

# *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera: *La Orestíada* transfigurada desde la psicología sustituida de la farsa trágica

Por: Alicia Basilio Medina<sup>1</sup>, Universidad del Valle, México,  
ORCID: 0000-0002-3375-8243  
Recibido: 22 de setiembre, 2021  
Aceptado: 26 de agosto, 2022

Alicia Basilio Medina. *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera: *La Orestíada* transfigurada desde la psicología sustituida de la farsa trágica. *Revista Comunicación*. Año 43, volumen 31, número 2, julio-diciembre, 2022. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974/e-ISSN1659-3820

## Resumen

El presente trabajo sostiene que el drama *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, re-toma el argumento trágico del mito Atrida desarrollado en el hipotexto de Esquilo, para revirar la intención comunicativa del género trágico, y actualizarlo en una obra de estructura y desarrollo híbridos contenedora de elementos formales pertenecientes a la farsa. En *Electra Garrigó*, se explorará la operatividad de uno de los mecanismos del subgénero dramático fársico: la psicología sustituida de los personajes, cuyo carácter se modifica cuando los hechos psíquicos se desplazan del personaje que debería ejecutarlos al que es plenamente opuesto y viceversa. Por consiguiente, se transvaloriza el mito para reflexionar sobre la familia, génesis de la sociedad: la familia nuclear Atrida personifica las actitudes fundamentales de la burguesía cubana, incluso, de la humanidad entera. La dinámica de la familia Atrida, sistema de relaciones del cual Electra redimirá a Orestes y se emancipará, se establece mediante los mecanismos de evasión de la libertad descritos por Erich Fromm. A través de su constitución formal y temática, el drama expresa las preocupaciones sociales de Piñera derivadas de la neocolonia cubana.

## PALABRAS CLAVE:

literatura, literatura cubana, psicoanálisis y literatura, teatro, farsa trágica, libertad.

## KEY WORDS:

Literature, Cuban literature, psychoanalysis and literature, theater, tragic farce, freedom.

1 Alicia Basilio Medina es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y completó los estudios de la Maestría en Humanidades, en la línea de Teoría Literaria, en la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha publicado trabajos en revistas como *Semiosis y Letralia*; asimismo, ha participado en diversos coloquios y congresos tanto nacionales como internacionales. Actualmente, se desempeña como docente de Lengua Española en la Universidad del Valle de México, campus Chapultepec. Sus líneas de investigación son el cuento y el teatro tanto mexicano como iberoamericano del siglo XX. Contacto: aliciasilvamedina@gmail.com

---

## Electra Garrigó by Virgilio Piñera: The Oresteia Transfigured from the Replaced Psychology of the Tragic Farce

### Abstract

The present work sustains that the dramatic piece *Electra Garrigó* by Virgilio Piñera retakes the tragic argument from the Atreides myth developed in Aeschylus' hypotext to turn the communicative intention of the tragic genre and update it in a work of hybrid structure and development that contains formal elements that belong to farce. We will explore how one of the mechanisms in the farce dramatic subgenre operates in *Electra Garrigó*; i.e., the substitution psychology of the characters, which manifests itself when the psychic facts are moved from one character that should execute them to another character completely opposed and viceverse. As a result, there is a modification in the moods of the characters. Therefore, the myth is transvalued to reflect upon the family, the genesis of society: the Atreides core family becomes the personification of fundamental attitudes from the Cuban bourgeoisie and even of the whole humanity. The dynamics of the Atreides family, a relationship system from which Electra will redeem Orestes and will be emancipated, is established through the freedom evasion mechanisms described by Erich Fromm. Through its formal and thematic constitution, the drama expresses Piñera's social concerns derived from the Cuban Neo-colony.

---

### INTRODUCCIÓN

*Electra Garrigó* es la obra germinal de la trayectoria teatral de Virgilio Piñera: el mismo título implica una densidad semántica perceptible para quienes están familiarizados con el legado dramático griego o con el complejo de Edipo femenino, nombrado en la terminología psicoanalítica de Jung como complejo de Electra. La propia constitución del drama sugiere o explicita determinadas claves para conducir la presente interpretación: el eje psicoanalítico es uno de los elementos configuradores de la relectura del intertexto explícito de la obra, el mito griego de Electra desarrollado en *La Orestíada* de Esquilo, hipotexto del drama cubano. Asimismo, las relaciones genéticas con el sistema literario griego han sido estudiadas por la doctora Elina Miranda Cancela (1991).

