esencia trágica de sus conflictos, sino que la realza por los procedimientos que también él apuntó: el humor, el absurdo y lo grotesco.⁵

En *Electra Garrigó* la “ruptura de la seriedad” se construye en tres etapas. En la primera, mediante una banalización⁶ del plano del contenido, ahora convertido en relación de oscuros crímenes domésticos en ámbito vernáculo cubano, cuyos protagonistas se han transformado, de *ἀριστοι* que eran, en “burgueses bien alimentados”. Al rebajarse tanto la dignidad de la fábula como la de los personajes, este plano –que integra las fases de *inventio* y *dispositio*–, pierde la cualidad de *πρέπον* (*aptum*, *decorum*) que prescribe Aristóteles para el género.⁷ Aquí comienza el debate sobre *Electra Garrigó*, cuya filiación genérica aún hay quien se empeña en discutir.

² “Esto es un escupitajo al Olimpo”. Para un estudio de *Electra Garrigó*, véase “Clitemnestra prefiere la frutabomba”. En Miranda, Elina. *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, p. 53-68.

³ PIÑERA, V. “*Electra Garrigó*”. En *Virgilio Piñera. Teatro completo*, p. 1-38. Todas las citas de la obra se harán por esta edición, y consignarán el acto al que corresponden y la página en que aparecen.

⁴ PIÑERA, V. 1960. “Piñera teatral”. En *Teatro completo*, p. 23.

⁵ Cf. LEAL, R. “Piñera todo teatral”. En Piñera, V. *Teatro completo*, p. XIII. Elina Miranda (ob. cit.) llama la atención sobre la estirpe sofoclea de esa visión trágica y analiza la dramaturgia de *Electra Garrigó*.

⁶ Empleo el término porque al parecer era el preferido por el artista, que en carta a José Lezama Lima, fechada en Buenos Aires el 28 de agosto de 1946, escribió: “Yo continúo mi novela *El Banalizador*, de la que te mandaré un capítulo para *Orígenes*”. (*Órbita de Virgilio Piñera*, p. 266). La denominación fue al parecer provisional, porque en la bibliografía de Piñera no aparece tal título.

⁷ Aristóteles. *El arte poética*, III. 1, p. 39. Sobre la noción de *decorum*, tomada de Cicerón y Quintiliano, cf. LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria*, T II, p. 374-391.

En la segunda etapa se preserva el plano de la expresión⁸ –que corresponde a la fase de *elocutio* e incluye la de *actio* para la representación escénica– haciéndolo conservar la *gravitas* del lenguaje trágico, salvo raros momentos especialmente significativos. Fórmulas como la del Egisto “estrangulador de gallos” (III: 27), que lo agravia por referencia a los virtuosos “domadores de caballos” homéricos –Héctor, Néstor, Diomedes Tidida– y los “bovinos ojos” de Electra (III: 34), así como la frecuente reelaboración de citas, dan cuenta de esa intención:

CLITEMNESTRA. Esa Electra nos dejará bien pronto; irá con su locura a los desolados promontorios de alguna olvidada costa, y allí se estrellará contra las rocas. (II: 23)

ODISEO. Poseidón, que sacude la tierra, rompió mi nave llevándosela a un promontorio y estrellándola contra las rocas, en los confines de vuestra tierra; el viento que soplabla del ponto se la llevó y pude librarme, junto con estos, de una muerte terrible. (*Odisea*, IX: v. 283-286)⁹

