



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

La Poética de Virgilio Piñera:
Tradición y Transtextualidad

D^a María Isabel González Arenas

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS
Departamento de Filología Clásica

TESIS DOCTORAL

**LA POÉTICA DE VIRGILIO PIÑERA:
TRADICIÓN Y TRANSTEXTUALIDAD**

Presentada por

María Isabel González Arenas

Dirigida por

Dra. María Consuelo Álvarez Morán
Universidad de Murcia

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS
Departamento de Filología Clásica

Se autoriza la presentación de la Tesis Doctoral titulada “**La Poética de Virgilio Piñera: tradición y transtextualidad**”, realizada por Dña. María Isabel González Arenas —bajo mi inmediata dirección y supervisión— en el Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 17 de octubre de 2015.

Vº. Bº.

LA DIRECTORA

Fdo.: María Consuelo Álvarez Morán

RIASSUNTO

Questa ricerca nasce da un profondo interesse per l'opera dell'autore cubano Virgilio Piñera (1912-1979), che già trattiamo nella nostra Tesi di Laurea, che proseguiamo nella nostra Tesi di Master e che vede il suo culmine in questa Tesi di Dottorato con la consapevolezza che il cammino che abbiamo aperto sia l'inizio dell'approfondimento che la complessità della scrittura di quest'autore comporta.

La sua significazione nei processi di formazione della letteratura nazionale cubana è fondamentale, poiché la ricchezza della sua letteratura, la sua originalità, trasgressività e condizione "rutturale" lo situano nel centro dei dibattiti e dei discorsi sull'identità culturale delle nuove nazioni postcoloniali ispanoamericane.

Inoltre, Piñera, insieme a Rolando Ferrer, è considerato il padre del teatro cubano ma la sua influenza sul teatro posteriore è maggiore di quest'ultimo, per la sua qualità letteraria e soprattutto per la grande capacità di assorbire la tradizione occidentale, le nuove tecniche drammaturgiche dei principali innovatori della scena europea del primo terzo del secolo XX (Appia, Stanislavski, Meyerhold, ecc.) e per la sua capacità di assimilare le teorie di Artaud o Brecht, l'esistenzialismo filosofico di Sastre e l'assurdo di Camus. In questo senso, Piñera è stato reputato, da non pochi studiosi, il primo in assoluto a scrivere in linea con le tendenze tipiche del teatro dell'assurdo, intese come articolazione artistica del concetto filosofico di assurdità dell'esistenza, nella linea di autori come Beckett, Genet o Ionesco. Si può dire inoltre che la sua scrittura drammatica sia segnata fortemente dalla riflessione postmoderna sul genere teatrale nella linea di autori come Pirandello.

La ricerca che presentiamo qui si propone di stabilire, attraverso lo studio di tutti gli elementi che costituiscono i testi letterari, la poetica teatrale dello scrittore cubano, nonostante Virgilio Piñera sia un autore che fa incursione in praticamente tutti i generi

letterari. In questo senso, scrisse prosa, poesia e teatro e, nella prosa, romanzi, racconti brevi, saggi sulle sue idee estetiche e critiche, oltre ad articoli politici nel contesto della Rivoluzione cubana.

Nel suo ruolo d'intellettuale, apportò il suo contributo a riviste culturali molto importanti come *Espuela de Plata* e *Orígenes*, insieme a Lezama Lima; fondò tre riviste letterarie, *Poeta*, *Victrola* e *Ciclón* e, attraverso quest'ultima entrò in contatto con l'élite culturale argentina —come corrispondente tra Buenos Aires e La Habana—, e il gruppo *Sur*, dove pubblicò vari racconti e recensioni critiche. All'inizio della rivoluzione cubana, Guillermo Cabrera Infante fonda il magazine letterario *Lunes de Revolución* del quale Piñera fu collaboratore. Fu inoltre direttore della casa editrice *Lunes*, che nasce da questa rivista e che dirige per tre anni finché non fu chiusa dal governo.

Per tanto, per arrivare a un risultato complessivo, ogni parte della tesi si dedica allo sviluppo di una serie di concetti generali che formano le linee strutturali della sua poetica, ma che si descrivono e analizzano tramite una selezione di testi narrativi, poetici e teatrali. Questa selezione si giustifica per il primo obiettivo che ci siamo proposti —dato dall'importanza della tradizione classica e della mitologia greco-latina nella sua letteratura—, il quale ci permette di vedere che, al di fuori dell'uso della materia mitica in casi ovvi come nella sua opera drammatica *Electra Garrigó* o il suo racconto “El caso Acteón, le radici strutturali e filosofiche, le strategie discorsive e l'uso di tecniche del teatro antico, comportano una configurazione testuale molto più profonda, anzi, ci troviamo di fronte a un vero palinsesto dove funziona praticamente tutta la storia della letteratura occidentale.

Il secondo obiettivo che segue, come logico effetto, è capire qual è l'intenzione di Piñera e come usa tutte queste risorse.

Quanto a ciò, in Ispanoamerica possiamo parlare di un uso fondazionale del mito, della sua utilizzazione come creatore di identità, in modo tale che, partendo dalla tradizione classica, si finisce per negarla. Lo scorso secolo è fondamentale per capire come si crea la letteratura ispanoamericana dopo il convulso secolo anteriore, secolo delle indipendenze, poiché l'americano si chiede chi è, cerca la sua identità culturale, sociale e vitale e, per questo, ha bisogno di un linguaggio che lo rappresenti, una "espressione" nettamente americana.

Con questi due grandi obiettivi in mente, l'indagine si precisa per mezzo dell'analisi del contesto artistico, storico-letterario e tecnico-retorico, con la metodologia che la teoria e critica letteraria e la letteratura comparata ci offrono. Tutto ciò incardinato in un concreto periodo storico, dove i formanti sociologici, materiali e ideologici contribuiscono in modo determinante a capire le questioni basilari della nazionalità, della geografia e la loro influenza sull'individuo e come si rappresenta nell'arte, della identità individuale e collettiva e, in conseguenza, alla creazione di una Letteratura e un Arte nazionali cubani.

Lo studio della poetica di Piñera si struttura in tre parti: prima di tutto partiamo dallo stato dell'arte; segue il concetto di poetica esplicita che risulta dall'analisi dei suoi discorsi critici e continua vedendo come prendono forma nei suoi testi di finzione le idee fondamentali dell'autore; nel terzo capitolo viene presentata la poetica implicita che si deduce della sua opera drammatica, dove vediamo fino a che punto è fedele ai suoi principi teorici.

Per quanto riguarda lo stato dell'arte, in questo primo capitolo realizziamo un esteso ripasso sugli studi più rilevanti sull'opera di Virgilio Piñera, raggruppandoli in due grandi classi: i lavori che si sbilanciano verso il nazionale e quelli che si pongono da una prospettiva universalista e, in non pochi casi, insieme a questioni che attingono

ai “Cultural Studies” e Studi di Genere o “Gender Studies”. Oltretutto, ci occupiamo delle ricerche che versano sulle categorie estetiche implicate nella scrittura del cubano, che non sono altro che poetiche sociologiche e/o storiche nella dialettica locale/universale, o poetiche formali e, per quello, parziali, che si riferiscono a aspetti molto concreti dei testi e dei generi particolari. Ovviamente, non abbiamo citato tutti, dato che la nostra intenzione è quella di offrire un’informazione sintetica e generale che sempre avrà bisogno di revisioni e ampliamenti. Infatti, data l’importanza sempre maggiore di questo autore nel canone letterario, continuamente sorgono nuovi studi, sebbene una gran parte si possono ascrivere ad alcuni dei profili o prospettive dei lavori che presentiamo. Insomma, come risultato di questa ricerca, offriamo una completa poetica della filosofia, la concezione di mondo dello scrittore, dei suoi argomenti preferiti e ossessivi, delle sue strategie narrative, delle sue tecniche teatrali, ecc., da multipli approcci e metodologie.

Come detto sopra, alla sua opera saggistica, teorica e politica dedichiamo il secondo capitolo, dove parliamo, in primo luogo, del nostro concetto di poetica —dai postulati della teoria della letteratura—, e, in secondo, qual è la poetica esplicita di Piñera, questione che lui stesso si preoccupò di chiarire durante tutta la sua vita. Di seguito, illustriamo le idee centrali del suo progetto di costruzione di una letteratura nazionale, il suo concetto di letteratura, la dialettica che stabilisce con la tradizione classica e il mito come discorso di identità, attraverso l’analisi di testi poetici e narrativi. A proposito di questo, vediamo come Piñera usi la “contro-scrittura” come tecnica fondamentale di resistenza delle letterature postcoloniali, come pratica contro-discorsiva che invalida la pretesa universalità dei valori letterari europei.

Per concludere, nel terzo capitolo evidenziamo, tramite l’analisi di cinque opere teatrali, lo speciale statuto transtestuale del teatro piñeriano nel complesso della sua

opera, incentrandoci nei procedimenti e strategie delle pratiche ipertestuali. Prima, comunque, facciamo una sintesi della sua filosofia di mondo e dei suoi argomenti rincorrenti, in accordo con le sue preoccupazioni vitali e artistiche, come la negazione, tattica di resistenza di fronte alle convenzioni sociali e artistiche; dopodiché studiamo i tre subgeneri minori della ipertestualità, pastiche, parodia e travestimento nei testi selezionati, la trasposizione diegética alla Cuba contemporánea della storia Atrida e finiamo con la “mise en abyme” che suppone il gioco metateatrale e il topos del *theatrum mundi* nell’ unica commedia musicale che Piñera scrisse, a sua volta l’ultima opera che fu rappresentata in vita dell’ autore.

Infine, esponiamo le conclusioni alle quali siamo arrivati, sebbene in ogni capitolo si possano vedere alcune conclusioni parziali, la confutazione o la conferma delle nostre ipotesi iniziali di lavoro e l’elenco bibliografico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
--------------------	----

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA. PLANTEAMIENTOS NACIONALISTAS VS. PLANTEAMIENTOS UNIVERSALISTAS

1.1. Líneas generales	16
1.2. ¿Absurdo o absurdista? Nación e ideologías	22
1.3. Recepción de los clásicos	27
1.4. Poéticas generales	32
1.4.1. Lezama y Piñera: Discurso identitarios	32
1.4.2. Discursos biográficos y sociopolíticos	35
1.5. Poéticas parciales.....	38
1.5.1. Teatro: el choteo, el absurdo, contextos geográficos y sociohistóricos.....	38
1.5.2. Definiciones de poética.	43
1.5.3. Poesía: oposiciones estéticas: aislamiento y marginalidad. Ruptura y renovación: ideario de lo cubano.....	45
1.6. Temas y categorías estéticas. Identidad sexual y cuerpo queer. Marginalidad del canon y relaciones literarias.....	49

CAPÍTULO II

LA POÉTICA EXPLÍCITA DE VIRGILIO PIÑERA

2.1. Concepto de poética e introducción teórica.....	60
2.2. La poética explícita de Virgilio Piñera: textos críticos y políticos.....	70
2.3. Identidad, cubanidad y literatura nacional en la poesía de Virgilio Piñera.....	99

2.3.1. El ideario de lo cubano: “La isla en peso”	99
2.3.2. La búsqueda de una tradición propia.....	110
2.3.2.1. Poética de la destrucción: “Poema para la poesía”	112
2.4. Dialéctica con la tradición Clásica y el Mito. Estructura Mítica	117
2.4.1. La Metamorfosis como Estructura Mítica. La inmortalidad de la poesía: “El poeta de bronce”.....	118
2.4.1.1. Tiempo mítico vs. tiempo histórico. El uso del verbo. Estructura textual	122
2.5. La Universalidad del mito como discurso identitario.....	129
2.5.1. Metamorfosis y Literatura. La inversión del mito: “El Caso Acteón”	135
2.5.1.1. Representaciones y motivos en las artes	135
2.5.1.2. Análisis de “El caso Acteón”	137
- I parte: Las dos razones del caso	
- II parte: Revelación y persecución: el sacrificio	
- III parte: La metamorfosis infinita	

CAPÍTULO III

LA POÉTICA TETRAL DE VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA TRANSTEXTUAL

3.1. Metodología y objetivos	160
3.2. Filosofía y temática. <i>Aire frío</i>	164
3.2.1. La negación humanitaria y filosófica de Virgilio Piñera: una petición de tolerancia y libertad.	169
3.2.2. Lo Trágico. Inexistencia de Dios. El fatalismo, la predestinación y el destino.....	179
3.3. La transducción en Piñera.....	184
3.3.1. <i>Las escapatorias de Laura y Óscar</i> : Pastiche	188

3.3.1.1. El uso de mitos como pretextos de construcción	196
3.3.1.2 Los intertextos explícitos	198
3.3.1.3. Los intertextos no explícitos	208
3.3.1. 3.1. Estructura: espacios.....	208
3.3.1.3.2. Estructura: Orfeo-Óscar-el extranjero y Eurídice-Laura....	215
3.3.2. <i>Un arropamiento sartorial en la caverna platónica</i> : Parodia	230
3.3.3. <i>Electra Garrigó</i> : Transposición diegética y genérica.....	243
3.3.3.1. El problema de las fuentes: definición genérica.....	243
3.3.3.2. Transposición diegética del mitema de Electra.....	250
3.3.3.2.1. El marco histórico-geográfico.....	250
3.3.3.2.2. Transformaciones semánticas y pragmáticas. Transmotivaciones y transvalorizaciones: Personajes y coro.....	253
3.3.3.2.3. Omnipresencia de Electra: la puerta.....	271
3.3.4. <i>El encarne</i> : Travestimiento paródico y “mise en abyme”	276
3.3.4.1. Aspectos generales	276
3.3.4.2. Travestimiento y autoparodia.....	279
3.3.4.3. <i>Theatrum mundi</i> . Actores, personajes o marionetas	281
3.3.4.4. Estructura y técnicas.....	286
CONCLUSIONI	292
BIBLIOGRAFÍA	313

INTRODUCCIÓN

El estudio que presentamos aquí nace de un profundo interés por la obra del autor cubano Virgilio Piñera (1912-1979). Nuestro acercamiento a su obra y a su pensamiento inició con nuestra Tesis de Licenciatura, *La tragedia filial: De Eugene O'Neill a Virgilio Piñera*, donde se trató su vertiente naturalista, comparando *Aire frío* con *Largo viaje hacia la noche* del dramaturgo norteamericano O'Neill; ambas la historia de una familia como reflejo y símbolo de los males de sus respectivas sociedades y, en última instancia, representantes de la tragedia del hombre moderno. Continuamos con nuestra Tesis de Master, donde se reelabora el concepto de Naturalismo en la obra citada de Piñera, confrontándolo con el concepto de tragedia y con la filosofía existencialista. En consecuencia, podemos decir, que todo este trabajo ha visto su culminación en esta Tesis Doctoral, aunque somos conscientes de que el camino que hemos abierto es el inicio para poder profundizar en la complejidad que la escritura de este autor comporta.

Su significación en los procesos de formación de la literatura nacional cubana es fundamental, porque la riqueza de su literatura, su originalidad, su condición transgresora y ruptural, lo sitúan en el centro de los debates y discursos sobre la identidad cultural de las nuevas naciones postcoloniales hispanoamericanas.

Asimismo, Piñera, junto a Rolando Ferrer, es considerado el padre del teatro cubano, sin embargo, su influencia sobre el teatro posterior es mayor que la de este último, por su calidad literaria, pero sobre todo por su gran capacidad de absorber las tradiciones occidentales y las nuevas técnicas dramáticas de los principales renovadores de la escena europea del siglo XX; por su capacidad de asimilar las teorías de Artaud, de Brecht, entre otros, y por su peculiar manera de entender el existencialismo filosófico de Sartre o el absurdo de Camus.

En este sentido, Piñera es considerado, por gran parte de la crítica, el primero en escribir, tanto en América como en Europa, desde los parámetros del teatro del absurdo, en la línea de autores como Beckett, Genet o Ionesco. Además, se puede decir que su escritura dramática está fuertemente marcada por la reflexión postmoderna sobre el género teatral en la línea de autores que parten de Pirandello.

Esta Tesis Doctoral se propone establecer, a través del estudio de todos los elementos que constituyen los textos literarios, en especial la poética teatral del escritor cubano, no obstante Virgilio Piñera sea un autor que practicó todos los géneros literarios canónicos: poesía, teatro y narrativa, y dentro de esta última, cultivó tanto el cuento como la novela, además de ensayos sobre sus ideas estéticas y críticas y artículos políticos en el contexto de la Revolución cubana.