Sin duda, la elección de ambos referentes culturales, psicoanálisis y mito griego, genera rutas interpretativas encaminadas a cuestionar su funcionalidad tanto en la trama como en la reconstrucción del proceso discursivo. En consecuencia, se afirma que el drama de Piñera retoma el argumento trágico del mito Atrida expuesto en el hipotexto esquileo, para revirar la intención comunicativa del género trágico y actualizarlo en una obra híbrida tanto en su estructura como en su desarrollo, contenedora de elementos formales pertenecientes a la farsa. En torno al género de la obra de Piñera, la mezcla de tragedia y comedia subyacentes fue admitida por Rine Leal (1998), tal comicidad se vislumbra en el tono farsesco. Asimismo, Elina Miranda Cancela, estudiosa del teatro cubano, afirma lo siguiente:

Contrapunteo entre tragedia y comedia, este fino sentido del ridículo que recorre toda la obra, es el instrumento clave mediante el cual Virgilio Piñera hace suya y de su público la vieja tradición, la pone a su servicio y demuestra su estatura de dramaturgo: el mito adquiere carta de ciudadanía al tiempo que proyecta a un ámbito mucho más amplio elementos hasta entonces casi siempre confinados a escenas de costumbrismo local. (1991, p. 210).

En el presente trabajo, se explorará la operatividad de uno de los mecanismos del subgénero dramático farsesco: la psicología sustituida de los personajes en *Electra Garrigó*. La configuración de los elementos del drama, regida por la finalidad estética del dramaturgo cubano, coincide en esencia con la estructura de la farsa. La primera sistematización de este género fue realizada por Eric Bentley, crítico teatral y profesor de la Columbia University, quien expone sus observaciones al respecto desde bases freudianas. El género farsesco se caracteriza por exteriorizar un criterio subversivo contra el conjunto de personas, instituciones e identidades controladoras del poder político y socioeconómico en una sociedad, y contra los sistemas morales. Entonces, por medio de la farsa:

El espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la licencia poética. (Pavis, 1984, pp. 218-219).

En su trabajo teórico, John Kenneth Knowles (1980), especialista en la obra y en las aportaciones teóricas de

Luisa Josefina Hernández, describe el proceso nombrado por ella como psicología sustituida. Este, en ocasiones, es aplicable a las relaciones entre los personajes del drama fársico: los hechos psíquicos se desplazan del personaje que debería ejecutarlos al que es plenamente opuesto y viceversa, con lo cual se modifica el carácter de los personajes.

El drama fársico *Electra Garrigó*, como texto plenamente simbólico, exige que las acciones de los personajes sean interpretadas como fuerzas, más allá de la psicología individualizada de un personaje. Por consiguiente, el drama, mediante la psicología sustituida, manifiesta una serie de preocupaciones inherentes a la existencia humana: la psicología y la mentalidad derivadas de la constitución económica y sociopolítica de su propio contexto de producción.

En consecuencia, se estudiará el drama a la luz de las aportaciones teóricas de Erich Fromm, quien aplicó la teoría psicoanalítica a problemas socioculturales. Jamás se afirmaría que el texto dramático se concibió basado en las ideas de Fromm; sin embargo, se pretende exponer las similitudes de ambos discursos. Además, uno de los temas del drama es el mismo desarrollado por Fromm como característica central de la naturaleza humana: la libertad.