El resultado es una flagrante incongruencia entre un contenido que ha perdido su idoneidad y la *elocutio* decorosa en que se sigue expresando. El procedimiento en *Electra Garrigó* consiste, pues, en una inversión del canon, orientada a impedir la síntesis entre *res* y *verba* que demanda el género.¹⁰ Así el producto adquiere, por voluntad autoral, cualidades de parodia irreverente, y la recepción lo interpreta como *grotesque*. Pero contenido y expresión no son compartimientos estancos, y menos en la dramaturgia, que se completa solo cuando el texto se convierte en espectáculo con la participación de componentes propios del medio escénico que prestan servicio por igual a ambos planos. Las indicaciones didascálicas de *Electra...* sobre estos componentes no textuales se orientan también a la observación de la incongruencia. Por ejemplo, la calidad del vestuario –descrito en las didascalias– toma parte en la metateatralidad de la obra al incorporarse al habla de los personajes en parlamentos que lo distinguen o explican. Así Egisto, ataviado con el traje de immaculada blancura del gusto de los “chulos cubanos”, no quiere perecer aplastado bajo el oscuro “material Electra”, porque, dice a Clitemnestra Pla: “Sabes que me encanta la ropa blanca” (III: 35), mientras el Pedagogo llama repetidamente la atención sobre sus atributos: “No soy augur, Clitemnestra Pla. (*Mostrando la cola*). Esta cola dice muy por lo claro que soy un centauro. Mi oficio es enseñar, no profetizar.” (III: 28). Cuando Clitemnestra complementa su ropaje de viuda, en el acto tercero, con un escandaloso hibisco, lo explica por su deseo de “Que este palacio se llene de felicidad, y de flores rojas, como esta que mi pecho exalta. (III: 27).

El tratamiento del tópico del parenticidio ilustra acabadamente la incongruencia entre contenido y expresión. La muerte de Agamenón, amparada en la metáfora del

⁸ La segregación del fenómeno lingüístico en dos planos se debe a la glosemática, que reconoce al texto como unidad lingüística básica, en la que contenido y expresión son interdependientes. Pero esas distinciones no se emplean aquí en ese sentido, sino solo con un valor metodológico, y se asimilan a la perspectiva procesual de la retórica, más que a la perspectiva relacional de la lingüística estructural. Y aunque sean útiles para llegar al análisis de la *elocutio*, no olvidan que el texto en estudio es poético y espectacular, lo que significa que su dimensión verdadera es la pragmática.

⁹ HOMERO. *Odisea*, p. 171.

¹⁰ Cf. LAUSBERG, Heinrich. Ob. cit., T. I, p. 99 ss.

gallo, que podría ser eufemística si el animal no se describiera “viejo, paticojo, encorvado, picado de viruelas, renegrado, ronco y maloliente” (II: 22), ocurre fuera de escena, como es normativo, en el acto segundo. Pero en el tercero, Orestes y el Pedagogo, que al parecer la presenciaron, comentan con abundancia, como obra consumada del arte, el infame procedimiento con que se llevó a cabo, indigno de la calidad de la víctima, pero beneficiado con una noble procedencia y decorado con ampulosos calificativos:

ORESTES: Te confieso, Pedagogo, que me sentí fascinado cuando Egisto partió tan delicadamente el cuello del ave.

PEDAGOGO: ¡Y qué decir del elegante movimiento del pañuelo sobre la cabeza del animal! (III: 25)

En el episodio de la muerte de Clitemnestra, que ocurre inadecuadamente en escena, la situación trágica queda menguada por la trivialidad de la víctima, que prefiere tomar a broma las sibilinas palabras de su matador y ofrece el desusado espectáculo de comer ante el público:

ORESTES: ¿Sabes que soy el encargado de hacerte partir?

CLITEMNESTRA: ¿Tú?

ORESTES: Sí, pero disponemos de bastante tiempo aún.

CLITEMNESTRA (*Horrorizada*): ¿Tú, pero tú mismo?

ORESTES: Sí, yo mismo. Comerás tu fruta favorita. (*Señala la frutabomba*). Confieso que en esto el Tribunal ha estado muy acertado, y partirás hacia lo desconocido.