En su papel de intelectual, fue integrante de revistas culturales tan importantes como *Espuela de Plata* y *Orígenes* junto a Lezama Lima; fundó tres revistas literarias, *Poeta*, *Victrola* y *Ciclón*, y a través de esta última, que dirigiría durante tres años junto a Rodríguez Feo, entró en contacto con la élite cultural argentina, como corresponsal entre Buenos Aires y La Habana, y el grupo *Sur*, donde publicó varios cuentos y reseñas críticas. Asimismo, al inicio de la revolución cubana, Guillermo Cabrera Infante funda el *magazine* literario *Lunes de Revolución* del que fue colaborador, y director de la primera editorial cubana fundada por esta revista: la editorial *Lunes*, que dirigió durante tres años hasta que el gobierno la clausuró.

Por lo tanto, para llegar a un resultado completo, cada parte de esta tesis se dedica al desarrollo de una serie de conceptos generales que forman las líneas estructurales de su poética, pero que se describen y analizan a través de una selección de textos tanto narrativos como poéticos, tanto ensayísticos y críticos como teatrales, aunque nos centremos, principalmente, en su dramática.

Esta selección se justifica por el primer objetivo que nos hemos propuesto —dado de la observación de la importancia de la tradición clásica y de la mitología grecolatina en su literatura—, el cual nos permite ver que, fuera del uso de la materia mítica en casos obvios como en su obra dramática *Electra Garrigó*, o el relato “El caso Acteón”, las raíces estructurales y filosóficas, las estrategias discursivas y el uso de técnicas del teatro antiguo comportan una configuración textual mucho más profunda, esto es, nos encontramos delante de un verdadero *palimpsesto* donde funciona prácticamente toda la historia de la literatura occidental.

El segundo objetivo, en consecuencia, es entender cuáles son las intenciones de Piñera y cómo usa todos estos recursos.

En este orden de ideas, si en Europa el aprovechamiento del mito en el teatro pasaba por objetivos diversos dependiendo del dramaturgo, como podía ser la intención de recuperar la esencia del teatro original por parte de Artaud, o de toda una corriente de teatro ceremonial o ritual que pretendía recobrar el sentido sacro originario, el compromiso político de Brecht o la denuncia y el humanismo de Sartre, en Hispanoamérica podemos hablar de un uso “fundacional” del mito, de su utilización como creadores de identidad que, al mismo tiempo que despegan desde la tradición clásica acaban por negarla, pero, finalmente, tanto unas como otras revisiones conllevan una resemantización incardinada en un contexto que modifica, enriquece y cambia dependiendo de las inquietudes y necesidades de cada época y cada sociedad.

En este sentido, el siglo XX es fundamental para entender cómo se configura la literatura hispanoamericana. Después del convulso XIX, siglo de las independencias, el americano se pregunta quién es, busca su identidad cultural, social y vital, y, para ello, es necesario un lenguaje que le represente, una expresión netamente americana para la América Hispana, como la llamara Ureña.

Con estos dos grandes objetivos en mente, esta investigación se realiza a través del análisis del contexto artístico, histórico-literario e técnico-retórico, con la metodología que la teoría y crítica literaria y la literatura comparada nos ofrecen. Todo ello, encardinado en un concreto periodo histórico, donde los formantes sociológicos, materiales e ideológicos contribuyen en modo determinante para entender las cuestiones fundamentales de la nacionalidad, la geografía y su influencia sobre el individuo y en cómo se representa en el arte, de la identidad individual y colectiva y, en consecuencia, en la creación de una Literatura y un Arte nacionales cubanos.

El estudio de la poética de Piñera se estructura en tres partes: primero, partimos del estado de la cuestión; segundo, hablamos del concepto de poética explícita que resulta del análisis de sus discursos críticos, para ver cómo cogen forma en sus textos de ficción las ideas básicas del autor; tercero, presentamos la poética implícita que se deduce de su obra dramática, donde vemos hasta qué punto es fiel a sus principios teóricos.

En cuanto al estado de la cuestión, en este primer capítulo realizamos un extenso repaso sobre cuáles han sido los estudios más relevantes sobre la obra de Piñera, agrupándolos en dos grandes clases: los trabajos que se decantan hacia lo nacional y los que se presentan desde una perspectiva universalista y, en no pocos casos, junto a cuestiones que tiene que ver con acercamientos desde “Cultural Studies” y “Gender Studies”. Además, nos ocupamos de las investigaciones que tratan sobre las categorías estéticas implicadas en la escritura del cubano, que son, en realidad, poéticas sociológicas y/o históricas en la dialéctica local/universal, o son poéticas formales y, por ello, parciales, que se refieren a aspectos muy concretos de los textos y de géneros particulares.

Como es obvio, no hemos citado a todos, dado que nuestra intención es ofrecer una información sintética y general que siempre necesitará revisarse y ampliarse. De hecho, dada la importancia siempre mayor de este autor en el canon literario, continuamente surgen nuevos estudios, si bien, una gran parte se pueden adscribir a algunos de los perfiles o perspectivas de trabajo que presentamos. En definitiva, como resultado de esta investigación, ofrecemos una completa poética de la filosofía, la concepción de mundo del escritor, de sus temas preferidos y obsesivos, de sus estrategias narrativas, de sus técnicas teatrales, etc., desde múltiples metodologías.

Como hemos dicho supra, a su obra ensayística, teórica y política, dedicamos el segundo capítulo, donde hablamos, en primer lugar, de nuestro concepto de poética — desde los postulados de la teoría de la literatura— y, en segundo lugar, de cuál es la poética explícita de Piñera, cuestión que él mismo se preocupó de clarificar durante toda su vida. A continuación, ilustramos las ideas centrales de su proyecto de construcción de una literatura nacional, su concepto de literatura, la dialéctica que establece con la tradición clásica y el mito como discurso de identidad, por medio del análisis de textos poéticos y narrativos. Sobre este particular, vemos cómo Piñera usa la contraescritura como una técnica básica de resistencia propia de las literaturas postcoloniales, como una práctica contradiscursiva que invalida la pretendida universalidad de los valores literarios europeos.

En el tercer capítulo, evidenciamos, trámite el análisis de cinco obras teatrales, el especial estatuto transtextual del teatro piñeriano en el complejo de su obra, centrándonos en los procedimientos y estrategias de las prácticas hipertextuales. Antes, en cualquier caso, hacemos una síntesis de su filosofía de mundo y de sus argumentos recurrentes, de acuerdo con sus preocupaciones vitales y artísticas, como, por ejemplo, la negación, táctica de resistencia frente a las convenciones sociales y culturales;

después, estudiamos los tres subgéneros menores de la hipertextualidad: pastiche, parodia y travestimiento en los textos seleccionados, la transposición diegética a la Cuba contemporánea de la historia Atrida y terminamos con la “mise en abyme” que supone el juego metateatral y el tópico del *theatrum mundi* en la única comedia musical que Piñera escribió, a su vez la última obra que fue estrenada en vida del autor.

Finalmente, exponemos nuestras conclusiones finales, si bien en cada capítulo se pueden ver algunas conclusiones parciales, y la refutación o confirmación de nuestras hipótesis iniciales de trabajo.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA. PLANTEAMIENTOS

NACIONALISTAS VS. PLANTEAMIENTOS UNIVERSALISTAS

1.1. LÍNEAS GENERALES.

Nos referiremos en este apartado a los trabajos críticos sobre la obra de Virgilio Piñera, tanto a los dedicados a su narrativa como a su poesía y a su producción dramática, aunque prestaremos mayor atención a aquellos que se refieran a su teatro, ya que es que el objeto de estudio principal de esta Tesis Doctoral. Asimismo, como el título indica, estableceremos cómo, en un sentido general, el grueso de la crítica parece decantarse hacia uno u otro de los dos planteamientos (universal/nacional), incluso si lo hacen desde distintos enfoques o metodologías. En este sentido, aunque pensamos que nuestra labor de búsqueda ha sido bastante minuciosa —se podrán ver todas las referencias en nuestra bibliografía—, no hablaremos de todo lo que se ha escrito sobre el autor, sino de aquellos estudios que nos parezcan más relevantes o significativos, ya sea por su calidad expositiva, por su profundidad argumentativa, por el análisis teórico-crítico de las técnicas constructivas del cubano, o porque, simplemente, sean representativos de un conjunto. Por ello, junto a pequeñas reseñas de cada trabajo, señalaremos otros que discurren en la misma línea de análisis, aunque sólo daremos la referencia. Pues pensamos que no ha lugar, no es el objetivo de una tesis, realizar una bibliografía comentada. Sin embargo, creemos que quedarán cubiertas todas las líneas de investigación que, hasta la actualidad, existen dedicadas al estudio de los escritos de Piñera.

A su obra ensayística y teórica dedicaremos el capítulo siguiente, donde hablaremos, en primer lugar, sobre nuestro concepto de poética, desde los postulados de la teoría literaria, y cuál es la poética explícita del autor, la cual el mismo se preocupó

de clarificar a lo largo de toda su vida, ya que a la vez que escribía reflexionaba sobre su propio quehacer literario. También, ilustraremos las ideas centrales de su proyecto de construcción de una literatura nacional y su concepto de literatura a través del análisis de textos poéticos y narrativos. Más adelante, trazaremos la poética implícita que se desprende de su obra dramática mediante el análisis de algunas de sus obras teatrales más significativas, donde podremos ver hasta qué punto es fiel a sus postulados teóricos. Por otro lado, para entender cabalmente la atención cada vez mayor que la obra del cubano despierta tanto entre la crítica especializada como en la lectura comercial y canónica puede verse en nuestra bibliografía la cantidad de antologías e historias de la literatura donde se le incluye.

Calificado de antipoeta y signado con el aura de “poète maudit”, padre del teatro cubano e iniciador en Hispanoamérica de la corriente del teatro del absurdo, Virgilio Piñera fue, fundamentalmente, un escritor de gran originalidad y fuerza renovadora, creador de un tipo de literatura, irreverente con toda la tradición, que constantemente se preguntaba qué significaba su obra. Podemos decir que sus preocupaciones estéticas, hasta cierto punto, corren a la par de sus preocupaciones vitales y que su visión del mundo encuentra correspondencia en no pocas de sus estrategias discursivas y técnicas retóricas, en las estructuras dramáticas de sus obras, en la construcción de sus personajes, en suma, en su obsesión por determinados temas y aspectos de la condición humana.

A) En aras de la claridad hemos pensado que en un primer paso de nuestra exposición tenemos que tener en cuenta si los trabajos críticos sobre la obra de Piñera forman parte de un conjunto, por ejemplo, de las Actas de un Congreso bajo un tema común (Clément et al., 1996; Alemany et al., 2001) o en un libro (Molinero, 2002) o revista donde se le rinde un homenaje (*Unión*, 1990; *Albur*, 1990; *Letras cubanas*,

1990; *Tablas*, 1997; *Encuentro*, 1999; *La gaceta de Cuba*, 1999; *Tablas*, 2001; *La gaceta de Cuba*, 2001; *El caimán barbudo*, 2002; *La siempreviva*, 2007; *República de las Letras*, 2010), o se estudia monográficamente, esto es, desde qué posición se le estudia, cuál es el objetivo hacia el que se dirige el investigador. En este último sentido disponemos de mucha bibliografía, aunque de aspectos muy concretos y específicos: multitud de artículos sobre su narrativa, sobre determinados relatos en particular y sobre sus tres novelas, reseñas periodísticas sobre las puestas en escena de algunas de sus obras, tesis doctorales, ediciones críticas, etc. Sin embargo, estudios exhaustivos de conjunto de toda su obra todavía no existe ninguno¹, dada su extensión y su incursión en prácticamente todos los géneros literarios. Por este motivo, intentaremos ofrecer un panorama lo más clarificador posible, pues no siempre los estudios están delimitados o se ciñen al análisis de un género. A veces, nos encontramos con trabajos que parten del examen de una categoría estética, de una técnica discursiva o de un tema concreto que atraviesa toda su producción literaria y se ejemplifica con algún texto; otras, se inicia por exponer determinadas hipótesis sobre las ideas estéticas del autor o hechos concretos de su trayectoria vital para ver cómo se explicita en los textos. En este orden de cosas, se busca una hermenéutica particular dependiendo de las intenciones o metodología del investigador, a la que, mayoritariamente, se accede a través de dos vías: de la vida a la obra, de la obra a la vida.

B) En segundo lugar, existen otros estudios, sobre todo los de pervivencia clásica, donde el objeto central de investigación no es tanto la obra de Piñera en sí como lo que su obra significa dentro de la recepción de los mitos clásicos y de las literaturas griega

¹Y cuándo encontramos algún análisis que abarca toda su producción literaria es para trazar su trayectoria vital (Arrufat, 1994; Cabrera Infante, 1998; Abreu, 2002; Anderson, 2006). O se estudia a través de un hilo conductor argumental (Ballou, 1995; Cristófani, 1996; Anderson, 1998). Aclaramos que cuando nos referimos a estudios de conjunto queremos decir análisis teórico-críticos de todo lo escrito por Piñera, una investigación sobre su poética general desde la metodología de la teoría literaria y la literatura comparada, esto es, una poética lingüística y hermenéutica de toda su ingente obra.

y/o latina, como los trabajos de Miranda (2003; 2006; 2009) o Morenilla (2009). En particular, desde lo que se ha venido a llamar la transculturación de la cultura europea a moldes americanos o, desde el punto de vista del “otro”, la americanización de “los europeos ‘trasplantados’” (Ureña, 1947: 32), esto es, la transformación de la cultura europea al adaptarse a las nuevas circunstancias geográficas y culturales o, en palabras de Miranda “Calzar el coturno americano” (2006).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que debido al carácter antinaturalista de la tragedia griega y, a través del tamiz de dramaturgos como O’Neill, Brecht, Sartre, Giradoux o Artaud, entre otros, el mito sería un elemento indispensable en la búsqueda de la renovación del teatro contemporáneo, tanto europeo como americano. Así, la tradición grecolatina se convierte en instrumento central de la lucha contra el teatro burgués de corte naturalista, mimético y comercial. En esta línea, considerando el valor que tienen los mitos como instrumento de renovación se sitúan multitud de críticos y, en el caso que nos ocupa, por ejemplo, Miranda afirma que con *Electra Garrigó* se inicia un teatro verdaderamente cubano y que Piñera, junto con Carlos Felipe y Rolando Ferrer, se erigiría en uno de los padres de este teatro (2006: 53 y 67); y otros, como Barreda, opinan que esta obra “puede ser considerada, en gran medida, representativa del espíritu que caracteriza la literatura de la postmodernidad y las manifestaciones más recientes de la tragedia” (1985: 119).

Asimismo, también sirven los mitos, ya sean grecolatinos o judeocristianos, como instrumento para ilustrar algunos de los pensamientos filosóficos dominantes de la época y pilares del teatro del absurdo, esto es, el realismo socialista de Brecht o el existencialismo ateo², por poner dos ejemplos, aunque el teatro del absurdo retoma

² En este orden de cosas resultan muy clarificadoras las palabras de Gil: “La presencia viva del mito griego en el teatro contemporáneo se ha dejado sentir hasta el momento, de una manera directa, en los esfuerzos por servirse de él con fines doctrinarios o estéticos; de una manera indirecta, en los intentos de

arcaicas tradiciones y técnicas desde la comedia de Aristófanes y el *mimus* latino “a la comedia del arte italiana y los *clowns* de Shakespeare, pasando por los personajes cómicos del drama medieval” (Esslin, 1966: 245). Así, Lobato asegura que la ruptura de los valores religiosos se sugiere, a menudo, a través “de la parodia tanto de los mitos helénicos (*Electra Garrigó*, *Medea en el espejo*, *Las escapatorias de Laura y Óscar*) como de los relatos evangélicos (*Jesús*)” (2002: 317). Sin embargo, casi toda la crítica se ha centrado en la pieza teatral *Electra Garrigó* en cuanto a la pervivencia clásica se refiere, sin tener en cuenta que la tradición literaria grecolatina permea buena parte del teatro de Piñera — y aún su narrativa y su poesía—, aunque este vínculo no aparezca tan claramente como en la obra citada³. Pues fuera del uso evidente de la materia mítica cuando se explicita claramente (*Electra Garrigó*, *Jesús*, “El caso Acteón”⁴, “Las furias”, etc.), encontraremos en otras obras estructuras y recursos dramáticos propios del teatro griego, aunque, obviamente, reinterpretados. Y no sólo del teatro, sino también de la filosofía griega, pues una de sus últimas obras escritas, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, es una parodia del mito de la caverna de Platón, al que le dedicaremos un epígrafe cuando hablemos del uso que Piñera realiza de este procedimiento transgénico, por otra parte una de las técnicas más importantes de su poética.

los dramaturgos de afirmar su originalidad y asignarse un cometido por contraposición a las normas e ideales que presidieron el teatro clásico” (1975: 51).