La propia intencionalidad sistemática del drama fársico de Piñera, identificado como discurso simbólico, ofrece una interpretación psicológica del mito de la familia Atrida contrapuesta al mecanismo del complejo de Edipo estudiado por Sigmund Freud. Piñera conocía el trabajo desarrollado por el psicólogo; así, en el artículo “Freud y Freud”, publicado originalmente en la revista *Ciclón* en 1956, asevera:

Freud es un gran artista en tanto que intérprete de la oscura vida psíquica del hombre [...] Y aquí no hace al caso que Freud tenga o no razón, y su interpretación sea o no la verdadera y única. Lo que importa es que la estatua por él modelada resulta más inquietante, extraña y misteriosa que el modelo; la misma nos sume en los vericuetos de un doble sueño, y fatalmente nos llevará a otros sueños, a otras inquietudes, a otros misterios. (Piñera, 1994, pp. 277-278).

Se ha privilegiado la relación desde el psicoanálisis, porque el germen de la farsa se nutre de múltiples recursos vinculados con esta disciplina: la catarsis, los elementos

de comicidad, lo simbólico y el *mecanismo de psicología sustituida*, en términos de Luisa Josefina Hernández. Tal mecanismo es aplicable a las relaciones entre los personajes de toda farsa. En *Electra Garrigó*, se invierte la relación edípica entre padres e hijos: son los primeros, Agamenón Garrigó y Clitemnestra Plá, quienes manifiestan deseos amorosos y un apego excesivo, en el caso de la madre, evidentemente erótico, hacia el hijo de sexo opuesto.

Asimismo, ambos progenitores mantienen una relación conflictiva o de mutua apatía con sus hijos del mismo sexo. De ambos binomios, resalta la intensa aversión sentida por Clitemnestra hacia Electra. A diferencia de Orestes, Electra, durante la progresión del drama, revela una profunda indiferencia hacia ambos progenitores. Piñera revira el complejo de Edipo con la finalidad de ilustrar lúdicamente una dinámica distinta de la estructuración de la personalidad humana.

En su reflexión sobre el modo simbólico, el cual opera en todas las farsas, Umberto Eco establece una posible *garantía* de la interpretación correcta de un texto: el contexto. Por su parte, el sociólogo Pierre Bourdieu ha manifestado la indisoluble relación entre un producto estético y su contexto de producción. La metaficción tematizada en *Electra Garrigó* manifiesta el proceso de transvalorización de Electra y evidencia las convenciones sustentadoras de la construcción del drama; en este sentido, se considerará la reflexión en torno a un producto cultural específico reveladora de rasgos culturales propios del contexto social donde se ha generado. Toda familia, unidad básica de organización social, es un sistema de palabras, conceptos y discursos:

El hogar es, por lo general, “la agencia psíquica” de la sociedad y al adaptarse el infante a su familia adquiere el carácter que después le permitirá adaptarse a la sociedad. El niño, en este aprendizaje, adquiere aquel carácter que le hace desear hacer lo que debe hacer y cuyo núcleo comparte con la mayoría de los miembros de la misma clase social. (Fromm, 1969, p. 69).

El mito de Edipo es remitido a los orígenes de determinada circunstancia; en este caso, se transvaloriza para reflexionar sobre la familia, génesis de la sociedad: la familia nuclear Atrida es la personificación de actitudes fundamentales de la burguesía cubana, incluso, de la humanidad. Así lo plantea el género fársico a través

del mecanismo de sustitución: en la farsa, únicamente emergen patrones elementales, el aspecto individual se diluye.

En el hipotexto griego se establecían elementos fundamentales de la tradición cultural de la época; su funcionalidad antropológica era la fijación y transmisión de pautas culturales, legitimaba determinada normatividad ética y moral. En el caso de *Electra Garrigó*, el producto estético denuncia cierto comportamiento social y describe sus consecuencias. Por tanto, desde el psicoanálisis, las consideraciones deben asimilarse desde lo simbólico, referidas a todo un sistema de cultura: la farsa trágica *Electra Garrigó*, por medio de elementos temáticos dramáticos provenientes de la tragedia, exhibe las formas de sometimiento psicológico y el proceso de atomización; asimismo, explora sus diversos efectos en los estratos de la sociedad cubana. La elección de un subgénero dramático no realista como la farsa produce en el espectador un cierto distanciamiento del drama, con la finalidad de provocar una reflexión en torno a lo representado y su incidencia en la sociedad.