CLITEMNESTRA (*Riendo*): ¡Ah, gracias, hijo mío, gracias por alegrar a tu afligida madre con humoradas tan deliciosas! (III: 36)

Mientras paladea la tajada de fruta, Clitemnestra la describe y evalúa con palabras sublimes que son equívocas, por la escatológica connotación de la comida y por su vulgar origen, al tiempo que dirige sus temores, equivocadamente, contra Electra, para caer muerta al cabo de manera impropia e indigna, por el vulgar veneno que su incontinencia le hizo ingerir:

CLITEMNESTRA: (*Coge la frutabomba y la observa*). Es de pureza tan absoluta, que nada malo puede haber en su delicada pulpa. (*Empieza a comerla*). ¡Soberbia! (*Llorosa*). Estoy muy quejosa de Electra. (*Pausa*). Es de un sabor exquisito... Gracias, Orestes, por este obsequio supremo. (*Pausa, llorosa*). Electra, sabes, es la causa de todos los males de este hogar... (*Ríe*). ¡Y dices que pesa diez libras? (*Pausa, de nuevo llorosa*). Escucha, no te lo quería decir, pero me han amenazado de muerte. (*Pausa*). ¡Magnífica fruta, Orestes! (III: 36)

Por contraste con las muchas transgresiones en el plano del contenido, se acumulan en estas escenas la formulación enigmática y sentenciosa, la relación irónica entre significado y sentido, la écfrasis casi bombástica, el paralelismo de los tópicos; rasgos de preferencia del lenguaje trágico que invitan al receptor a realizar por sí la tercera y última etapa de la “ruptura de la seriedad entre comillas” en una reflexión que advierta las segundas intenciones, la polisemia y la inconsistencia semánticas, la relación entre lo aparente y lo real, la imposible coherencia entre lo dicho y lo hecho. Esta última etapa, que escapa al control del autor, es de dimensión más amplia que la semántica, donde, por ejemplo, se revela la ironía trágica. Cuando el receptor alcanza, en dimensión pragmática, la lectura de la incompatibilidad entre contenido y expresión, puede

comprender que la síntesis en *Electra Garrigó* reside en el desatinado paralelismo entre fábula y lenguaje que convierte todo lo que se dice en su contrario, delatando la falsedad de las relaciones familiares y sociales. El lenguaje trágico no se ha preservado como concesión a la tradición del género, sino, muy por el contrario, para negar su eficacia en este nuevo contexto del mito.

Así los procedimientos formularios de impecable factura resultan desmentidos, sea por la situación dramática, por el comportamiento del personaje al que se refieren, por la modificación del contexto o por la calidad semántica de sus términos. Es el caso de las deprecaciones que dirigen madre e hija al plano divino en sus monólogos:

ELECTRA (*Saliendo lentamente por las columnas...*): ¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Quiero ver, siquiera sea a uno de entre ustedes. Pido la aparición de un no-dios que caiga en medio de este páramo. (...) (II: 16)

CLITEMNESTRA: ¡Aquí hace falta una limpieza de sangre! Es preciso que este gallo viejo muera hoy mismo (...) ¡Fuerzas, venid! Una pobre mujer pide solamente que aparten de sus hermosos ojos ese horror que es un gallo viejo. (*Con voz atronadora*). ¡El gallo joven, el gallo macho: que venga en socorro de una hermosa mujer! (II: 22)

Igualmente, el del tópico de la *areté* heroica:

AGAMENÓN: Sé que duermes con Clitemnestra, mi mujer, hija de Tíndaro y de Leda, esposa de Agamenón, madre de Electra y Orestes, de Ifigenia y Crisotemia. (...)

AGAMENÓN: Eres de 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?: (II: 19)

También el del epíteto caracterizador:

EGISTO: ¡Anda, ve, Agamenón de Cuba! (II: 19)

CLITEMNESTRA: Tal cosa te iba a preguntar, caballeroso Egisto, fiel amigo de todos los maridos, leal compañero de todas las casadas: ¿sostenemos ilícitas relaciones? (II: 20)

La subversión más completa del significado y la función del epíteto ocurre en los que Clitemnestra se autoendosa: “CLITEMNESTRA: Soy Clitemnestra Pla, la siempre casta.” (II: 19)

El tópico onomástico es también productivo en *Electra...* Por una parte, va convirtiendo el nombre de la protagonista en símbolo del fluido oscuro que inficionará todo en el palacio, desde que se le revele en su monólogo del acto segundo hasta que lo comprendan todos y termine por acompañar, como cualidad esencial similar al epíteto, a todas las entidades y objetos del mundo representado:

ELECTRA: ¡Oh, por fin sé que me llamo Electra! Soy la que conoce la cantidad exacta de los nombres. (II: 17)

CLITEMNESTRA: Después que ella ha mirado cualquier objeto de este palacio, ya no puedo mirarlo. Lo que me mira es Electra; lo que miro es Electra; lo que se siente mirado por mí, se hace Electra. ¡Yo misma acabaré por volverme Electra! (III: 33)

ELECTRA: No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo solo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra... (*Sale por la puerta y la cierra pesadamente.*) (III: 38)

Por otra parte, la onomástica reposiciona socialmente a los nobles Atridas, con sonoros y burgueses patronímicos catalanes; y al ilustre Egisto, del linaje de Tiestes,¹¹ lo convierte en un advenedizo que suple su carencia de genealogía con el tratamiento honorable que le ha ganado su aproximación de alcoba a la familia. La nueva prosapia se reitera de manera formularia, tanto en el intercambio como en la referenciación, marcando distancias, recordando permanentemente a los antiguos héroes –y también al receptor– en quiénes se han convertido:

AGAMENÓN: Quiero tu felicidad, Electra Garrigó.

ELECTRA: No, Agamenón Garrigó. Quieres tu seguridad. (I: 6)

ELECTRA (*Dando la vuelta a Clitemnestra*): No veo el pecado, Clitemnestra Pla. Te gusta Egisto Don, te acuestas con Egisto Don. Es muy sencillo. (II: 20)

Así carnavalizados en su identidad, lo adecuado sería que los personajes hicieran su lenguaje más mediocre, según su nueva condición; pero la conciencia de su teatralidad no lo permite. Solo en el comportamiento verbal de Egisto, catapultado desde la marginalidad hasta los brazos de Clitemnestra, se hacen visibles los esfuerzos por alcanzar una adecuada calidad de lenguaje, traicionados en las ocasiones en que afloran en su discurso vocablos y frases populacheros:

ELECTRA: Pero, Agamenón, ¿está borracho?

EGISTO: Se ha tomado dos cajas de cerveza. Sabes que él es de generosa garganta.

EGISTO: ¡Anda, ve, Agamenón de Cuba! ¡Anda: ve y échate otra caja de cerveza! (II: 18-19)

Las construcciones tropológicas, celebradas por Aristóteles como muy convenientes a la elocución trágica, conforman un subsistema que toma parte en la estructuración dramática, desde la aparición del Pedagogo –que encarna el símil de Sófocles sobre el ayo de Orestes y la tradición pedagógica de su especie–¹² hasta el mundo alternativo del gallinero.¹³ Sus referentes suelen ser animalísticos, y se asocian a los tópicos:

PEDAGOGO: El mal no está en las langostas de paso. Y toda ciudad tiene siempre un monstruo perpetuo. (I: 5)

PEDAGOGO: Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres. (III: 26)

¹¹ Cf. *Odisea*, ed. cit. I: v. 25-31 (p. 4); IV: v. 492-538 (p. 77-78).

¹² Cf. MIRANDA, ob. cit: 60.

¹³ Cf. MIRANDA, ob. cit, sobre el sentido lúdico y ritual de la imagen de la familia como un corral de gallinas, que puede extenderse a otras imágenes animalísticas: las fieras que amenazan a Orestes, sean leones o mosquitos; el toro, que aporta a Agamenón tanto su fuerza como sus escatológicos cuernos; el caballo, símbolo de las ansias de liberación de Electra y Orestes.