³ Pues, como dice Rodríguez Adrados, “ciertamente, el teatro griego a veces se ha fundido con elementos líricos y festivos de otras culturas, incluida la nuestra medieval. Pero, fundamentalmente, todo el teatro que existe en el mundo, hoy, y toda expresión dramática, visual o no, es un derivado del teatro griego” (1999: 7).

⁴ Más adelante analizaremos este relato corto de Piñera; aunque, como hemos dicho, nuestro trabajo se centra en su poética teatral, creemos que para entender cabalmente hasta dónde llega el uso de la tradición clásica en Piñera o cómo se maneja con las fuentes, es necesario delimitar cuál era su posición estética frente a ambas. En este sentido, según nuestra opinión, “El caso Acteón” es una de las lecturas más representativas y claras de su postura al respecto.

C) En tercero, desde su muerte en 1979, tanto su obra como su figura han sido homenajeados en monográficos de revistas culturales y en dos Congresos desde perspectivas multidisciplinares, como hemos adelantado.

No obstante, en general, ya que se han escrito bastantes tesis doctorales sobre su obra, se le trata parcialmente o se destaca algún aspecto o se estudia desde una determinada filosofía. Como es lógico, se pueden encontrar continuidades en toda su producción, independientemente de que tratemos con géneros literarios diversos, pero también es cierto que realizar un análisis exhaustivo de su narrativa, de su poesía y de su teatro no es una empresa fácil. También es cierto que encontraremos en su dramaturgia no pocos procedimientos que podemos leer en su narrativa⁵, e incluso, hasta cierto punto, se puede decir que los personajes, desde un punto de vista psicológico y de la acción, son los mismos, pero, es cierto que, el teatro exige unas convenciones que determinan que el texto dramático se deba estudiar desde una perspectiva diferente que la narrativa.

Si quisiéramos hablar de temas en común, de filosofía de mundo, de cuestiones estilísticas, tendría mucho sentido trabajar su obra completa. De hecho, no pensamos que no sea unitaria, pues las continuidades (también las rupturas) son enormes y, a veces, es necesario acudir a otro texto para entender cabalmente la trascendencia de determinadas cuestiones. Por ejemplo, su pieza dramática *El filántropo* tiene su correlato en un relato corto homónimo que forma parte de la colección *Cuentos fríos*. O *El álbum*, título tanto de una obra dramática como de uno de sus cuentos⁶.

⁵ En este sentido, González-Cruz (1977: 80) afirma que “el estudio de una parte de la obra de Piñera es válido para la comprensión de la totalidad. Los temas de sus cuentos se amplían en sus novelas y cobran “vida” mediante la acción de sus criaturas dramáticas”. Como bien se extrae de la cita, esta hipótesis es correcta desde la tematología pero conocer las estrategias narrativas de Piñera no nos llevará directamente a inferir sus técnicas teatrales.

⁶ La transposición modal y generica son otras de las técnicas retórico-compositivas de la poética de Virgilio Piñera. Tienen que ver con lo que Doležel denominaba la “transducción” (1986) y lo que Bobes Naves, partiendo de esta categoría, denomina “el proceso de transducción escénica” (1997; 2009). Como proceso de comunicación tiene que ver tanto con el receptor de un primer proceso de lectura, como con

Finalmente, nos parece necesario aclarar que en un primer momento habíamos pensado dedicar un último capítulo a la recepción del teatro de Piñera y al texto espectacular⁷, esto es, a la puesta en escena, mediante las reseñas que se publicaron en los periódicos de la época después de las representaciones. No obstante, analizar todas las representaciones desde esa perspectiva sería otro trabajo diferente que no descartamos en un futuro, por lo que nos gustaría matizar que sólo nos ocuparemos de nuestra interpretación de los textos, donde el análisis de su dimensión espectacular, es, o quiere ser, la puesta en escena que propone el autor (o el texto), pero no la única.

1.2. ¿ABSURDO O ABSURDISTA? NACIÓN E IDEOLOGÍAS.

Cuando nos acercamos a la obra de Virgilio Piñera hay una serie de lugares comunes que casi todos los críticos evidencian, lo cual tiene sus ventajas e inconvenientes, pues al mismo tiempo que nos permite situarnos en una misma perspectiva, común y comprensible para todos y hablar desde ahí, también existe el peligro, puesto que no existen las categorías puras, de caer en un reduccionismo que no beneficia a los textos. Así, en esta necesidad humana nuestra de categorizarlo todo, a la dramaturgia de Virgilio Piñera se la ha catalogado, fundamentalmente, como teatro del absurdo, insertándolo en una corriente de pensamiento con una determinada filosofía, una cronología y una generación que, tanto en Europa como en América, cultivó toda una serie de técnicas teatrales que se reconocen tradicionalmente en este tipo de teatro.

su conversión en el emisor de un segundo proceso que ofrece, como nuevo texto, su lectura del primero, de modo que el sujeto actúa como puente: el receptor en el primer proceso pasa a ser emisor en el segundo. De aquí se desprende que los rasgos fundamentales del proceso de transducción son la ampliación del proceso y la transformación del texto. En este sentido, podremos preguntarnos qué dice la obra de teatro que no dice el relato o cómo ha procedido el autor, por ejemplo, si lo ha hecho por *amplificatio*..

⁷ Utilizamos aquí esta dicotomía, esto es, texto dramático/texto espectacular, como podríamos utilizar la que opone drama a teatro, pues, a efectos metodológicos, son bastante descriptivas. Además, la crítica teatral las ha consagrado en cierto modo y cualquiera de las dos nos sirve para explicar lo que pretendemos llevar a cabo. No obstante, nuestra opinión sobre la infalibilidad de ambas es discutible.

De igual modo, en su mayor parte, se ha estudiado su teatro desde un punto de vista nacional y casi todos los críticos reclaman para Virgilio Piñera el “honor” de ser el creador del teatro del absurdo, tanto en Hispanoamérica como en Europa. En este sentido, diferencian, mediante el uso convencional de un adjetivo, “absurdista”, la producción europea de la hispanoamericana, y se apoyan en lo circunstancial y en lo particular, en el apego a la realidad concreta y en cierto atisbo de esperanza que parecen tener de trasfondo las obras escritas en Hispanoamérica, aspectos que le niegan al teatro europeo y sobre los que fundamentan sus diferencias⁸, lo cual, en nuestra opinión, no es suficiente cuando estamos hablando de estructuras, formas, géneros, temas y técnicas teatrales bastante delimitadas. Por tanto, una de las cuestiones que se plantean en esta tesis es si es posible hablar de dos paradigmas teatrales diferentes, en cuanto al teatro del absurdo se refiere, uno para América y otro para Europa. Y es más, si, verdaderamente, serían categorías prácticamente operativas, no sólo a nivel teórico.

En este orden de cosas, casi todos los estudios que se realizan en Hispanoamérica e, incluso, en Norteamérica, sobre el teatro del absurdo hispanoamericano, hacen mucho hincapié en diferenciar las producciones de ambas orillas del Atlántico, y denuncian la postura eurocéntrica de quienes consideran que en América se desarrolló un teatro

⁸ Es ésta una opinión generalizada en la crítica hispanoamericana desde que Zalacaín (1985: 14) dijera que “el teatro hispanoamericano del absurdo no se adhiere necesariamente a la filosofía de pesimismo y de derrota total del individuo ante su condición que caracteriza el teatro del absurdo europeo. Los escritores hispanoamericanos más bien se limitan a integrar técnicas típicas de este tipo de teatro con sus propias ideas y estética dramática. Por esta razón, se ha tenido el cuidado de substituir el término absurdista por absurdo al caracterizar las piezas hispanoamericanas”. De la misma opinión son Aguilú de Murphy (1989: 9-10), que considera que estamos hablando de dos “movimientos teatrales diferentes”; suscribe la opinión de Zalacaín, con sus mismas palabras, y afirma que el hecho de que “sus primeras dos obras [de Virgilio Piñera] (*Electra Garrigó* y *Falsa alarma*) fueran escritas antes de la aparición definitiva del teatro del absurdo europeo” (2001-02: 92) es suficiente razón para considerar a Piñera no sólo como un precursor de este teatro en Hispanoamérica, sino también en Europa; y Anderson (1998: 277) dice que: “We must remember, too, that Piñera was already experimenting with the absurd in both his short fiction and in his theater a decade before that trend became popular throughout Latin America”; ampliando más el campo Ballou (1995: 144) considera que, además de anticipar “el tono y las técnicas de obras posteriores del teatro del absurdo (...), fue un precursor de la autoconsciente literatura de nuestros días”. En definitiva, la lista de escritores y críticos que son de esta opinión es interminable y, en algunos casos, se sustentan en cuestiones impresionistas y subjetivas como esta del dramaturgo Montero (2002: 13): “Pero qué extraña cosa es Piñera. Absurdo antes que Ionesco, mejor que Ionesco porque no hace la más leve concesión, porque es a ratos divertido, como si en Piñera se expresara la evolución natural de lo kafkiano...”

ancilar, que repetía y estaba directamente influido por modelos europeos, negándoles su especificidad. No es esa nuestra postura, pues de hecho creemos que el teatro hispanoamericano tiene entidad propia y no es una mera copia, pero ello no legitima el establecimiento de dos paradigmas bien diferenciados, sobre todo si no nos movemos desde una metodología multiculturalista, sino supranacional, tal y como lo entiende el comparatista Claudio Guillén (2005).

Se puede reconocer en los textos que adoptan esta postura una clara intención de separarse de Europa y un intento de afianzar literaturas nacionales, con una evidente conciencia de crear y formular las nuevas identidades en estos países que fueron colonias⁹. De hecho, es un proceso natural que comienza con la Revolución mexicana y que culmina con la independencia de Cuba en 1898, y en ello todos conocemos la importancia que tiene la literatura para forjar identidades e imbuirle al pueblo un sentimiento de conciencia nacional.

Aunque no seguiremos este acercamiento a la obra literaria, pues lastrados de ideología no podremos penetrar en el texto para hallar su especificidad o su universalidad, ello no quiere decir que obviemos en nuestro proceso los formantes sociológicos e históricos de los textos, puesto que están ahí, sino que intentaremos verlos desde una perspectiva global y precisamente como lo que son: partes de un todo, es decir no utilizaremos la literatura al servicio de la ideología, sino al revés. Como ejemplo de hasta qué punto se puede tergiversar una obra literaria desde esta perspectiva véase “Análisis del miedo en: Dos *viejos pánicos* de Virgilio Piñera” (Ruiz del Vizo, 1982), donde la tesis de la autora se sostiene sobre la base de negar el aspecto de denuncia contra todo abuso de poder, que es uno de los posibles caminos interpretativos

⁹ Todo ello se configura, desde nuestro punto de vista, como una reacción hacia lo que los críticos americanos sienten como una marginalidad del teatro hispanoamericano en las historias del teatro de Occidente. A este respecto se manifiestan, entre otros, Villegas (1986: 64) y, en varias ocasiones, Miranda (2005: 71-72; 2006: 8; 2009: 2-3).

del texto, si bien no el único pero está ahí, e intenta con vehemencia negar toda relación interpretativa entre el miedo a vivir de los personajes con el miedo del hombre que vive sometido a un régimen político dictatorial como el castrista. Así, su punto de vista deviene tendencioso, doctrinario, superficial y falaz cuando se expresa de la siguiente manera: “Decir que *Dos viejos pánicos* es pieza que ataca a la actual situación cubana es espejismo” (Ruiz del Vizo, 1982: 191). O se refiere a Piñera en los siguientes términos: “Se le considera enemigo del estado castrista porque murió, según el testimonio, por ejemplo, de Reinaldo Arenas, completamente en soledad. Pero de esto a ser enemigo del régimen va un largo trecho (...). Virgilio Piñera disfrutó de los favores del gobierno” (Ruiz del Vizo, 1982: 191). Y finaliza así: “*Dos viejos pánicos* está hecho de esta argamasa y no es una crítica a un régimen al que Virgilio Piñera sirvió con su presencia y muchas veces con su acción”. Independientemente de que la autora tenga razón o no, o que la intención del dramaturgo fuera o no fuera esa, queremos señalar cómo, si nos aferramos a una ideología, en este caso política, pero puede ser cualquier otra idea radical o hipótesis que nos limite, perderemos de vista multitud de elementos del texto y, sobre todo, la capacidad multívoca, la maleabilidad de la verdadera literatura, esto es, que puede ser interpretada dentro de un horizonte dado de expectativas con diferentes sentidos.

En este orden de cosas, para dilucidar la poética del dramaturgo, se puede partir del análisis de todos aquellos aspectos que García Berrio le pide a una Poética General, esto es, los formantes tradicionales: del contexto artístico, histórico-literarios y técnico-retóricos; y los formantes sociológicos, que son, a su vez, materiales e ideológicos; todo lo cual implica una reflexión del contexto donde se inserta la obra (1988: 69).

En cuanto a las categorías estéticas implicadas en la escritura del autor, también la crítica ha afianzado unas cuantas, no siempre acertada ni contextualizadamente. El

problema fundamental que tienen gran parte de los acercamientos a la obra de Piñera es que arañan la superficie (intentando confirmar unas tesis que se adivinan *a priori*), y no van más allá de los aspectos puramente temáticos, históricos o psicológicos. Así, hablan de que el autor utiliza el grotesco, el absurdo¹⁰, el humor, la sátira, la ironía, la parodia, lo cual es cierto por otro lado, pero no creemos que el uso de estas categorías en sus textos sirvan, sin más, para catalogar o adscribir la pertenencia del autor a una u otra filosofía o movimiento, ni para penetrar lingüística y hermeneúticamente en los textos.

Creemos que el estudio de las categorías estéticas implica no sólo su definición, sino su contextualización tanto histórica-social como su relevancia o importancia en todo el entramado textual de la obra de Piñera, y, finalmente, la intención del autor al codificar sus obras desde unos códigos y técnicas u otros. De hecho, la mera existencia de situaciones absurdas, que aparecen prácticamente en toda su obra, incluso en las más realistas, no nos autoriza a considerarlas como pertenecientes a la tragicomedia del absurdo¹¹.

Nosotros tomamos como base que este teatro tiene unas coordenadas bastante específicas, temática, formal y estructuralmente y, aunque partimos de un género histórico, es posible abstraer cuáles serían las características de un modelo o paradigma del teatro del absurdo, al mismo tiempo que evidenciarían cuál es el concepto de arte al que responde¹².

¹⁰ Y no sólo del absurdo en su teatro, sino también como técnica en sus relatos y novelas (Alifrank y Laguna, 2008; Berti, 2001)

¹¹ La llamamos tragicomedia porque, aunque su filiación estructural, dialógica, de personajes, de lenguaje es claramente cómica, el trasfondo filosófico y ético es trágico.

¹² En este punto coincidimos con Lobato (2002) en su excelente trabajo de conjunto sobre el teatro del absurdo en Cuba, donde, tras asentar los principios generales del paradigma de este teatro, realiza un análisis de la producción cubana antes y después de la Revolución durante dos décadas. Su intención, desde el principio, no es negar la especificidad de los textos teatrales hispanoamericanos ni restarles validez, sino que no cree, como nosotros, en la existencia y/o la necesidad de establecer dos paradigmas diferentes. De hecho, afirma que “los textos en los que se centrará este estudio no escogen, postulamos, como objeto de indagación la *condición cubana*, sino la *condición humana*, y no reflejan — al menos en un número significativo de casos— los procesos históricos en los que Cuba estaba inmersa”, aunque como la literatura se incardina en la historia, su análisis e interpretación de los textos va “acompañado de

Con estas premisas, una de nuestras principales hipótesis es que la dramaturgia de Piñera, aunque no en su totalidad, responde a estos principios generales que desde Martin Esslin, con su trabajo seminal *El teatro del absurdo* (1966), se han entendido como conformadores de este teatro (con algunas matizaciones y adiciones por nuestra parte dado la ventaja que nos da la perspectiva temporal). Además, como en todo buen escritor, es apreciable en la obra de Piñera una intención consciente de manejar distintos lenguajes dramáticos (y no dramáticos¹³), de experimentar con técnicas, temas y personajes que lo mismo toma de la tradición grecolatina, la judeocristiana, la española, la americana o la cubana, todo ello tamizado por su propia cosmovisión. Tendremos, por tanto, en cuenta la evolución del autor y, dado que era una persona muy receptiva a todas las vanguardias, cómo se reflejan éstas en sus obras.