Desde el inicio del acto primero de *Electra Garrigó*, se plantea el progresivo resquebrajamiento del particular sistema de relaciones establecido entre los integrantes de la familia Atrida. Las conversaciones familiares giran en torno a las posibles transformaciones en las vidas de Orestes y Electra: se discute si Orestes partirá de casa y si Electra aceptará desposar a su pretendiente. Ambas posibilidades provocan en Agamenón y Clitemnestra sentimientos tanto de desesperación cuando se anuncia la partida del hijo de sexo opuesto, como de mofa y rechazo ante la idea de la permanencia del hijo del mismo sexo. Los siguientes diálogos del drama lo ejemplifican:

Agamenón. (Burlonamente) ¿Lo oyes, Electra Garrigó? ¿Oyes a tu hermano? Rechaza una posición brillante en aras de la tranquilidad de su madre.

Clitemnestra. Escucha, Agamenón Garrigó: tú ves la paja en el ojo ajeno, pero no ves la viga en el tuyo... Me recriminas por mi temor ante la partida de Orestes, ¿y tú? ¿Podrías soportar que Electra se casara con el pretendiente?

Agamenón. No lo soportaría. Ese pretendiente no es digno de la mano de Electra. (Piñera, 1960, p. 44).

A un nivel profundo de lectura, desde el psicoanálisis, Electra y Orestes se encuentran simbólicamente en una etapa de transición al inicio del drama: el proceso de *individuación*. Este inicia cuando se da el nacimiento: el recién nacido es separado biológicamente de la madre, pues se han quebrantado las conexiones sustentadoras del binomio progenitora-hijo como un solo ser; por consiguiente, el pequeño se transforma en un ente biológico en apariencia aparte, porque desde un enfoque funcional seguirá unido a su madre por un espacio de tiempo notable.

La permanencia de Orestes y Electra bajo el amparo de sus progenitores se interpretará como si todavía estuviesen unidos a la placenta por medio de un cordón umbilical. Este figurativamente los mantiene alejados del mundo exterior: ambos se encuentran en la isla caribeña circundada por el mar, una presencia simbólica asociada al útero materno. La seguridad y un sentimiento de pertenencia son proporcionados por esa ligadura figurada al hogar, al vientre materno nutritivo y seguro. Los vínculos primarios descritos se disuelven durante el proceso de individuación, fase específica del desarrollo humano conducente al surgimiento de la plena libertad del individuo.

Un aspecto del proceso de la individuación es la incipiente sensación de soledad. El individuo como entidad separada deberá enfrentarse al mundo exterior, el cual es percibido como amenazador, poderoso y peligroso. Esto, a su vez, generará un sentimiento de angustia y de impotencia. Indudablemente, el sistema económico imperante contribuirá a la germinación de los sentimientos de desesperación, aislamiento e impotencia. Desde esta óptica, el catalizador del drama será la fractura del sistema de relaciones familiares por parte de Electra, quien deberá confrontar el mundo exterior por sí misma. Ella se encuentra en la disyuntiva de elegir la vía mediante la cual superará el insoportable estado de soledad y la falta de potencia vital derivados del proceso de individuación aludido a su posible abandono de la casa/vientre Atrida. Dos son sus alternativas: lograr una libertad capaz de facultarla a nivel emocional, intelectual y sensitivo para la realización plena de su propio yo o retroceder para intentar reducir su sentimiento de soledad mediante la supresión de su individualidad y de su integridad humana. La segunda opción es la dinámica operativa inicial de la familia Atrida, sistema de relaciones del cual Electra redimirá a Orestes y se emancipará. Elina

Miranda Cancela (1991, p. 208) ha observado que: “La Electra de Piñera, como su ilustre antecesora sofoclea, es la única conturbada y consciente de que la necesidad de resistencia frente al ambiente familiar que coacta su desarrollo pleno como individuo y amenaza con ahogar su personalidad”.