Metáforas, alegorías, parábolas e imágenes de toda clase se presentan en proceso, desplegando las fases de una composición en la que participan varias voces. Pero una vez completadas pueden ser devaluadas, o aun deconstruidas, si ponen en riesgo una postura dramática:

CLITEMNESTRA (*Saliendo de las columnas. Ensimismada*): Ya es un gallo sagrado lo que encierra la cámara nupcial. Ya no es un innoble gallo viejo. La muerte lo ha ennoblecido.
ELECTRA: ¡Ah, no, Clitemnestra, en modo alguno! ¡Es tan solo un gallo muerto, y hay que hacerlo desaparecer!
CLITEMNESTRA: Entonces (...) ¿por qué no dispones exequias reales?
ELECTRA. No quiero perder mi tiempo en vanos homenajes. Agamenón Garrigó está bien muerto, ¿no es así? Entonces, ¿por qué engañar a la ciudad con demostraciones hipócritas? (II: 23)

También se introducen en el mundo otros tipos textuales en estilización paródica: la *quaestio* forense, la crónica roja, la exposición académica y la décima espinela:

ORESTES: Electra no vendrá. El problema es este: Electra no vendrá. (*Pausa*). Pero analicemos: primero las partes. Electra no vendrá, yo no partiré, el Pretendiente ha muerto, Agamenón ha muerto, Clitemnestra teme morir. (*Pausa*). Ahora el todo (...) Es el todo lo que se me escapa... (III: 30)

AGAMENÓN: (*Haciendo la voz del primer mensajero*). ¡Se ha recibido por radio la noticia del asesinato de la bella Electra Garrigó a manos del Pretendiente! (I: 13)

EGISTO: (...) hace años, vientos adversos empujaron mis naves hacia Calcuta. Un mes me bastó para aprender a estrangular elegantemente con los diez dedos de la mano.

PEDAGOGO: Así es: se procede según escala ascendente. Dos dedos para aves de corral, por ejemplo, gallos: cinco dedos para un conejo o un majá; finalmente, diez dedos para un ser humano. (III: 28)

La calidad de la espinela se va empobreciendo progresivamente en las ocho intervenciones del coro, que reflexiona sobre el destino de la casa de Agamenón con la tonada y el estilo del popular programa radial *La Guantanamera*. La estrofa llegará a ser de once, ocho o hasta seis versos; el metro se resolverá con procedimientos como el del acento final y la sinéresis; la rima, con versos formularios¹⁴ y facilismos léxicos. La consecuencia de estos aparentes esfuerzos en la versificación será el sacrificio de la sintaxis y la cursilería del significado:

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. (I: 3-4)

Así maltratada, la espinela instala el ridículo en *Electra*... desde que se abre el telón, estableciendo un espacio crítico que transita desde el ámbito escénico hacia la sociedad a la que se destinó la obra, al poner en solfa a *La Guantanamera* que le sirve de

¹⁴ “Oye, Clitemnestra infiel”; II: 23; 24; “No preguntes, Clitemnestra”, III: 29 *bis*.

marco justamente en momentos en que alcanzaba marcas de récord en la preferencia de sus radioyentes.¹⁵

La inadecuación de ese lenguaje de artificio a un mito que aparentemente ha perdido su trascendencia se complementa con una reflexión metadiscursiva sistemática, que ocurre en todas las voces y se orienta, en una primera instancia, a la modelación de los caracteres y de las relaciones que establecen entre sí. El menoscabo del *paterfamiliae* se expresa en tímidas observaciones sobre la rebeldía verbal de su hija, que no se aventuran más allá de la reconvención: “Tú blasfemas, Electra Garrigó (*Pausa*). Está bien, pero me debes obediencia.” Mientras, al *ethos* tiránico de Clitemnestra Pla, que quiere ser inmortal (III: 29), corresponde una reflexión metadiscursiva intransigente y coercitiva que controla el discurso de los otros, vetándolo (“¡Calla, pájaro agorero, calla!”; I: 9) o negándole credibilidad: “CLITEMNESTRA: Todo el mundo me dice que partiré, y yo no he dispuesto tal viaje.” (III: 35)

Paradójicamente, en la confianza que concede únicamente a las palabras de su hijo favorito, la voz de Clitemnestra va construyendo su ironía trágica:

CLITEMNESTRA (*Abrazando a Orestes*): ¡Ah, hijo mío, Orestes, pasión de mi vida! Una madre atribulada te agradece tal declaración. (*Pausa. A todos*). ¿Lo habéis oído? Mi amado Orestes asegura que no moriré estrangulada. (III: 29)