1.3. RECEPCIÓN DE LOS CLÁSICOS

Otro de los aspectos más estudiados, pues es un tema muy vivo en Hispanoamérica, es la recepción de los clásicos en la obra de Piñera¹⁴, como vimos supra. En el caso que nos ocupa, su obra *Electra Garrigó* ha sido objeto de multitud de artículos y de análisis de conjunto en libros, tesis doctorales y de grado de desigual interés. Sin embargo, uno de los problemas de la mayoría de estos tratamientos, desde

una inexcusable indagación en las crecientes interferencias entre la política y el teatro durante la década que sigue al triunfo de la Revolución” (2002: 21-22).

¹³ En este sentido, adelantamos que el cuerpo es muy importante en la obra de Piñera. Como tema, pretexto e, incluso, configuración discursiva, la crítica le ha prestado mucha atención porque es un aspecto recurrente en su narrativa. No obstante, a nosotros nos interesa desde la dimensión espectacular, esto es, el cuerpo como instrumento del que se sirve el actor para comunicar, como otro lenguaje no verbal más de la escena y que, en algunas obras de Piñera, se erige en protagonista, como en *El trac*, pero que, como hemos dicho supra, su estudio no formará parte de esta tesis.

¹⁴ Desde que G. Highet en 1949 difundiera el concepto de “tradición clásica” (1996: 331-358) sobre una terminología acuñada por D. Comparetti ya en 1856 (Laguna Mariscal, 2004: 83-93) la recepción del teatro y los mitos grecolatinos en el mundo contemporáneo, dentro del más amplio campo de la pervivencia de la tradición clásica, se ha convertido en una línea de investigación muy viva. La bibliografía es extensa, por ello citamos algunos textos de referencia sobre este tema: Díez del Corral, (1974), Díaz (1989), Álvarez, e Iglesias (1999b; 2001), López y Pociña (2002; 2007), Gentili e Perusino (2000); en la línea de Álvarez e Iglesias, De Paco (2003a); De Martino y Morenilla (2003), Campuzano (2006), Morenilla y Bañuls (2006), Rubino (2008), Bertini (2010) Cristóbal, (2012) y un largo etcétera.

nuestro punto de vista, es relacionar intertextualmente el teatro de Piñera con la tradición y los modelos clásicos sin establecer el puente necesario para vincular estas dos tradiciones, ya sea desde los principios fundamentales de la literatura comparada o desde otra metodología globalizadora, pues una cosmovisión diacrónica como anclaje histórico es imprescindible para marcar la necesaria tensión semejanza/diferencia; al tratarse de tradiciones tan alejadas entre sí con condiciones históricas, políticas, sociales y culturales tan diferentes, hay que trazar el hilo temático e insertar el contexto histórico buscando la diferencia a través de lo que los une, persiguiendo establecer así un diálogo productivo entre ambas tradiciones.

En este último sentido, desde el modelo griego que la crítica en su mayor parte identifica con Sófocles¹⁵, pero también con Esquilo y Eurípides (Barreda, 1985:122; Miranda, 2006: 57), hasta llegar a Virgilio Piñera hay muchos otros intermediarios, muchas otras versiones, adaptaciones y traducciones del mito griego que son necesarios tener en cuenta, por lo menos los más relevantes¹⁶. Del mismo modo, interesa en este caso conocer la opinión del propio dramaturgo sobre su elección del modelo griego — que veremos en los próximos capítulos—, pero quizá todavía más la aguda interpretación de Cipolloni en cuanto al problema de las fuentes se refiere, ya que, según este crítico, Piñera intenta en todo momento esconder la influencia que, efectivamente, supuso la trilogía de Eugene O’Neill, *Mourning becomes Electra*, estrenada en 1931, no tanto por la manera de interpretar el mito o en la construcción de

¹⁵ Por ejemplo, Asensio (2009: 105) afirma que el personaje de Electra en *Electra Garrigó* es un “claro trasunto de la Electra de Sófocles, que vive una perpetua tortura emocional que no trata de aliviar, pues sufre un sentimiento de culpa que no cesará hasta que no pueda vengar a su padre”. Véase también, entre otros, Aguilú de Murphy (2001-2002: 81), Armstrong Malees (1973: 5).

¹⁶ Por el contrario, Morenilla (2009: 10), en un artículo sobre Reinaldo Montero y Virgilio Piñera y tras un excelente análisis de las fuentes y de las recreaciones e intermediarios anteriores, se expresa de la siguiente manera: “*Electra Garrigó* ya en el título mismo nos indica que no estamos ante una simple adaptación de una tragedia griega; pero el título también provoca confusión, puesto que puede hacer pensar que se trata de la traslación de una de las dos *Electra* griegas, la de Sófocles o la de Eurípides, a un tiempo y lugar distintos, y tampoco es esto. En realidad la obra no tiene ningún referente directo: a pesar de la existencia de notables traducciones de las obras griegas (...)”.

la obra, ni estética ni filosóficamente, sino en la razón por la cual eligió a esta heroína y no a otra. Así, para Cipolloni “sin llegar a ser una parodia del todo explícita, *Electra Garrigó* conlleva una inequívoca intención paródica hacia un tipo de teatro que encuentra en la pieza de O’Neill su modelo” (2002: 310), sobre todo, en la vertiente psicoanalítica de esta tragedia moderna que Piñera parodiará y en la que también se insertarían otras reescrituras del mito como, por ejemplo, la *Électre* de Giradoux.

Nuevamente, se puede observar en la manera de manejar la pervivencia de los mitos y del teatro clásico greco-latino un fuerte peso historicista, nacionalista y/o una orientación casi exclusivamente tematólogica; incluso al tratar sobre los personajes, sobre su construcción, se hace de una manera temática, ecléctica y que mezcla diferentes concepciones sobre el personaje teatral: funciones, rasgos psicológicos, caracteres, situaciones, etc.

Se estudia desde diferentes metodologías y con objetivos diferentes: a veces se intenta ofrecer luz sobre el presente desde el pasado y se prioriza o se valora más la innovación, la transformación o el cambio frente a los modelos (Morenilla, 2009); otras veces, con la intención de establecer una continuidad, se pone el punto de mira no sólo en la diferencia, sino en la imitación o adaptación, valorando más la identidad con las fuentes¹⁷ (Cipolloni, 2002). Dos caminos, en realidad, de ida y de vuelta y, según nuestra opinión, complementarios. Depende mucho del perfil del crítico o estudioso, desde la disciplina o ciencia que sirve de punto de partida: filología clásica o de lenguas modernas; teoría de la literatura, crítica o literatura comparada; teoría del teatro o el drama; estudios culturales, filosofía, arte o estética. Así, se prestará más atención a los

¹⁷ De acuerdo con esto, en noviembre del 2009 se presentaba en Málaga una tesis titulada *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, donde Asensio revisaba y comparaba tres obras ya clásicas en el teatro cubano — *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* de José Triana y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat— con sus referentes griegos desde una metodología semántico-actancial, cuya única novedad reside en aplicar este modelo al teatro.

temas, a las fuentes y a las influencias; a los elementos estructurales dramáticos, ya sea desde el texto (códigos verbales), ya sea desde la escena (códigos no verbales); a cuestiones socio-históricas, geográficas y psicológicas que derivarán en interpretaciones culturales e identitarias.

Electra Garrigó es, con diferencia, una de las obras teatrales de Piñera más estudiadas, a la que le siguen en importancia *Dos viejos pánicos*, pues obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1968, y *Aire frío*. Sin embargo, también el resto de su producción dramática es susceptible de revisarse a través del prisma de la tradición y la pervivencia. A *Electra Garrigó* frecuentemente se le ha considerado “parodia”, tanto del mito y de los recursos dramáticos propios del teatro griego (Alegría, 2000; Rivero, 1990), como de los discursos nacionalistas del arielismo (Ballou, 1995) y de la modernidad (Gil Montoya, 2001); se la ha calificado de tragedia grotesca (Matas, 1989:77) o de tragedia moderna (Alegría, 2000) e, incluso, de ser una farsa construida sobre la ironía (Gil Montoya, 2001). Asimismo, se ha estudiado tanto desde los parámetros de la filosofía del absurdo (Aguilú de Murphy, 1989; 2001-2002) como desde la filosofía existencialista, buscando los elementos que pudieran reflejar el pensamiento de Jean Paul Sartre (Armstrong, 1973), o desde su función sociopedagógica (Cervera, 1995). Por supuesto, tampoco faltan los trabajos sobre el carácter nacionalista de la obra unido a su evidente labor de renovación e iniciación de un “verdadero” teatro cubano. En este sentido se expresa Barreda cuando analiza la obra como concretización del mito, afirmando que estamos ante un “sainete trágico”, en tanto fusión del teatro bufo criollo y la tragedia griega, pero con una finalidad crítica y estética: la búsqueda de “lo cubano” mediante la renovación de la literatura y la intención de mover al espectador a reflexionar sobre los dos grandes problemas de Cuba, a saber, el matriarcado y el machismo, donde las relaciones familiares se ven

desde “la violencia que ejercen los progenitores sobre sus vástagos para satisfacer secretos deseos de dominio irracional y la necesaria reacción violenta de los hijos hacia los padres como único medio de alcanzar una dudosa liberación” (1985: 121). También Aguilú de Murphy deja entrever el alcance social de la pieza, ya que para ella el absurdo en Piñera está constituido básicamente por “la construcción discursiva del choteo cubano, un discurso social que carnavaliza la realidad cubana” (2001-2002: 82).

Hasta aquí hemos visto las líneas generales que ha seguido la crítica en cuanto a la presencia de la tradición clásica en la producción de Piñera, aunque, cuando más adelante nos adentremos en ella, realizaremos un estudio más profundo mediante la selección de algunos textos poéticos, un relato y algunas de sus obras teatrales. En este sentido, hay también algún artículo aislado sobre “El caso Acteón” donde el texto se interpreta o como una parodia, mas no de la fuente ovidiana, sino del “lenguaje racional, académico-ilustrado” (Cuervo, 2002: 233), o como superación de la otredad (Cervera, 1999), pero también como la otra cara del Narciso de Lezama. De acuerdo con esto último, volveremos a la dicotomía Lezama-Piñera cuando hablemos de la crítica sobre la poesía de Piñera y analicemos sus textos ensayísticos, ya que no sólo atañe a este género literario, sino que es uno de los elementos fundamentales de su poética: estamos hablando de su enfrentamiento y distanciamiento del grupo origenista creado alrededor de Lezama Lima, tanto a la hora de entender la literatura nacional como de sus propios fundamentos estéticos.

Antes de centrarnos en el análisis de la obra de Piñera examinando los distintos enfoques desde poéticas parciales procede reseñar los acercamientos de conjunto que han estudiado toda la producción del cubano a través de un hilo argumental, a través de una idea o procedimiento totalizador que, desde cierta metodología, atraviesa verticalmente los textos, aunque en la mayoría de los casos se han servido del análisis

de unas pocas obras concretas para explicitar sus argumentos. Fundamentalmente, casi todos son tesis doctorales inéditas, aunque también hablaremos de algunos libros.

1.4. POÉTICAS GENERALES.

1.4.1. LEZAMA Y PIÑERA: DISCURSOS IDENTITARIOS

Uno de los primeros estudios sobre la producción de Piñera en el ámbito americano es el de la profesora de la Universidad de São Paulo Teresa Cristófani: *A libélula, a pitonisa. Revolução, homosexualismo e literatura em Virgilio Piñera*, publicado en 1996. Cristófani estudia la obra y la vida de Piñera a la luz de la conformación de los dos “paradigmas” de la literatura cubana del pasado siglo —Piñera y Lezama—, al mismo tiempo que intenta iluminar la historia reciente de Cuba (pre y postrevolucionaria) desde un punto de vista sociopolítico y cultural imbricado con la homosexualidad y marginalidad del autor. En suma, un ensayo donde su unen biografía y obra con un estilo muy personal.

Cronológicamente le siguen tres tesis doctorales inéditas defendidas en las universidades de Massachusetts, Pennsylvania y Miami entre los años 1995 y 1998. La primera de ellas, se titula *Carne de carnaval: Virgilio Piñera y la parodia de la modernidad*. de Eugene Ballou. Sus postulados teóricos son: la teoría de la parodia de Linda Hutcheon, los ensayos de Martí sobre la modernidad literaria en Hispanoamérica y, a través del ensayo fundacional de Rodó, *Ariel*, la postura de los así denominados “arielistas”¹⁸ o, en México, los “ateneistas”¹⁹, los cuales escriben durante las primeras

¹⁸ Recordemos sobre este particular el ensayo “Calibán” del cubano Fernández Retamar, quien reclama todo lo nativo frente al Próspero de Rodó, el cual pone el énfasis en la creación de una nueva Atenas en América. No obstante, la mayoría de los grandes intelectuales e humanistas de esta época demandan la formación de una nueva América, pero aunando la sangre india con la española y con la tradición grecolatina (como Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos o Alfonso Reyes). Hitos fundacionales en la construcción de la nueva imagen de América que hoy conocemos son las propuestas

tres décadas del pasado siglo XX, todo dentro del humanismo americano. En todo este aparato teórico, lo que verdaderamente está en la base es la articulación de un discurso sobre la identidad hispanoamericana (la cultura, la problemática racial, política y económica, lo histórico). Estamos, por tanto, ante una propuesta de lectura nacionalista que busca la diferencia cultural sobre la que se forjan todos los idearios identitarios nacionales. Sin embargo, el autor es un tanto ambiguo, pues no deja claro si Piñera quiere conscientemente romper con ese ideario o si como pensamos nosotros, por su literatura anticonvencional, se enfrenta, precisamente, con la construcción idealizada del arielismo (siguiendo la estela de su opuesto, el “calibanismo”) creando al mismo tiempo otra identidad, esto es, la identidad cubana, para lo que Piñera recupera, hasta cierto punto pues el suyo es un teatro culto, la tradición popular del teatro bufo cubano.

La tesis de Ballou es mostrar cómo Virgilio Piñera rompe con el discurso de la modernidad hispanoamericana, desmitificando y parodiando el neobarroco cubano (se refiere al habitual enfrentamiento entre la literatura de Lezama y la de Piñera²⁰). Para ello hace una incursión en la narrativa de Piñera, tanto en la novela, *La carne de René*, como en los relatos cortos, “El álbum”, y, finalmente, en el teatro con la obra *Electra Garrigó*, analizada desde una perspectiva de ruptura, de parodia teatral del “arielismo”.

del cubano José Martí con su ensayo “Nuestra América” (1973: 13-25), el ya citado *Ariel* (1971) del uruguayo José Enrique Rodó y casi toda la obra historiográfica del dominicano Pedro Henríquez Ureña, en particular sus ensayos “La utopía de América” y “Patria de justicia” (2008: 421-432). Alfonso Reyes, por su parte, escribirá (entre muchos otros) un ensayo titulado “El destino de América” (1960: 57-62), donde parte de la premisa de que ese destino es, precisamente, la utopía, casi como una fatalidad que puede entenderse positiva o negativamente; Ureña, en cambio, propondría también su programa de utopía, pero una utopía fáctica regida por dos principios básicos: justicia y trabajo; y dos objetivos: la unión de los pueblos americanos y la configuración de la identidad americana. Para una revisión más amplia de estos conceptos véase Oviedo (1991).

¹⁹ El llamado “Ateneo de la Juventud” nace en 1909 y desarrolla sus actividades hasta el año 1914. Según Oviedo, los intelectuales que lo forman representan “otra forma de la reacción anticientífica de comienzos de siglo” y “buscan, por diversos caminos, la identidad cultural mexicana, la articulación del pensamiento nacionalista con la acción revolucionaria, y la apertura hacia nuevos modelos de especulación” (1991: 74).

²⁰ Ejemplos de esta contraposición constante: Cristófani (2002: 261-270), Beau pied (2002: 271-288), Vitier (2001: 145-148). Éste último, en *Lo cubano en la poesía*, tilda a Piñera de representar la más baja expresión de *cubanidad*, mientras afirma que Lezama representa la más alta. De acuerdo con esto lo acusa de escribir “antipoesía”.