Del mismo modo que el niño jamás retornará físicamente al vientre materno protector, tampoco se podrá invertir el proceso de individuación desde el punto de vista psíquico: los intentos de reversión adquieren un carácter de *sometimiento*. El siguiente diálogo de la farsa clarificará la naturaleza de la relación familiar Atrida:

Agamenón. En efecto, no quiero que te rapté; no quiero que se case contigo.

Electra. Si no quieres que me case, si no quieres que me raptén, dime: ¿qué quieres entonces para mí?

Agamenón. Quiero tu felicidad, Electra Garrigó.

Electra. No, Agamenón Garrigó, quieres tu seguridad. (Pausa) Además, sería muy divertido que me raptaran. (Ríe).

Agamenón. Te quiero demasiado para perderte, Electra Garrigó.

Electra. Me quiero demasiado para perderme. Te opones: te aparto, Agamenón Garrigó. Es cosa muy simple. [...] El tema de la libertad no es un asunto doméstico. (Piñera, 1960, p. 39).

El primer mecanismo de evasión de la libertad consiste en la tendencia a abandonar la independencia del yo individual propio para amalgamarse con algo o alguien exterior a uno mismo, para adquirir la fuerza carente del yo individual. Fromm esclarece este sistema de relaciones con la descripción de la operatividad del indisoluble vínculo entre el sádico y el objeto de su sadismo:

Tanto los impulsos masoquistas como los sádicos tienden a ayudar al individuo a evadirse de su insoportable sensación de soledad e impotencia. [...] El sádico necesita de la persona sobre la cual domina y la necesita imprescindiblemente, puesto que sus propios sentimientos de fuerza se arraigan en el hecho de que él es el dominador de alguien. (Fromm, 1989, pp. 154, 149).

Agamenón Garrigó y Clitemnestra Plá revelan un estado de dependencia en relación con Electra y Orestes, respectivamente, para lograr una sensación de bienestar: se observará a menudo, especialmente en las relaciones de los padres con sus hijos, la dominación encubierta detrás de una aparente preocupación natural o un sentimiento de protección lógico. Esto se ilustra a cabalidad con las relaciones entre padres e hijos Atridas: “Vamos... El pretendiente es sólo un recurso retórico de que te vales, Agamenón Garrigó. Lo cierto es que temas la partida de Electra tanto como yo la de Orestes”, afirma el personaje Clitemnestra Plá (Piñera, 1960, p. 44).

Ambos progenitores evidencian una alternancia de rasgos de carácter sádicos y masoquistas, se entrevé una constante oscilación entre el rol activo y pasivo del complejo simbiótico. Mientras persiste el vínculo entre Clitemnestra Plá y su hijo, binomio recíprocamente dependiente, la madre siempre asume el rol dominante en función de Orestes; la esencia de sus impulsos sádicos es lograr el dominio total sobre otro ser, con la intención de transformarlo en un sujeto pasivo:

Clitemnestra: ¡Calla, pájaro agorero, calla! Orestes es mi hijo, exclusivamente mío. (Pausa) ¡Oh, Dios mío!, ¿Qué me sucedería si una mañana me levantara con la infausta noticia de la partida de Orestes?

Electra: Te clavarías un puñal.

Orestes: En ese caso no me iría. No debo atormentar a Clitemnestra Plá. (Piñera, 1960, p. 43).

Invariablemente, ante la posibilidad del viaje de Orestes a un sitio remoto, la reacción de su madre, además de externar su deseo de control sobre él, evidencia impulsos masoquistas tales como un sentimiento de desamparo y un sufrimiento abrumador, jocosamente agónico desde el procedimiento fársico. Así, aquellas acciones risibles para el público son infortunios de los personajes y viceversa; la comicidad de ciertas acciones del drama es una burla directa hacia el espectador, quien no la asume sonriente, sino con cierto pesar por reconocerse en semejante circunstancia.