En una segunda instancia de mayor alcance, la reflexión sobre el discurso ajeno se orienta a denunciar su carácter de impostación estética:

CLITEMNESTRA: Vamos... El Pretendiente es solo un recurso retórico de que te vales, Agamenón Garrigó. (I: 9)

EGISTO: (*Irónico*). Parece que la cerveza le otorga el tono épico. (II: 19)

Electra, ambivalente, desautoriza esa impostación en sus interlocutores:

AGAMENÓN: ¿Y la familia? Si esta ciudad ha resistido durante milenios a los enemigos, ha sido a causa de la unión entre las familias: las familias formando una inmensa familia.
ELECTRA: ¡Pura retórica! Además, llamas familia a tu propia persona multiplicada (...)
(I: 6)

Pero la reconoce y asume en su propio discurso desde que aparece en escena, en señal del inmovilismo de su *ethos* “apático”:

ELECTRA: Ya dije que mi destino es quedarme aquí. Creo que no hay necesidad de la socorrida metáfora del capitán que se hunde con su barco... Y yo me hundiré con esta casa. Me quedo, y eso debe bastar. (II: 18)

Además de contribuir a modelar los caracteres y a zarandear las máscaras, la reflexión metadiscursiva desborda el mundo representado en una última instancia, que revela que la impostación retórica es –más que vicio de familia o recurso del drama– impostura ética de alcance global, que regula las relaciones sociales como una

¹⁵ Según encuestas de opinión de los patrocinadores del programa radial. Cf González, Reynaldo. *Llorar es un placer*, p. 141-144.

Guantanamera. Las voces capaces de comprender esa trascendencia son la de Orestes –situada en la periferia del drama de su familia– y la del Pedagogo, que no participa en él: “Divina Clitemnestra: yo, como siempre, me lavo las manos...” (III: 29). Todas las observaciones del centauro, aunque se originen en la sofistería del discurso de puertas adentro, desembocan en una generalización que su discípulo va aprendiendo con provecho, como conviene a su *ethos* desprovisto de vocación trágica:

PEDAGOGO: No, no hay salida posible.

ORESTES: Queda el sofisma...

PEDAGOGO: Es cierto. En ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. (...) Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado. (III: 26-27)

Por el contrario, los esfuerzos que el maestro ha dedicado a la educación de Electra han sido baldíos, dada la postura existencial que sus mismas enseñanzas promovieron en esta discípula:

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 clamamos?

ELECTRA: Ya clamaré. (I: 4-5)

El plano de la expresión en *Electra Garrigó* queda conformado, en resumen, por el comportamiento verbal y la reflexión metadiscursiva de los personajes, con apoyo de la técnica teatral y de buen número de indicaciones didascálicas sobre el modo en que se verbalizan acciones y relaciones. Pero su bruñida construcción es invalidada sistemáticamente, no porque quebrante las normas del lenguaje trágico, sino por la calidad de la información que le aportan la fábula, la situación dramática y los caracteres, sí disminuidos respecto a sus referencias. Esta inadecuación es el fundamento del “giro cotidiano inesperado”¹⁶ que la crítica considera característico de toda la dramaturgia de Virgilio Piñera, por el cual el diálogo se hace “en apariencia intrascendente”.¹⁷ En *Electra Garrigó*, justamente por preservar el empaque de la elocución trágica, el giro convierte en *choteo* lo que en sentido recto sería patético:¹⁸

ORESTES (*Se abre la camisa*): ¿Verdad que hace un calor sofocante?

CLITEMNESTRA: Sí, amado Orestes, hace, en efecto, un calor sofocante. ¿Te pido una limonada?

ORESTES: No la deseo ahora mismo. (*Pausa*). Dime, en cambio: ¿no soportarías verdaderamente mi ausencia?


¹⁶ Cf. MIRANDA, ob. cit: 60.

¹⁷ LEAL, R. Ob. cit: XVIII.