Para Ballou, la técnica dominante de la escritura de Piñera es la parodia, que utilizaría como un modo de distanciarse de Lezama al mismo tiempo que con el impulso consciente de romper “las convenciones literarias y las narrativas maestras de la modernidad literaria hispanoamericana” (1995: X). Un aspecto interesante de este trabajo es la afirmación de que no es suficiente buscar en la tradición europea las claves de la dramaturgia de Piñera, como algunos estudiosos han hecho (Zalacaín, 1985; De Murphy, 1989), sino que se debe ahondar en la tradición bufa cubana, en el teatro popular. Nosotros pensamos que las dos perspectivas son complementarias y que no es posible comprender cabalmente la poética teatral del dramaturgo sin aunar ambas perspectivas, ya que en la unión de las dos tradiciones, europea y americana, es dónde se puede encontrar no sólo la clave de su escritura sino también de su originalidad e innovaciones.

En este sentido, Ballou realiza un sucinto repaso del origen de un teatro verdaderamente cubano²¹, de cómo nace y se aparta, así, del modelo del teatro español, y nos parece relevante recoger en este punto la importancia que lo bufo tiene en la configuración de la dramaturgia cubana y, por ende, de Piñera. Los Bufos están muy presentes en la tradición teatral popular cubana, aunque no dejan de tener sus antecedentes en la tradición europea de *La Commedia dell'Arte*, la *Opera buffa* italiana del XVIII, los bufos parisinos y madrileños, en el sentido de que su concepción dramaturgía (no en vano eran actores) no era literaria, esto es, lo que primaba no era el texto sino la interpretación actoral y el diálogo con el público, aspectos que dentro de toda la corriente del antiteatro tendrá su reflejo en muchas de las técnicas dramaturgías de Piñera, e incluso convirtiéndose el tema del juego metateatral y la ruptura de la

²¹ Para conocer el nacimiento del teatro cubano véase Leal (2004). Aunque la naturaleza de este trabajo es la de trazar la historia de una literatura nacional, sus ideas en uno de los últimos capítulos, titulado “El teatro cubano no está solo”, sugieren cierto panamericanismo final. Asimismo, para el teatro cubano prerrevolucionario Muguercia (1988).

ilusión dramática en el argumento central de *El encarne*, una de sus obras más interesantes desde el punto de vista de la postmodernidad literaria y las prácticas postcoloniales, obra que analizamos en el tercer capítulo de esta tesis.

Asimismo, dentro del discurso identitario al que nos referíamos antes, “los Bufos no fueron un fenómeno aislado, sino parte integral de ese gran proceso de formación de nacionalidades que fue el diecinueve hispanoamericano” (Ballou, 1995: 114) y como tal instrumento es posible rastrearlo en la dramaturgia de Piñera.

1.4.2. DISCURSOS BIOGRÁFICOS Y SOCIOPOLÍTICOS

Corporeal sustenance and degradation: Ailing bodies in the works of Virgilio Piñera, de Anderson, es un estudio sociológico y antropológico que, a través del análisis de aspectos relacionados con la comida, el dolor corporal y el castigo, la dominación sexual y lo grotesco, arriba a un significado político, esto es, la tesis del autor es que la representación del cuerpo en las obras de Piñera es un instrumento político.

Para Anderson, las imágenes reiterativas sobre el hambre o la repetición de escenas de brutal violencia física, como mutilaciones, sacrificios o canibalismo, muestran no sólo el escepticismo extremo del autor hacia la existencia humana, sino que reflejan, hasta cierto punto, la condena de opresión social y política que se respiraba en Cuba, tanto antes como después de la Revolución. Y, sobre todo, “his vision of human existence as a constant, violent battle marked by anguish, loneliness and fear” (1998: 7). Desde una metodología teórica fundamentalmente socioantropológica, Anderson realiza un estudio temático de las obsesiones recurrentes presentes en la obra de Piñera, en particular, aquellas que están caracterizadas por descripciones grotescas.

Presta Anderson especial atención a temas homoeróticos y masoquistas desde una óptica biográfica, pues considera que pueden aportar luz a la interpretación de los textos, dada la situación vital de Piñera: “a homosexual author in a machista society characterized by its deeply ingrained and institutionalized homophobia” (1998: 8). Así, desde estas bases temáticas, analiza varios de los relatos de Piñera, la novela *La carne de René*, y dos de sus piezas dramáticas donde el tema del alimento corporal y de la degradación del cuerpo son centrales, estamos hablando de *Dos viejos pánicos* y *El flaco y el gordo*²². Para Anderson, el hecho de que ambas obras fueran escritas después de la Revolución permite un nivel de análisis sociopolítico. De esta manera, *El flaco y el gordo*, como también otros críticos evidencian, se puede interpretar como una obra antirrevolucionaria en el sentido de que los protagonistas representan la lucha entre la víctima y los opresores, componentes clave de cualquier lucha revolucionaria²³. Y, por su parte, *Dos viejos pánicos* se estudia a menudo, tanto por Anderson como por tantos otros, a la luz de la atmósfera político-social de la Cuba revolucionaria. En este sentido, es una opinión generalizada que el miedo que sienten los dos personajes, Tato y Toba, es la representación del propio miedo de Piñera y muchos otros intelectuales en el momento en que ya se comenzaba a sentir la represión del régimen castrista²⁴.

En general, este estudio nos parece bueno e interesante, desde el punto de vista de una poética sociológica. Podríamos afirmar que su objetivo va desde las obras al autor o quizá desde la biografía del autor a las obras, pues al final puede ser un camino de ida y

²² Esta obra también ha sido muchas veces interpretada desde claves metafórico-biográficas: Lezama y Piñera, el gordo y el flaco, parecen sugerir la siguiente pregunta: ¿Qué estética, qué poética engulle a la otra? Según Cristófani, el enfrentamiento se cifraría en erotismo frente a libertinaje: “El barroquismo de Lezama es erótico, ya que reproduce, casi a lo infinito, el placer por el juego retórico, que a su vez parodia la palabra comunicativa, como la generación de descendencia es parodiada por el juego erótico. El dicho interdicto de Virgilio Piñera es libertino” (1996: 6).

²³ “The first play is looked as a cautiously anti-revolutionary work whose protagonists represent the struggle between the victim and the oppressors the key components in any revolutionary struggle” (Anderson, 1998: 280).

²⁴ Novoa (1971), Jerez (1989), López (1990), Mueller (2001), Ford (2006).

vuelta, de retroalimentación, sin embargo, hay un claro énfasis en la vida, esto es, en lo extraliterario.

En su *Discurso del autoencubrimiento en la obra de Virgilio Piñera* (1998) Rodríguez, para quien la técnica retórica por excelencia de la poética de Piñera es el ocultamiento, quiere mostrar, por medio de la exploración del acto discursivo basado en las teorías M. Foucault y en el diálogo con el lector, las técnicas que el escritor usó para comunicar los mensajes que quería. Según Rodríguez, la actitud de Piñera envuelve toda su producción literaria y refleja sus miedos personales y considera que el discurso central que atraviesa toda la obra del cubano sería el del encubrimiento, que, al mismo tiempo, es reflejo de una filosofía de vida, de una actitud vital. El proceso “enmascarador” abarcaría, también, una serie de discursos, o estrategias diríamos nosotros, que van desde el miedo, la banalidad, la autoridad intelectual, el discurso antirreligioso y el metadiscurso del poder como una variante del discurso del miedo.

En una perspectiva análoga, aunque desde una perspectiva ontológica que denomina “intrahistoria de la psique”, Cervera (1999: 60) examina las distintas “máscaras” de Piñera, si bien no se refiere a actos discursivos sino a temas obsesivos y recurrentes a los que el escritor recurre para enmascarar sus propios miedos. Así, habla de la locura como una categoría salvadora o de la máscara narrativa de la obstinación, para llegar a las que considera que son las de su teatro: “Será con *Aire frío* cuando Piñera consiga definir las verdaderas máscaras de su teatro: el infierno cotidiano, el horror del hogar doméstico, las presiones familiares, la frustración de los deseos, la protección filial (de hermana a hermano), la tragedia de lo inmutable...”.

Aunque todavía existen algunas obras de las que no hablaremos, principalmente biografías o estudios textuales a través del hilo conductor de la vida del autor que podrán verse en nuestra bibliografía, queremos señalar dos de ellas, una de la que sólo daremos la

referencia (Abreu, 2002), pues incide en aspectos ya tratados por otros autores y es bastante ecléctico, como la visión de mundo de Piñera o la pugna estética con Lezama Lima, las condiciones político-sociales o los motivos del espejo y el doble en su narrativa; la otra, bastante más completa y de gran profundidad crítica, es *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*, publicada en 2006. Es la primera monografía en inglés sobre toda la obra de Piñera, producto también de Anderson, que continúa el trabajo iniciado en su Tesis Doctoral.

El título tiene que ver, evidentemente, con la intención de Anderson de situar en su justa medida y valoración al gran escritor cubano: como uno de los más originales, interesantes e influyentes de los escritores hispanoamericanos del último siglo. Es una biografía intelectual donde se aborda la obra de Piñera desde diferentes puntos de vista a través de las circunstancias vitales del autor y del contexto socio-histórico. Desde su papel en las grandes revistas culturales que marcaron el quehacer literario en la Cuba pre y postrevolucionaria, su exilio a Argentina y su impronta en el mundo literario argentino, hasta su adscripción en la estética del absurdo, la influencia de Kierkegaard y el Marqués de Sade en su novela *La carne de René* y la problemática de la homosexualidad en un mundo machista y homofóbico como la Cuba revolucionaria.

1.5. POÉTICAS PARCIALES

1.5.1. TEATRO: EL CHOTEO, EL ABSURDO, CONTEXTOS GEOGRÁFICOS Y SOCIOHISTÓRICOS.

En cuanto a los estudios sobre un determinado género literario, reseñaremos algunos de los más representativos, comenzando por los dedicados al teatro. El primero del que tenemos constancia es una Tesis de Máster defendida en 1971 por Cardet en la Case Western Reserve University de Cleveland: *Choteo in Teatro Completo of Virgilio*

Piñera. Actualmente es considerado muy incompleto, porque cuando ella escribe no se habían publicado más que siete obras dramáticas de Virgilio Piñera, y ahora el *Teatro completo* del dramaturgo incluye esas primeras siete y trece más, además de siete inconclusas publicadas en La Habana en 1990. Sin embargo, es muy notable el trabajo de Cardet, por lo temprano del estudio, ya que Piñera todavía estaba vivo y la autora pudo tener correspondencia con él. Del mismo modo que Ballou ponía el énfasis en la parodia como estrategia discursiva clave en la obra de Piñera, Cardet pone el acento en los distintos caminos humorísticos que el autor adopta para manifestar lo que para ella es la cualidad esencial de su teatro, esto es, el choteo cubano²⁵, pero además considera que responde a una característica nacional: “his expresión of *choteo* as a Cuban tendency” (1971: 6). En este sentido “the mental exercise of Piñera`s plays is essentially a multi-faceted *choteo*” (1971: 6), mientras que la crítica social o su afinidad con el teatro del absurdo serán secundarios. Sin embargo, afirma que los caracteres creados por Piñera esconden tras la máscara sus verdaderas angustias, su “pessimistic vision of himself and of life under the disguise of humor as seen in his plays” (1971: 79).

Desde esta premisa Cardet analizará las obras contenidas en la primera edición del *Teatro completo* de Piñera, que se publicó en 1960, y que abarca las siguientes piezas teatrales: *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *La boda*, *El flaco y el gordo*, *Aire frío* y *El filántropo*. Por tanto, el común denominador, el hilo conductor de este trabajo son las distintas facetas que adopta el choteo tanto en la construcción de personajes como en el diálogo. De hecho, Cardet afirma que “the most important vehicle of Piñera`s choteo in these plays is the dialogue” (1971: 53), aunque más adelante le añadirá el juego: “A more essential form of Piñera`s dramatic *choteo* is ‘the game’” (1971:69). En definitiva,

²⁵ Carmen Torres (1989) estudiará también este aspecto de la obra de Piñera pero, en su caso, en los cuentos.

para Cardet el punto esencial de la poética dramática de Piñera es el choteo, definido como la “integration of the serious and humorous components” (1971:75).

Las siguientes cuatro monografías a las que nos referimos tratan la dramaturgia de Piñera desde el paradigma del teatro del absurdo, sin embargo sólo una se centra exclusivamente en el escritor cubano.

La primera cronológicamente es la Zalacaín (1985), aunque no sólo estudia la obra de Virgilio Piñera, sino también la de otros dramaturgos hispanoamericanos como Antón Arrufat, Griselda Gambaro, José Triana, Jorge Díaz o René Marqués, y es quien instaure entre la crítica la opinión de que existen dos paradigmas diferentes a la hora de estudiar el teatro del absurdo, como ya hemos anotado. Desde la misma perspectiva, Quackenbush (1987) publica *Teatro del absurdo hispanoamericano*, y tras una introducción y definición del absurdo analiza las obras de varios de los dramaturgos ya citados desde una perspectiva “estilístico-estructural”. Le sigue *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo* de Aguilú de Murphy (1989), única monografía que trata la obra teatral del cubano en exclusiva, aunque, verdaderamente, es un libro bastante escolar que no aporta demasiado al entendimiento de la poética teatral de Piñera más allá de los argumentos de sus obras, de las relaciones entre los temas y la realidad política, de las diferencias entre el absurdo de ambas orillas del Atlántico y de algunos comentarios, algunos impresionistas, sobre el personaje o determinadas técnicas usadas en el teatro del absurdo (y ya explicadas perfectamente por Esslin, aunque esto tiene cierto interés) aplicadas a la dramaturgia de Piñera, pero sin dar una verdadera poética global, sin referirse a fuentes, tradiciones, influencias, contextos, esto es, sin usar una metodología verdaderamente científica. No obstante, si tomamos el texto como un ensayo presenta ciertos aspectos aprovechables, sobre todo su indudable valor didáctico al tratar separadamente los personajes de Piñera, el humor,

lo que la autora denomina “técnicas teatrales”, bajo cuya rúbrica se refiere, por otro lado demasiado eclécticamente, al gesto y a la mímica del actor, al vestuario, el escenario, la iluminación, los accesorios y los “ruidos”; y, finalmente, le dedica un capítulo completo al lenguaje. Sin embargo, podría ser un libro básico desde el que partir para profundizar en otros aspectos no tratados globalmente.

Tras haber reseñado los estudios en ámbito americano²⁶ diremos que en España sólo existe un libro que trata del teatro del absurdo en Cuba, el ya citado de Lobato. Se trata de un excelente trabajo de conjunto que abarca veinte años de producción dramática más o menos adscribible a este paradigma en la Cuba pre y postrevolucionaria, y que estudia el teatro de absurdo intentando definir un paradigma válido para este tipo de teatro tanto en Europa como en Hispanoamérica, poniendo el énfasis en la filosofía y la cosmovisión del mundo que se desprende desde esta estética. Otro de los puntos fuertes de este trabajo radica en el hecho de buscar las causas que originaron que este teatro tuviera un principio y un fin más o menos datable cronológicamente en Cuba —en torno a 1968—, y que tienen que ver, en última instancia, no sólo con cuestiones artísticas o de cambio de pensamiento, sino con causas políticas. En este sentido, las interferencias entre la creación artística y la política a partir de la Revolución fueron cada vez mayores en pro de un teatro que sirviera a la causa, pues todo teatro que no exhibiera una adhesión clara y un compromiso con el programa revolucionario era calificado como inútil y se le otorgaba de inmediato el marbete de ser teatro “de evasión”, con toda la carga peyorativa que este sustantivo conlleva. Sin embargo, también en Europa el teatro del absurdo vería su ocaso, aunque por otras causas diversas, como “el agotamiento de una forma dramática transitada hasta la extenuación, el declive del existencialismo como corriente de pensamiento dominante

²⁶ En cuanto a estudios críticos se refiere, pues además hay otras tantas antologías de textos teatrales donde se le incluye: Dauster y Lyday (1990), Espinosa (1992), Triana (1999), Sánchez-Grey (2000), Arenal (2005), Quackenbush (2007).

o el auge de nuevas experiencias estéticas basadas en el rechazo del texto” (Lobato, 2002: 316). Lo excepcional de Piñera, en este contexto, es que fue el único que siguió escribiendo obras de teatro desde esta fórmula dramática, mientras el resto de dramaturgos lo hacían, salvando las distancias, desde los postulados del realismo socialista brechtiano, si bien es cierto que en el resto de Hispanoamérica este movimiento continuó algunos años más, por ejemplo en Chile con Jorge Díaz hasta la década de los 70.