De forma incesante, ambos padres vislumbran su muerte ante la partida de sus hijos. Electra enuncia el posible suicidio de su madre; esto se identifica con otra de las manifestaciones de los impulsos masoquistas. La fantasía en torno al suicidio, asevera Fromm, se constituye como

la única esperanza cuando todos los demás medios no hayan logrado solventar la carga de la soledad. Asimismo, Jorge Ibarra (1994), doctor en Ciencias Históricas en la Universidad de La Habana, atiende el fenómeno del suicidio en Cuba y sus detonantes:

El desmesurado aumento de las tendencias autodestructivas en la pequeña isla neocolonizada sólo puede ser explicado en virtud del creciente sentimiento de fracaso individual y colectivo del cubano. La frustración social y nacional de los más caros anhelos del pueblo, había dado lugar a un proceso de desintegración social y psíquica, caracterizada por el malestar, la inconformidad, el descreimiento y la creciente desilusión con respecto a las instituciones, los hombres y los fundamentos éticos sobre los que originalmente había descansado la república. (p. 240).

En la relación entre Orestes y su madre, un aspecto de los impulsos masoquistas se vislumbra en el intento de convertirse en parte integrante de una entidad superior a la persona —entidad encarnada en el drama en el binomio madre-hijo—, acción que exime de la necesidad de decidir, de asumir la responsabilidad por el destino del yo y las dudas colaterales a las decisiones. Los vínculos masoquistas entre Clitemnestra y Orestes atenúan las incertidumbres en torno al sentido de la vida y los cuestionamientos sobre la propia identidad por medio de la pérdida de la integridad del yo de ambos. Los fenómenos masoquistas, en particular, se perciben como expresiones de amor. Orestes entabla una relación pasiva y obediente, su dependencia de tipo masoquista es concebida por él mismo como amor y lealtad, dice Agamenón: “¿Lo oyes, Electra Garrigó? ¿Oyes a tu hermano? Rechaza una posición brillante en aras de la tranquilidad de su madre” (Piñera, 1960, p. 44).

En tanto el binomio sigue constituido, exterioriza una actitud de completa autonegación a favor de los deseos de su madre y permite un trato infantil. Orestes declina en sus pretensiones y derechos en vías de materializar su patológico *gran amor* por Clitemnestra Plá:

Parecería que no existe mejor prueba de “amor que el sacrificio y la disposición a perderse por el bien de la otra persona [...] El amor se funda en la igualdad y la libertad. Si se basara en la subordinación y la pérdida de la integridad de una de las partes, no sería

más que dependencia masoquista. (Fromm, 1989, p. 162).

Incluso, la propia actitud tiránica de la madre es percibida por Orestes como un reflejo de su amor: él acata sus mandatos, los cuales son justificados por Clitemnestra Plá como acciones encaminadas al bienestar de su hijo bajo el aspecto amoroso, pero el factor esencial de estas es el goce derivado del ejercicio de dominio. Las acciones de Orestes podrían convertirse en las desgracias de su madre. Si el destino es una acción, cualquiera que sea se deberá elegir y se requiere de conocimiento. En *Electra Garrigó*, la visión es sustancial para elegir con voluntad la acción. Por ello, es notable la cuestión planteada por Electra a su madre: “¿Ignoras, Clitemnestra Plá, que lo único que puede tu hijo es pescar ciegamente su pez?” (Piñera, 1960, p. 44). Lo anterior significa que el destino de Orestes es una decisión llena de ignorancia y carencia de libertad, vacía de voluntad. Al morir Clitemnestra, Orestes parte sin rumbo.

Por su parte, Agamenón Garrigó evidencia un carácter sádico, pues a menudo procura el sometimiento de los demás miembros de la familia: “Pero en sentido psicológico, el deseo de poder no se arraiga en la fuerza, sino en la debilidad” (Fromm, 1989, p. 163). Su intención es detentar una forma tan ilimitada y absoluta de poder, que reduce a los subordinados al papel de instrumentos sin capacidades volitivas. Así enfrenta Electra a su padre: “Además, llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de tu mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos” (Piñera, 1960, p. 39). Los impulsos sádicos del padre son directamente proporcionales a su mayor carencia: el Agamenón presentado en el hipotexto, paradigma del guerrero cuyo rasgo de carácter es la determinación de sus acciones, difiere del harapiento gallo viejo en *Electra Garrigó*, su atributo se vincula con la vejez, la pasividad y la incapacidad para gobernar.