¹⁸ Son excepciones que sí afectan la norma de lenguaje solamente los “giros” en el habla de Egisto, por las razones arriba apuntadas (*ut supra*, p. 10) y la jerigonza infantil con que Agamenón tiente al azar: “¡Tin marín de dos pingúe; cúcara mácara títere fue!” (I: 13).

CLITEMNESTRA: Moriría de pesar, amado Orestes. (Pausa). ¡Mira, a tal punto llega mi exaltación, con tanta fuerza padezco, que busco desesperada por todos los cines de barrio esas películas que cuentan la muerte de una madre por la partida de su hijo! (I: 10)

Para la preceptiva, “Cuando la conveniencia (*aptum*) entre *res* y *verba* (...) o entre el género literario y los *verba* queda de tal manera desajustada que los *verba* les vienen demasiado anchos a las *res* expresadas o al correspondiente género literario (...)”¹⁹ el producto incurre en el vicio de frigidéz. Que haya vuelto de cabeza los preceptos obliga a estar de acuerdo con Piñera en que *Electra Garrigó* “no es aburrida”,²⁰ entre otras razones, por llamar la atención sobre esa frigidéz en una modelación estilística ya inoperante por la pérdida de sus presupuestos éticos; perfectamente estéril, pues solo propicia la in-comunicación de unos anti-héroes que se amparan bajo la in-divinidad en un ámbito desacralizado, a la vez trágico y cómico, ridículo para el observador que tiene en mente su antigua prestancia. La irreverencia de *Electra Garrigó* se dirige contra el inmovilismo y la complacencia de sus contemporáneos, pero nunca contra la tradición que le dio sostén sin tiranizarla.

Mucho de la “estética de la negación”²¹ que se inicia en esta obra está en su condición de ejercicio de estilo, pero ejercicio de réplica que dota de nueva perspectiva a una tradición discursiva de dos mil años de prestigio, a partir de la subversión de sus propias normas. Ejercicio autodestructor, que demuestra el dominio del oficio de un dramaturgo debutante que eligió con “terrible honestidad suicida”, al decir de María Zambrano,²² un camino muy difícil para el arte: el de negar a su criatura, exponiéndola al escarnio, para proponer una poética acordada a las necesidades éticas de su tiempo, lo cual fue ni más ni menos que hacer, en la dramaturgia cubana, la revolución que el Pedagogo promovía. Años después del escándalo de *Electra...*, el joven narrador de *El caso Baldomero* advirtió el significado de esas elecciones autolesivas al decirse: “¡qué mejor victoria que erigir la impostura en verdad revelada?”²³ 

ABSTRACT

In *Electra Garrigó* (1941), Virgilio Piñera's dramatic play, the “apparently systematic seriousness disruption”, in which the writer summarized his theatrical *ars poetica*, is depicted through the incongruence of a low-quality tragic plot and an ever-increasing accented tragic language. With this device, an inverted canon is achieved thus preventing the synthesis demanded by the tragedy as genre, that the audience decodes as *grotesque*.

KEYWORDS

Electra Garrigó, Virgilio Piñera, content, language, *grotesque*

¹⁹ LAUSBERG, H. Ob. cit. II: 390.

²⁰ En palabras de V. Piñera. Citado por MIRANDA, ob. cit: 56.

²¹ Una estética de “negar para afirmar”, según R. Leal. Ob. cit.: IX-X.

²² Cf. *Idem*: VIII.

²³ PIÑERA, V. *El caso Baldomero. Muecas para escribientes*, 1965, p. 152.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid, Editorial Espasa Calpe S. A., 1970.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- HOMERO. *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1966.
- MIRANDA, Elina. *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana, Ed. Alarcos, 2006.
- PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana, Ediciones R., 1960.
- PIÑERA, Virgilio. El caso Baldomero. *Muecas para escritores*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- PIÑERA, Virgilio. *Virgilio Piñera. Teatro completo*; compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- PIÑERA, Virgilio. *Órbita de Virgilio Piñera*, selección y prólogo de David Leyva. La Habana, Ediciones Unión, 2011.

Recebido em 24 de fevereiro de 2014

Aprovado em 8 de março de 2014