Otros trabajos que podemos citar, más breves ya que se trata de artículos de revistas, son los de Jerez (1989), Mueller (2001) y Márquez Montes (2007), entre otros. Jerez trata de diferenciar en la dramaturgia de Piñera aquéllas obras que no pertenecen a la corriente del absurdo. Aunque sus afirmaciones son sugerentes, pues distingue entre teatro satírico-burlesco y teatro absurdista, estableciendo separaciones, aunque quizá demasiado sutiles, entre categorías satírico-grotescas y elementos absurdos y es cierto que algunas obras del cubano no son plenamente absurdas, sino una amalgama de componentes y técnicas de distintas estéticas, se basa en criterios pocos objetivos y circunstanciales, como que la contextualización o la ausencia de orientación metafísica en obras como *Aire frío*, *Electra Garrigó* y *Jesús* impiden el absurdo, y, según nuestra opinión, en este sentido lo discriminador no es la ausencia o presencia de un elemento que es propio de un modelo abstracto de categorización (pero no el único), sino ver cuál es la dominante que, en la praxis, rige los textos.

Por su parte, Mueller, analiza *El No*, *La niñita querida*, *Dos viejos pánicos*, *Una caja de zapatos vacía*, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* y *Las escapatorias de Laura y Óscar* desde una matriz socio-histórica, “como metáforas de la situación sociopolítica de Cuba de 1965 hasta 1979” (2001: 8), poniendo el énfasis en la construcción del espacio escénico que, para Mueller, tiene como referente la isla de

Cuba, una isla que por sus características geográficas se convierte en el espacio por antonomasia del control del individuo. Y es más, el espacio cerrado condicionará no sólo la estructura de las obras, como, por ejemplo, su circularidad, sino también fenómenos como “la violencia, trastornos comunicativos y de conducta, y el uso recurrente de la máscara” (Mueller, 2001: 10).

En parecida línea, Márquez Montes realiza un notable y sucinto repaso de las obras más representativas del teatro de Piñera a través de una línea cronológica que empieza en *Electra Garrigó* y termina en *El trac*. Mediante el análisis de una de las circunstancias vitales del dramaturgo, su marginación como escritor y como persona, parangona esta situación con la construcción de sus personajes. Así, para Márquez, tanto Piñera como sus personajes están abocados a un “exilio interior” del cual no pueden salir y que se construye a través de espacios escénicos cerrados y sofocantes, de la negación y el absurdo, de la existencia siempre de un doble juego sin solución.

Luego tendríamos multitud de trabajos sobre una pieza teatral en concreto, que no reseñaremos porque no es el objetivo de esta tesis, aunque nos referiremos a ellos si es necesario más adelante cuando analicemos las obras de Piñera: la mayoría son artículos de revistas (Leal, 1957, 1968; Carrió, 1990; López, 1990; Loyola, 1999; Detjens-Montero, 1999; Hernández, 1999; Gallardo, 2007) y prólogos o introducciones a la edición de alguna obra de teatro en concreto (González-Cruz, 1986; Hormigón, 1990; Hernández, 1994); además creemos que nuestro trabajo ganará en claridad al no realizar una interminable nómina de referencias.

1.5.2. DEFINICIONES DE POÉTICA.

Nos referiremos brevemente a unas cuantas definiciones sobre la poética de Virgilio Piñera que la crítica ha consolidado, como la “poética del no” o “estética de la

negación” en Piñera²⁷, y que no sólo está presente en su obra dramática, sino también en la narrativa. En este sentido, la negación a la que se refiere la crítica abarca no sólo el argumento de obras como *El no* o *Jesús*, donde sus protagonistas se niegan y oponen rotundamente a lo que la sociedad espera de ellos, en cierto modo al sí social, sino que impregna la estructura textual, la visión de mundo que se desprende de los textos e, incluso, la posición estética de Piñera frente a sus contemporáneos y sus ideas sobre la literatura. Así, muchos de sus personajes dramáticos están imbuidos de esa reacción hacia un sistema que les hace ir siempre contracorriente, como Electra, Jesús, Luz Marina o los novios de *El no*. La negación, entonces, deviene en locura, resistencia o evasión e, incluso, en juego como en *Estudio en blanco y negro*, donde los personajes simplemente juegan a negar lo que dice el otro, mas sin ninguna convicción.

De igual manera, para referirse a la narrativa de Piñera se ha acuñado el sintagma “poética de la frialdad” en referencia al distanciamiento objetivo como técnica en sus cuentos, sobre todo en la colección que él mismo tituló *Cuentos fríos*²⁸. De hecho, en el prólogo a la primera edición Piñera (1956: 7) justificaría el título:

Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les de un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días.

En cuanto a su poesía, se le han aplicado adjetivos como “cósmica” o “poética del límite”²⁹ o se ha estudiado desde un punto de vista nacionalista³⁰ e, incluso, geográfico,

²⁷ Sirvan unos cuantos ejemplos: Detjens-Montero (1999: 105-115), Calderón (2009), Pintado (2010). También nosotros nos ocupamos de esto en nuestra tesis de licenciatura, donde, a partir de las ideas de Rine Leal sobre la negación en Piñera, reformulamos y profundizamos en ese “no” individual de Virgilio Piñera frente a la sociedad y a la realidad en la que vivió. En este sentido entendemos la negación en Piñera como compuesta “no sólo de muchas negaciones, sino también de muchas afirmaciones, de huidas, de evasiones y de miedos. Es una noción compleja, porque no es simplemente “negar para afirmar” (Leal 2002: IX), aunque en cierto sentido lo sea, sino mucho más. La negación piñeriana no es un “no” ni es un “sí”, es la síntesis, aunque formalmente no pueda formalizarse, si sólo se quiere un vocablo, más que con la palabra “no”, un “no” multívoco, divergente y convergente, al mismo tiempo, con una poética del sí.

²⁸ Véase, entre otros, Santa Cruz (2002: 196-199), Matas (1985: 22-25), Valerio-Holguín (1997), Arenal (2001: 29-34).

²⁹ En concreto en el ensayo de Garrandés (2003) y en Tápanez y Suárez (2003).

en el sentido de que el hecho de vivir en una isla confiere a sus poemas, a su obra en general, una serie de particularidades, entre ellas su aislamiento y marginalidad³¹.

1.5.3. POESÍA: OPOSICIONES ESTÉTICAS: AISLAMIENTO Y MARGINALIDAD.

RUPTURA Y RENOVACIÓN: IDEARIO DE LO CUBANO

Vinculado a importantes revistas culturales cubanas, *Orígenes* y *Espuela de Plata*, cuyo espíritu organizador y argamasa fue el también cubano José Lezama Lima, la escritura de Piñera ha quedado siempre ligada, y siempre por oposición, a la literatura de Lezama. De hecho, frente a *Orígenes*, se alzarían dos publicaciones calificadas como antiorigenistas, *Ciclón* y *Lunes de Revolución*, encabezadas por el propio Piñera y José Rodríguez Feo.

Sin embargo, ya antes Piñera se había manifestado contra el grupo “Orígenes” en los dos números que publicó de su revista *Poeta* (1942 y 1943), pero sobre todo en el gran manifiesto poético que supone su largo y excepcional poema “La isla en peso”, como veremos infra, donde Piñera rompe con la imagen idealizada de lo cubano de los poetas origenistas, con la imagen paradisíaca de la isla de Cuba. Igualmente, en otro de sus poemas desmitificadores, “La gran puta”, también la ciudad de La Habana se erige en el espacio de un desencuentro poético entre los dos grandes poetas cubanos: si La Habana de Lezama es sublimada, idealizada, convencional y católica, La Habana de Piñera será todo lo contrario, realista, brutal, marginal y atea. Como dice Duanel Infante “la de Lezama es ciudad doméstica, de cenas familiares y celebraciones de santoral; la de Piñera ciudad de prostitutas, homosexuales, travestis, locos, negros, mendigos, soldados; ciudad de caos y muchedumbre, del afuera y de los márgenes” (2005: 132).

³⁰ Jambrina (2005).

³¹ Del Risco (2000).

En definitiva, son muchísimos los trabajos que estudian la obra de Piñera desde presupuestos de ruptura hacia la literatura de sus contemporáneos y dentro de este concreto contexto artístico y literario, dentro del mundo que giraba alrededor de las revistas culturales anteriormente mencionadas, sobre todo *Orígenes* frente a *Ciclón* y viceversa (Vitier, 1970; 2001; Chacón, 1994; Pérez León, 1995; Redonet, 2001; Arcos, 2002; Duanel, 2005); por otra parte, manifestaciones de rechazo del propio autor son numerosas tanto en su obra literaria como ensayística, en concreto refutaría la manera de entender la poesía y la literatura de los origenistas (Calderón, 2009).

Del mismo modo, también encontramos una firme oposición estética al grupo formado alrededor de la revista argentina *Sur*, cuya *alma mater* fue Jorge Luis Borges. A través de *Ciclón* —revista que, como decíamos, Piñera dirigiría durante tres años junto a José Rodríguez Feo— entró en contacto con la élite cultural argentina, como corresponsal entre Buenos Aires y La Habana, y el grupo *Sur*, donde publicó varios cuentos y reseñas críticas. Años antes también Borges le publica el cuento “El señor ministro” en *Anales de Buenos Aires*. Virgilio Piñera vivió en Argentina 12 años, donde trabó amistad con el mítico escritor Witold Gombrowicz, y tuvo contactos con los literatos, intelectuales y escritores de la época. Con las revistas *Aurora*, de Gombrowicz, y *Victrola*, fundada también por Piñera, ambos se burlarían, irónicamente, de las ideas estéticas de este grupo: de hecho “Victrola” es un juego con el nombre de Victoria Ocampo.

Por esta larga permanencia en Argentina no es de extrañar que algunas publicaciones intenten ver cómo se refleja el contexto argentino en su literatura y/o qué influencia pudo tener su literatura en la historia intelectual de Argentina como diálogo intercultural hispanoamericano (Calomarde, 2010), o que intentan dar testimonio, a través de diversos escritos del autor, ya sean críticos o literarios (su novela *La carne de*

René fue escrita en Argentina) de lo que esta estancia supuso para su enriquecimiento y formación intelectual (Espinosa, 1989; El Hamouti, 2013); y tantos otros desde su relación con Witold Gombrowicz, cuya novela *Ferdydurke* fue traducida al español por Piñera. Así, se entablaría una amistad intelectual y personal entre esta “extraña” pareja de escritores geniales que “tenían un ojo similar para descarnar no sólo el lenguaje, sino el entorno que les rodeaba. El polaco admiraba sinceramente al cubano en tanto que Virgilio veía en él a un par eslavo perdido en sus mismas latitudes” (Kupchik, 1999: 260).

Asimismo, la poesía y manifestaciones críticas de Piñera hacia una particular manera de entender el arte se ven como un componente más de un programa estético que pretendía la renovación de la literatura cubana, sobre todo en la poesía; y, en relación con esto, existe otro lugar común casi insoslayable: la oposición entre las diferentes maneras de enfocar y asimilar un nuevo fenómeno estético en las artes hispanoamericanas, esto es, el neobarroco³², donde podríamos decir que Lezama y Piñera serían los dos extremos de la balanza, como en nuestro barroco lo fueron Góngora y Quevedo.

En todo este debate estético hay determinados aspectos centrales que conformarían o desmentirían el ideario de lo cubano, esto es, la construcción de una literatura nacional. Aunque trataremos estos aspectos en el próximo capítulo, ya que son centrales en la poética explícita de Piñera, creemos necesario ofrecer algunos datos

³² Es Lezama Lima (1969) quien, en su muy interesante *La expresión americana*, desarrolla las características del nuevo movimiento artístico americano, tanto en la literatura como en el resto de las artes (música, arquitectura y escultura). Este movimiento, que hunde sus raíces en la tradición española y portuguesa, se amalgama con el sustrato indio y produce un arte nuevo y original que, asegura, es la expresión de la identidad hispanoamericana, y, además, le da un enfoque también diferente, ya que Lezama cree que el barroco es una “constante” en el arte hispanoamericano, un universal artístico que existe fuera del tiempo y aflora en determinados momentos de la historia de la cultura (como el realismo, por ejemplo), y cuando es predominante se convierte en espíritu de esa cultura. En esta misma corriente se sitúa el también cubano Alejo Carpentier, con un estilo de escritura claramente barroco en el sentido de la “profusión” o el “exceso”, o el argentino Leopoldo Lugones. Curiosa es, asimismo, la utilización de las palabras *orgullo* y *despilfarro*, dos adjetivos que, para Lezama, definen el barroco americano.

sintéticos para completar lo que llamábamos dialéctica nacionalista/universalista. Nos estamos refiriendo, como dijimos supra, al insularismo, a la “Cubanidad” y a la marginación geográfica, vital e intelectual de Virgilio Piñera. Para Haley O’Neil el poema “La isla en peso” supone una revisión de la “Cubanidad”, de lo insular y del “negrismo” (2007) tal y como lo planteaban los origenistas; entre otras cosas, en oposición al rechazo de Lezama y Vitier de la poesía negrista, cuya máxima expresión en Cuba fue Nicolás Guillén y que suponía incorporar a la literatura todos los ingredientes musicales, rítmicos y lingüísticos de lo popular afro-cubano. Para Lezama lo propio de la “cubanidad” es lo insular, mientras que la “*poesia negrista* is the result of an abrupt and superficial exploration of insular sensibility” (2007: 26). Por el contrario, Piñera asume ambos conceptos y los une en una angustiada y cruda descripción de lo cubano que podemos encontrar en “La isla en peso”, sin embargo no se posiciona en ninguna de ambas expresiones radicales de “cubanidad”. En definitiva, su ataque no se dirige a negar “lo cubano”, sino a rechazar las construcciones artificiales de sus contemporáneos, ya sea la de Guillén o la de Lezama y Vitier, sobre todo en lo que tienen de unificador, es decir, estas construcciones tienden a ser unidireccionales, mientras que para Piñera lo propio de la isla de Cuba es la proliferación, la incorporación de una multitud de características. Como señalaba Arenas en “La isla en peso con todas sus cucarachas”, para Piñera la isla en su acepción geográfica es ya una condena:

Comenzando por la fatalidad insular, “la maldita circunstancia del agua por todas partes,” retoma nuestras calamidades y tradiciones más variadas: invasiones, esclavitud, explotaciones, catequizaciones, hipocresías, concepto de pecado original, angustia esencial; la frustración de un pueblo sucesivamente castrado en sus esencias y siempre recuperándolas o, al menos, intentando hacerlo (2002: 39).

Y está bastante lejos de ser la imagen paradisíaca de Lezama, es, en cambio el *fatum* de la insularidad. En esta línea, en el Congreso “La isla posible” (Alicante, 1998) al que ya nos hemos referido, en torno a las relaciones que la literatura puede tener con el espacio y, en concreto, alrededor del ideario que nuestra cultura ha construido alrededor de lo insular, la utopía, el aislamiento, los símbolos, las paradojas que encierra, etc., se presentaron tres comunicaciones sobre Piñera (S. Miralles, 2001; M. Barchino, 2001; R. Alonso) y, al menos, se citaba en un buen número de las otras (Luis, 2001; Cervera, 2001; Mataix, 2001).

En cuanto a la marginalidad de Piñera, otro tema largamente explotado por críticos y no críticos, se ha explicado desde diferentes razones y con diferentes intenciones, pero se pueden resumir en tres: 1) escritura de una literatura no convencional, revulsiva, desautomatizadora y vanguardista; 2) su homosexualidad; 3) la persecución política que sufrió hasta poco antes de su muerte y el aislamiento al que le sometió el régimen castrista, como consecuencia de las dos anteriores.

1.6. TEMAS Y CATEGORÍAS ESTÉTICAS. IDENTIDAD SEXUAL Y CUERPO *QUEER*. MARGINALIDAD DEL CANON Y RELACIONES LITERARIAS

Así, desde perspectivas de *Theories of Gender, Post-colonial* o *Cultural Studies*, hay diversos trabajos que miran los textos del autor desde este punto de vista y, casi siempre, unido al tema de la homosexualidad, el concepto de nación o las presiones políticas relacionadas con ello, como, por ejemplo, el libro anteriormente citado de Cristófani o el de Balderston (2000) de la Universidad de Iowa, el cual le dedica un capítulo en su libro *Sexualidad y nación*.