El matrimonio Atrida se vislumbra desintegrado en su totalidad. En el comentario sobre la novela *Las honradas* (1917) de Miguel de Carrión, Ibarra (1994, p. 126) comenta: “El desorden o la entropía de la sociedad burguesa neocolonial terminaba desquiciando a los mismos portadores de la ideología y los valores burgueses. La armonía y la felicidad conyugal eran otro mito de la sociedad burguesa”.

El padre es concebido por los demás integrantes de la familia Atrida como viejo e insignificante, pero fastidioso para Clitemnestra Plá y Electra porque es el obstáculo para la ejecución de sus planes. Nadie siente por él afecto; aunque al inicio Electra establece con él una dinámica recíproca de dependencia, de inmediato se disuelve. Erich Fromm emplea el término impotencia no solo con respecto a la esfera sexual, sino que también lo asocia a todos los sectores de las facultades humanas. Por consiguiente, en la medida en que Agamenón fuese potente como el personaje de Esquilo, capaz de actualizar sus facultades en los cimientos de la libertad y la integridad del yo, no requerirá dominar a alguien más, estaría liberado del ansia compulsiva de poder.

Los impulsos sádicos de Agamenón Garrigó responden a su falta de potencia vital: “He querido oscuramente una vida heroica, y soy sólo un burgués bien alimentado. (Suplicante) ¡Pero, decidme, os suplico, decidme! ¿cuál es mi tragedia?” (Piñera, 1960, p. 57). Esa es la tragedia del padre: la imposibilidad de acceder al conocimiento; él ignora su situación, la cual es la invisibilidad a causa de su impotencia humana, aunada al desamparo total generado por su incapacidad de establecer una relación evasiva con alguno de los miembros de su familia, la cual le permita mitigar su incapacidad de afrontar su yo íntegro al mundo por medio de la libertad.

Finalmente, en el paratexto “Piñera teatral”, el autor delinea el contexto de producción de su drama:

En cambio, yo escribí Electra en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. En ese año Fidel tenía quince, Batista era presidente, y la malversación, material y moral, daba su “re” sobreagudo. (Piñera, 1960, p. 11).

Por otra parte, algunos registros sobre la recepción de la obra también reconocen la expresión de las preocupaciones sociales derivadas de la neocolonia cubana. Por ejemplo, Raquel Carrió, dramaturga y estudiosa del teatro cubano, asevera que esta obra es una *metáfora dramática*. Explica que se distingue un intento serio por examinar los problemas inherentes a los procesos colonizadores a través del trinomio familia-casa-nación, es decir, presenta a la familia Garrigó como una parte del todo que exhibe nítidamente las contradicciones y las características de Cuba en ese momento histórico, afirmación con la que concuerdo plenamente. Además, lo

anterior se sostiene mediante las observaciones de Jorge Ibarra en torno a la producción literaria de la época. Sin embargo, subyacente a ese primer estrato de significación, el drama fársico *Electra Garrigó* manifiesta la psicología y la mentalidad derivadas de la constitución tanto económica como sociopolítica de su propio contexto de producción, y, de manera subyacente, como texto plenamente simbólico trasluce una serie de preocupaciones inherentes a la existencia humana, una de ellas es la que gira en torno al tema de la libertad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bentley, E. (1985). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Carrió, R. (1988). Los dramaturgos de transición: una resistencia fundadora. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Fromm, E. (1969). *Ética y psicoanálisis*. México: FCE.
- Fromm, E. (1989). *El miedo a la libertad*. México: Paidós.
- Hernández, L. J. (1997). *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ibarra, J. (1994). *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Knowles, J. K. (1980). *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*. México: UNAM.
- Leal, R. (1988). 1902-1958: La República. En O. Harmony (Ed.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (pp. 17-26). Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Miranda Cancela, E. (1991). Electra en Piñera, *Clásica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 4, 203-213. Recuperado de <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/586>
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. México: Paidós.
- Piñera, V. (1960). *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.
- Piñera, V. (1994). Freud y Freud. En Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ed.), *Poesía y crítica* (pp. 277-279). México: CNCA.