Bastante sugerentes desde las teorías *Queer* encontramos tres artículos que analizan la obra de Piñera desde la construcción de género y la identidad sexual, ya sea

vinculándolo con lo político y la ideología (Soto, 2001), ya con la construcción del cuerpo *queer* (Foster, 2004; L’Clerc, 2001-2002). Evidentemente, este tipo de estudios están íntimamente ligados a la biografía del autor en cuestión; pues no se trata solamente de tratar de descubrir cómo se construye o se representa el “cuerpo queer” en el texto, sino de hacerlo a la luz de la identidad sexual del dramaturgo. Sobre este particular y a propósito de *Una caja de zapatos vacía* de Piñera, que se ha interpretado tanto desde claves temáticas del poder como de la homosexualidad, Foster dice que “traer a colación las experiencias de Piñera en cuanto a perseguir el deseo homoerótico en las primeras décadas de la Revolución nos da un contexto para conformar una posible aproximación de la obra” (2004: 28). En concreto, Foster imbrica ambas claves temáticas: la tiranía y la violencia del poderoso sobre la víctima interpretada desde la represión y persecución del “deseo homoerótico” (2004: 28).

De los tres artículos referenciados, el de Foster, “La representación el cuerpo queer en el teatro latinoamericano”, es sin duda el más interesante. En él analiza tres obras teatrales de autores iberoamericanos junto a la obra citada de Piñera. Su intención es la “indagación de las formas en que el hacer teatral puede articular y desarticular la sexualidad del sujeto humano” (2004: 36). La interpretación de esta pieza teatral a través de la homosexualidad de Piñera, para Foster, está directamente imbricada con la violencia física y el miedo, que son los motivos centrales del argumento, en el sentido de que la heterosexualidad, como discurso dominante, se asocia con la violencia, y también la mujer se representa en este sentido, esto es, como una perpetuación de los roles machistas. En español la marca de género es prácticamente una categoría inevitable del lenguaje y, como la categorización es únicamente masculina y femenina, se desconoce la existencia de identidades fuera de los marcos normativos heterosexuales. Así, Foster afirma que entre lo masculino y lo femenino “media lo

queer” y que el par binario puede no ser “adecuado para captar la vasta dimensión de la identidad sexual del ser humano, de que el par binario de alguna manera no haga más que falsificar la experiencia material de la vida” (2004: 35).

También Balderston ha prestado mucha atención a una categoría que está presente en casi toda la escritura de Piñera, tanto explícita como implícitamente: el grotesco y/o la deformación³³, casi valleinclanesca o quevediana diríamos nosotros, poniendo de relieve la relación existente entre algunos textos del autor y el Marqués de Sade. De hecho, también se le han aplicado, fundamentalmente a su narrativa, pero también puede verse en su teatro, calificativos como masoquista o sadismo; sin embargo, quienes realmente se presentan como sádicos y/o masoquistas son los personajes y las relaciones que mantienen entre ellos.

Así, conceptos como masoquismo (Serra, 1995), crueldad, frialdad, grotesco, deformación, parodia, sadismo, como más arriba dijimos, son aplicados por la crítica en mayor o menor medida a la obra de Piñera. De hecho, en la década de los 90 —etapa que está marcada por el proceso de redescubrimiento de la obra de Piñera³⁴, o su rehabilitación como dirían en Cuba—, se celebra un Congreso en la Universidad de Poitiers donde se dedica una sección al autor y cuyo título es muy significativo de todo lo que venimos hablando: “Locos, excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana”.

En parecida línea hay un ensayo de Laddaga (2000), donde se desarrolla este aspecto de la marginalidad de Piñera junto a otros autores que también han estado

³³ De hecho, son muchos los textos que ha dedicado a estos aspectos, (1987: 174-78), (1990-1991: 1-7) y las conferencias de 1984, 1988 y 1996.

³⁴ Aunque en España comienza un poco antes, pues ya a finales de los 80 empiezan a reeditarse obras suyas, fundamentalmente algunas de sus colecciones de cuentos y sus novelas que, al mismo tiempo, se traducen a otros idiomas (francés, inglés y alemán). Por su parte, en Cuba, los estudiantes del I.S.A. (Instituto Superior de Arte) le dedican un número completo en la revista *Albur* en el año 1990. Es el primer homenaje al que le seguirían otros, ya en revistas más conocidas y de más prestigio (citadas al inicio del capítulo), aunque siempre serán insuficientes pues, incluso hoy día, el mejor dramaturgo que ha tenido Cuba, sigue sin representarse en los escenarios cubanos.

durante mucho tiempo fuera del canon literario, en concreto se le compara con el uruguayo Felisberto Hernández y con el argentino Juan Rodolfo Wilcock. En este sentido, para Valdés, entre otros, es indudable que Piñera forma parte del canon cubano y considera que “ni desde el punto de vista neorromántico de Bloom, ni desde la crítica espiritual e impresionista de Vitier, ni desde el multiculturalismo más reciente de cierta crítica, la escritura de Piñera es representativa de lo latinoamericano” (2004:109). Asimismo, desde esta perspectiva —y buena prueba de ello es esta revisión crítica que hacemos—, la gran atención que se está prestando a la obra de Piñera, tanto en América como en España, y la multiplicación de bibliografía crítica y no crítica, la reedición de sus textos o la publicación de los que todavía permanecían inéditos y de tesis doctorales, nos faculta para afirmar que Virgilio Piñera ya ha entrado en el canon actual de la literatura hispanoamericana o literatura escrita en español. Una pequeña muestra de esto es que Piñera ya aparece en algunos manuales de texto de Literatura Española del Bachillerato Español donde se le cita junto a otros autores, aunque sólo como poeta: “Poetas relevantes de este siglo son también el chileno Nicanor Parra (1914), que escribe una poesía antirretórica, de lenguaje común y desposeída de fines trascendentes (Poemas y antipoemas, 1954); los cubanos Dulce María Loynaz (1902-1997; “Carta de amor de Tutankamen”), Virgilio Piñera (1912-1979; “La isla en peso”), y Gastón Baquero (1916-1997); el uruguayo Mario Benedetti (1920) o el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925)” (Quiñonero y Fernández, 2003: 430). No obstante, para resolver esta cuestión de un modo preciso tendríamos que ver cómo se ha ido configurando la imagen del autor en las Historias literarias, tanto cubanas e hispanoamericanas, como españolas y contemporáneas y, concretamente, en las Historias del teatro, donde, poco a poco, se evidencia una progresiva presencia de Piñera.

Desde esta metodología se estudia la obra de Piñera estableciendo puentes, paralelismos con otros escritores también marginales, como los anteriores, o canónicos como Vargas Llosa o Alejo Carpentier, intentando crear una especie de galaxia o, más bien, movimiento aglutinante panamericano (L’Clerc, 1999; Laddaga, 2000; Alexander, 2002; Garrido, 2002; Miller, 2007; Mercedes Serna, 2008), pues es bien sabido que al hombre le resulta particularmente interesante y clarificador, cuando no una necesidad, el hecho de categorizar, clasificar y crear conjuntos semióticamente parecidos. Laddaga, por ejemplo, lo hace desde una supuesta “rareza” que Piñera comparte con Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock, y que tiene que ver, fundamentalmente, con la manera de sentir de sus personajes: “personajes que ‘disfrutan de sí mismos’ en el instante y el lugar en que se aprehenden como sumas incompletas de partes dispersadas [...] subjetividades que se libran a una radical pasividad y encuentran, así, su satisfacción en placeres ‘bajos’” (2000: 16); pero no exclusivamente con la narración del placer, sino también con determinadas estrategias narrativas, que el ensayista denomina “escrituras del desorden de la prosa o del verso, de la banalidad, del balbuceo, de la arritmia, del relato que se deja declinar y se abandona” (2000: 40); L’Clerc, en su Tesis Doctoral titulada *Painting and visual imagery in literature: three contemporary latin american novels*, establece las relaciones entre lo pictórico, entre las representaciones visuales y lo verbal en el contexto de tres novelas hispanoamericanas, *Elogio de la madrastra*, de Vargas Llosa; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier y *La carne de René* de Virgilio Piñera. Para L’Clerc, en la interacción entre la imagen y el texto, lo pictórico se contextualiza al servicio del texto y, como imágenes que portan unos valores históricos y culturales, sirve más como una fuente adicional que genera nuevos significados y amplía la perspectiva de esas novelas (1999: II). En la misma línea se sitúa Alexander quien, bajo el título *Narrar la imagen: el cuerpo plástico en*

novelas de Rosario Ferré, Mario Vargas Llosa y Virgilio Piñera, parte también del supuesto de la interrelación de la imagen y la escritura, desde “una hipótesis que explora una posible relación simbiótica entre la escritura y las artes plásticas” (2002: 4) y que enfoca en las imágenes persistentes de tres novelas, las mismas que L’Clerc para Llosa y Piñera y *La batalla de las vírgenes* de Ferré. Para la autora el punto común de las tres obras reside en que todas ellas “señalan el poder interpretativo de la escritura” (2002: 198), si bien el trabajo es muy básico y no tiene mayor interés.

Garrido, por su parte, une a Piñera con Carlos Montenegro y Guillermo Cabrera Infante, pero el afán que le lleva a realizar esta empresa no es tanto las continuidades o parecidos entre las técnicas escriturales de los autores como su marginalidad del canon y de la crítica por razones extraliterarias.

Por último, tanto Karina Miller como Mercedes Serna relacionan también a Piñera con Juan Rodolfo Wilcock. La primera, a través del análisis del miedo en varios textos de Piñera, como las novelas *La carne de René*, *Pequeñas maniobras*, *Presiones y diamantes*, o la pieza teatral *Dos viejos pánicos* y otros tantos cuentos, con, fundamentalmente, la colección de cuentos reunidos en *El caos* de Wilcock y “El fiord” de Osvaldo Lamborghini. Como ya el título de la tesis adelanta — *Escrituras impolíticas: anti-representaciones de la comunidad en Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*—, para Miller existe una profunda interconexión entre estos textos con los textos políticos, pero desde la perspectiva de la imposibilidad, es decir, desde la ruptura de la dicotomía que la autora llama “amigo-enemigo”, obviamente de los regímenes políticos del momento, en concreto las dictaduras de Perón y Batista, en Argentina y Cuba respectivamente, como ejemplo de la insostenibilidad del discurso político basado en la eliminación del otro propio de los regímenes totalitarios: “por medio de la ironía, la parodia y el exceso [de violencia]

estos discursos crean una ‘zona gris’ que escapa a la caracterización de lo político como la identificación y eliminación de la diferencia” (2007: XI).

Para Serna, en cambio, la afinidad de Piñera con Wilcock va más allá de las relaciones literarias o de la similitud en determinadas técnicas o temas en sus obras. Existe, además, una coincidencia vital y estética vinculada al contexto geográfico e intelectual, dada la larga permanencia e intercambio cultural de Piñera con Argentina. Partiendo de esta premisa vincula los *Cuentos fríos* de Piñera y *El caos* de Wilcock desde una postura biográfica y temática que podría resumirse perfectamente en las siguientes afirmaciones: “El sadismo y la crueldad, el disentimiento y el cinismo con que se observa el mundo describen la obra cuentística de ambos. Asimismo, algunos cuentos como, por ejemplo, “Las partes de Piñera” y “Los amantes” de Wilcock, centrados en el tema de la mutilación del cuerpo y el sufrimiento de la carne, son parecidos también en su temática y argumento” (Serna, 2008).

A propósito del tema de la carne o de su configuración del cuerpo³⁵, vinculado al tema del miedo (Foster, 1987), del hambre, de la enfermedad, del canibalismo, de la negación o repulsión hacia lo carnal y/o de lo lúdico³⁶, también hay numerosos estudios de dispar interés, sobre todo en relación a su novela *La carne de René* donde, según Berti: “*La carne de René* lleva la obsesión de Piñera por esta cuestión a un verdadero paroxismo. Aquí la *carne* es exhibida en su más ancha polisemia: como sinónimo de alimento (carne de res) o de sexualidad (carne humana), como metáfora de sufrimiento o de violencia. La palabra aparece a las claras en el título del libro pero asimismo en

³⁵ Incluso hay autores, como Valdés, que ven la literatura cubana del siglo XX como “memoria corporal”, en el sentido de que “el cuerpo es la forma dominante en esta literatura y las figuras de éste, quizás como alteridad espacial a la presencia real de la isla física, y, en las últimas décadas de dictadura política” (2004: 103). Frente a la construcción binaria de cuerpo y espíritu, para este crítico, tanto en Lezama, Carpentier como Piñera, el cuerpo, ya sea histórico, textual o fragmentario, es un “modelo de producción de símbolos” (2004:113).

³⁶ Inserto en su poética o teoría general de la “destrucción”, que ya veremos en el próximo capítulo, véase Álvarez (1999), Díaz (2005: 124-136) y cuatro obras amplias que entroncan con estos aspectos a las que ya hemos hecho referencia: Ballou (1995), Anderson (1998), Cuadra (1999), Alexander (2002).

casi todos los subtítulos de los trece capítulos, ya sea implícita (“Tierna y jugosa”, “El cuerpo humano”) como explícitamente: “Hágase la carne”, “La carne perfumada”, “La carne de gallina”, “La batalla por la carne”, etc.” (2001: 4); pero también en conexión con muchos de sus cuentos (“La caída”, “Las partes”, “Unos cuantos niños”, “La carne”, etc.) y en obras dramáticas como *Dos viejos pánicos*³⁷, *Una caja de zapatos vacía* o *El flaco y el gordo*.

En cuanto al tema de la crueldad en su literatura, tanto en su narrativa como en su teatro, y en este último caso vinculado con las teorías dramáticas de Antonin Artaud³⁸, encontramos otras tantas revisiones (Montero, 2002; Falcón, 2003; Caisso, 2004).

Y no podemos olvidar algo fundamental: el “choteo cubano”³⁹, al que nos hemos referido supra, una forma de humor cuya manifestación textual, compartida por toda la crítica, da cuenta de una manera de ser o idiosincrasia definitiva del pueblo cubano o identidad nacional; enunciada por Aguilú de Murphy como, entre otras definiciones, “una actitud del pueblo frente a la autoridad establecida; es una forma de no tomar nada en serio. Por medio del choteo, el cubano se burla de la autoridad, de lo más sagrado y de todo aquello que conlleve intrínsecamente un sentido de autoridad” (1989: 88). No obstante, nosotros no creemos en estas configuraciones tan rígidas, pues pensamos que falsea la realidad intentar separar a la humanidad metiéndola en cajitas etiquetadas con el nombre de un país o utilizando conceptualizaciones abstractas que sólo interesan a los que ostentan el poder; máxime cuando el choteo así conceptualizado no es privativo de las manifestaciones literarias o de otro tipo de Cuba. De hecho, hay autores que relacionan directamente el choteo con la “cubanidad” enfrentándolo con la tradición

³⁷ Al final de la obra los personajes mantienen este diálogo: TABO. Tota, ¿qué vamos a comer mañana? TOTA. Carne con miedo mi amor, carne con miedo. (Piñera, 2002b: 509)

³⁸ Recordemos sobre este particular que Piñera tradujo *El teatro y su doble* de Artaud, al que denomina como “el fundador de una nueva vanguardia” (Piñera, 1969: VII), introduciendo así sus innovadoras ideas teatrales en Cuba.

³⁹ De hecho, como dijimos supra, una de las primeras tesis doctorales sobre Virgilio Piñera, cuando no la primera de la que tenemos conocimiento, giraba en torno a este concepto (Cardet, 1971).

occidental europea (Rodríguez, 2008). Creemos que este tipo de humor está presente tanto en la tradición española como en la Argentina, por limitarnos a dos tradiciones literarias.

Por otra parte, en lo que compete a las relaciones literarias (intertextualidad, influencias, traducciones realizadas por el autor, etc.), además de los escritores que hemos ido mencionando en nuestro desarrollo, se le ha comparado, o se ha creído ver cierta influencia, con Jonathan Swift y con Frank Kafka entre otros. Se le ha relacionado con el también dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill por la coincidencia de argumento de *Aire frío* con *Long Day's Journey into Night* y por la elección del mito de Electra en *Electra Garrigó*, del cual ya había escrito anteriormente una trilogía el estadounidense titulada *Mourning becomes Electra*, a la que nos hemos referido supra.

Por su existencialismo se le ha comparado con Jean Paul Sartre (El Hamouti, 2013) y con toda la corriente de la filosofía del absurdo europea. Asimismo, y en palabras de Cervera en sus clases de Literatura Hispanoamericana, “los análisis de las obras del cubano revelan los contactos y las influencias relativas de los más importantes autores del mundo contemporáneo, desde el expresionismo siniestro de Franz Kafka hasta el análisis del sadismo de la tradición francesa, pasando por los autores de mayor repercusión de la modernidad, desde Edgard Allan Poe hasta Marcel Proust, así como por los análisis filosóficos del post-estructuralismo, en los que también cabría reconocer procesos piñerianos, como los ofrecidos por Michel Foucault o Gilles Deleuze”, afirmación que puede verse ampliada en Cervera (1997: 18-271; 1999: 47-64), donde se analiza la locura en los cuentos de Piñera como una estrategia de salvación, como ya adelantamos: “la remisión a la “locura”, esa locura natural y aun necesaria, como categoría salvífica y purificadora del sujeto confesional en sus múltiples facetas discursivas” (1999: 49).

Este último tema, la locura, se presenta en algunos análisis sobre los cuentos de Piñera y sus personajes en relación con el/los infiernos del autor⁴⁰. Nos parece muy interesante este aspecto, pues es una de las características de varios de los personajes de sus obras dramáticas, o tema central en otras como *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso* o *Las escapatorias de Laura y Óscar*.

En definitiva, éstas son las líneas básicas a través de las que gira todo lo escrito sobre Virgilio Piñera. Es evidente que no hemos citado todos los estudios, pues nuestra intención aquí es ofrecer un estado de la cuestión y dar una información sintética y general que siempre necesitará de revisiones y ampliaciones. De hecho, continuamente surgen nuevos trabajos, aunque la mayoría se pueden adscribir a alguno de los perfiles o perspectivas de análisis aquí presentados. Con lo que, en resumen, tendríamos, hasta ahora, una completa poética de la filosofía, la concepción de mundo del escritor, de sus temas preferidos y obsesivos, de sus estrategias narrativas, de algunas de sus técnicas teatrales, etc., desde múltiples accesos y metodologías.

Como curiosidad, cerramos este capítulo diciendo que Virgilio Piñera, aureolado con el estigma de los escritores malditos y prohibidos, fue un mito en vida —y todavía más después de su muerte—. Tanto es así que se ha llegado a crear en Internet un blog y, por lo menos, dos perfiles de “Facebook” como si el autor viviera y él mismo fuera día a día publicando las entradas:

<http://ro-ro.facebook.com/pages/Virgilio-Pinera/43966636720?v=wall>
<http://es-la.facebook.com/people/Virgilio-Pinera/100000020510256>
<http://unabromacolosal.blogspot.com/>

Igualmente, hay un documental sobre la puesta en escena de *Aire frío*, que se presentó en Miami en el año 2002, como un homenaje al gran dramaturgo. Y otro titulado “Diálogos con Virgilio Piñera”, donde Leal, uno de los compiladores y

⁴⁰ Matas (1985: 22-25), Cervera (1999).

organizadores de su obra teatral tras su muerte, entrevista a Luisa Piñera, la hermana de éste y trasunto del personaje central de *Aire frío*, Luz Marina. Desgraciadamente, no disponemos de ninguno de los dos. Existe asimismo una biografía, entre otras, publicada en 2003 en La Habana y que ya cuenta con una segunda edición de 2011, titulada *Virgilio Piñera en persona*, donde su autor, Carlos Espinosa, realiza una semblanza vital del dramaturgo a través de cartas, anécdotas y entrevistas personales a muchas de las personas que lo conocieron.

CAPÍTULO II

LA POÉTICA EXPLÍCITA DE VIRGILIO PIÑERA

2.1. CONCEPTO DE POÉTICA E INTRODUCCIÓN TEÓRICA.

Hablar de poética actualmente implica diferenciar entre el concepto de poética clásica y el de poética actual. En este sentido, García Berrio opina que la Poética del s. XX es una actualización y reanudación “de la Poética clásica y clasicista tradicional, después del paréntesis diferente de la Poética romántica” (1988: 67). De esta manera, mientras en el Romanticismo se hacía hincapié en los aspectos “filosófico, antropológico y estético, la Poética moderna, al concentrarse de nuevo en el estudio inmanente de las estructuras lingüísticas, ha vuelto a ser, como la clásica, retórica, filológica, lingüística y semiológica” (Berrio y Hernández, 1988: 67). Del mismo modo, Pozuelo sostiene que “la búsqueda de alternativas al excesivo inmanentismo de la Poética ha provocado un redescubrimiento tanto de la historia literaria como del enorme caudal de las Poéticas y Retóricas” (1994a: 11).

Siendo esto así, cuando nos referimos a la “poética” explícita de un escritor conviene realizar una serie de aclaraciones, puesto que no son términos totalmente equivalentes. Cuando el teórico, el historiador o el crítico de la literatura⁴¹ explican y desarrollan una poética sobre la obra de un determinado autor se guían por unos parámetros que pueden o no coincidir con las ideas poéticas del escritor del que se trata.

Evidentemente, cuestiones como concepto de Literatura, concepción del género literario, visión y misión del poeta y cuestiones estilísticas serán aspectos que ambos

⁴¹ Aunque el auxilio de la teoría y de la historia es imprescindible, será más una labor del crítico que de los dos primeros. Para una neta distinción entre los tres métodos, teoría, historia y crítica, y su necesaria interconexión ver Wellek y Warren (1966: 47-56); Senabre (1994: 48-51); esta separación sería matizada en Wellek (1983: 6-35) a propósito del concepto de evolución en la historia literaria. Sin embargo, aún siendo esta la clasificación más extendida sobre los estudios literarios, deberíamos añadir la literatura comparada como una disciplina diversa de la teoría (Villanueva, 1991: 15-46), aunque en España se solape por cuestiones políticas universitarias, como bien explica Claudio Guillén (2005: 11-24); y, sin negar la claridad y eficacia de esta distinción tripartita ya clásica, como métodos de aproximación al hecho literario podemos añadir la epistemología literaria o Ciencia de la literatura (Bobes 1994: 19-45).

tratarán (o que deberían tratar, siempre si nos situamos en el supuesto ideal, como el que nos ocupa, de que el escritor reflexione críticamente sobre estos aspectos y sobre su obra), pero dependiendo de nuestro acercamiento metodológico a los textos, ya sea una postura estética, estructural o lingüística, tendremos que dar cabida en nuestras consideraciones no sólo a aquellos aspectos que tradicionalmente se le han asignado a la Poética, tales como el concepto de arte al que responde determinada obra incardinada en un sistema literario dado o la configuración dispositivo-estructural del texto, sino también a la Retórica y a aspectos a los que no se ha referido el propio autor, como la estructura lógica-argumentativa de los discursos o lo expresivo que se da en el carácter puramente verbal del texto.

Si bien es cierto, tal y como dice García Berrio, que la tradición clásica de la poética ha llegado a nuestros días y se ha “reactivado” en el último siglo, después de la pausa lingüística que suponen las poéticas del Romanticismo, “a partir del formalismo ruso, la estilística y el neoformalismo estructuralista” (Berrio y Hernández, 1988: 13), a la hora de enfrentarse a una manifestación concreta de la poética en la obra literaria de un autor, necesariamente hay que tener en cuenta diferentes aspectos desde los que partir (metodología, enfoque y tipo de conocimiento que se pretende conseguir) y elaborar un mapa conceptual que nos sitúe históricamente en cada concepción general o particular de lo artístico⁴², desde qué paradigma o modelo se habla o qué relaciones mantiene la teoría literaria con la historia, con ella misma o con otras ciencias en cada momento particular de la historia. Es fundamental entender cada poética en su contexto y en sus relaciones con otros sistemas culturales⁴³, pues al fin y al cabo, lo que se

⁴² Pues en sus relaciones con la Historia Literaria, la poética nos deja ver que “hay una continua interacción entre la especulación científica y las creaciones literarias” (Bobes, 1995: 14). Ver también, Tacca (1968) y Wellek (1983).

⁴³ En este sentido, Pozuelo afirma que la teoría literaria hoy “pone en cuestión no sólo el lugar de la literatura respecto a otras prácticas del conocimiento o del saber (...), sino también a qué llamamos Humanidades y el lugar de la literatura en tal conjunto” (2000: 16). En esta línea se situaban Lotman y

pretende es llegar a una hermenéutica a través de lo formal y lo estructural, anclado todo ello en una postura comprensiva de lo histórico⁴⁴.

No nos parece necesario y consideramos que es absolutamente redundante, por la magnitud de los excelentes trabajos que hay sobre ello, ofrecer una revisión de las distintas poéticas que se han sucedido desde que nacen las ideas literarias⁴⁵. No obstante, *grosso modo*, y glosando la monografía de Bobes Naves (1995-1998), normalmente la historiografía de la teoría literaria⁴⁶ se divide en tres grandes periodos: el de las *poéticas miméticas* que, fundamentadas en el principio de imitación aristotélico, parten de la Antigüedad Clásica y llegan hasta el siglo XVIII⁴⁷; el de las Poéticas analíticas o poéticas de las formas, que se desarrollan durante los siglos XIX y XX y comienzan a partir del Romanticismo; y las Poéticas semiológicas, que se iniciarían después del primer tercio del siglo XX y llegan hasta el momento presente (Bobes, 1995: 7-8), aunque esta división puede ser un tanto ambigua, ya que, aunque, evidentemente, las últimas son teorías generales sobre los códigos signícos y su

toda la tradición eslava y Even-Zohar, bajo la denominación de Teorías Sistémicas, cuyo nombre y agrupación debemos a Steven Tötösy en el año 1992 (*apud* Pozuelo, 2000: 77). Nosotros estamos fundamentalmente de acuerdo con estas teorías que “definen la idea del funcionamiento de la literatura como un conjunto jerarquizado de sistemas que se interpenetran y combaten entre sí” (Pozuelo, 2000: 78).

⁴⁴ Para los problemas relacionados con la historicidad en la interpretación de los textos literarios, tales como la distancia y el posicionamiento histórico o los cambios históricos en el concepto mismo de interpretación ver la interesante síntesis de Peter Sdonzi en *Hermenéutica* de Domínguez Caparros (1997)..

⁴⁵ Solo de publicaciones españolas, a modo de ejemplo, podemos citar Imbert (1969), De Torre (1970), Yllera (1974), Garrido Gallardo (1975, 1982, 2000 y 2004), Ynduráin (1979), García Berrio (1980), Aullón de Haro (1984), Díez Borque (1985), Berrio y Hernández (1988), Bensusan Wahnón (1991), Asensi (1998 y 2003).

⁴⁶ Como se puede deducir estamos parangonando el concepto de poética con el de Teoría literaria, y aunque implícito en nuestras afirmaciones, creemos necesario aclarar que nos referimos al periodo actual, donde la denominación de Poética “ha sustituido en el uso corriente y en los títulos de libros y revistas a otras como Teoría, Crítica o Ciencia de la Literatura” (Berrio y Hernández, 1988: 11), ya que, según nuestra opinión, es un término mucho más completo en cuanto a la descripción y conceptualización del objeto que estudia.

⁴⁷ No obstante, conviene recordar que la periodización renacentista siempre es un peligro, primero porque depende del concepto histórico que se tenga de la teoría poética. Y segundo, porque hay que tener en cuenta que en el Renacimiento convergen cuatro tradiciones —aunque el grueso lo comprenden los comentaristas de Aristóteles—, esto es, la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica. De hecho, García Berrio afirma que es erróneo pensar, como a menudo se ha dicho, que el componente exclusivo de las poéticas renacentistas sea el aristotélico, si bien es cierto que “el proceso de aristotelización en la Poética absorbe y naturaliza ideas de Horacio y de los tratadistas de Retórica” (Berrio y Hernández, 1988: 26). Para estas cuestiones véase García Berrio(1977: 221 y ss; 1980).

significación en el contexto humano, la semiótica aplicada es, a su vez, una poética formal.

Poética no es un concepto unívoco ni unitario y, puesto que incluye tanto a la teoría como a la crítica, en un sentido lato a veces se entiende como una manera determinada de conceptualizar ciertos elementos, al mismo tiempo que respondería, por parte del crítico, a la explicación de esos elementos, esto es, al conocimiento de la experiencia que se desprende de una particular manera de representar, de simbolizar, de construir, de usar unas técnicas u otras. Así, todos estamos familiarizados con el uso, quizá desmedido, que se hace del vocablo poética en sintagmas como los siguientes: poética del espacio, poética de la imaginación, poética de los objetos, poética de tal género o subgénero literario, etc. En este sentido básico, poética equivale a la explicación de determinadas principios básicos, textuales y/o extratextuales, susceptibles de ser agrupados por sus semejanzas en un conjunto o una serie literaria para establecer un paradigma, siempre dentro de un contexto que puede ser literario exclusivamente o ir más allá e incardinarse en la cultura, en la historia, en la sociedad o en otros discursos, ya sean ficcionales o no (aunque en el segundo caso quizá sería más correcto hablar de retórica): lingüísticos, pragmáticos, filosóficos, artísticos, políticos, psicológicos, etc.

Pensamos que este es un uso legítimo de la poética, si bien un tanto restringido, en tanto podríamos definirla como el conjunto de principios por el que se rige una obra literaria. De acuerdo con esto, otro aspecto que hay que considerar es si nuestra vía de acceso al texto es general o parcial, y si incluimos o no las relaciones de la literatura con los contextos y los sistemas culturales, como, por ejemplo, podríamos hacer desde la pragmática o la semiótica. Dependerá, fundamentalmente, de dos factores, la metodología aplicada, que tiene que ver con la finalidad, con el objetivo perseguido, por

ejemplo, estudiar una obra literaria a la luz de la sociología; y desde cuál de los elementos del proceso de comunicación literaria partimos o a cuál de las relaciones entre éstos damos mayor énfasis, ya sea al emisor, al mensaje o al receptor. En el primer caso, estaríamos ante una poética total en el sentido de que se analiza toda la obra a través de un contexto de base globalizador (y no solo del contexto sino que partimos ya de una teoría y una metodología concreta que orienta todo el proceso de conocimiento) y todo es interpretado en sus relaciones, representaciones, simbolizaciones o referencias hacia ese contexto, ya estemos hablando de estructuras, temas, uso del lenguaje, etc.; el segundo, daría como resultado poéticas parciales, por ejemplo, todas las poéticas formales pondrían el énfasis en el estudio de una parte de la obra, lo textual-lingüístico, con la finalidad de dilucidar el significado de ésta.

El acceso a la obra desde el autor limita y restringe el verdadero sentido del texto, porque supone una necesaria interdependencia entre lo escrito y la vida real del escritor. Según nuestra opinión, este tipo de estudios no forman parte propiamente de la crítica literaria, sino de otras disciplinas afines o complementarias (como, por ejemplo, la psicocrítica o algunas modalidades de la crítica historicista) que, si bien en ciertos casos pueden aportar luz al conocimiento de la obra, en la mayoría conllevan un fuerte determinismo⁴⁸. No obstante, como dijimos anteriormente, si se quiere llegar a una poética general determinados datos biográficos no se pueden desechar sin más, sobre todo si no partimos *a priori* de estos datos tratando de buscar su confirmación en el texto, sino a través de una retroalimentación motivada y argumentada⁴⁹.

Las teorías sobre la obra en sí, que se limitan al estudio del mensaje, analizan las unidades formales y sus relaciones sin salirse del discurso lingüístico. Hay dos grandes

⁴⁸ Ver Wellek y Warren (1966: 94 y ss.), Umberto Eco (2006: 60-62), Pozuelo (1994b: 236).

⁴⁹ Como, por ejemplo, en el caso de que “la obra del poeta [sea] una máscara, una convencionalización dramatizada de su propia vida” (Wellek y Warren, 1966: 95). El estudio biográfico desde este punto de vista tendrá un valor exegético, una utilidad interpretativa del conjunto.

grupos o direcciones: teorías morfológicas (sobre la forma), teorías funcionalistas (sobre las funciones), y este enfoque dará lugar a disciplinas como la ecdótica, la gramática del texto, la crítica lingüística, la retórica, el estructuralismo formal y funcional, los formalismos, la estilística, etc.

Por último, las teorías que atienden al lector como sujeto que completa el circuito de la comunicación literaria, teorías de la recepción o la hermenéutica⁵⁰. Se entiende la obra literaria como un producto formalmente acabado, pero “semánticamente abierto a interpretaciones que concretará cada uno de los lectores desde su propia competencia y condicionado por el horizonte histórico en que se halla” (Bobes, 1995: 28).

De hecho, pensamos que después de “la muerte del autor” (Barthes) y de “la hora del lector”⁵¹, se está iniciando en los últimos años una vuelta al escritor, si bien desde esta perspectiva última a la que nos referimos, esto es, considerando al autor como un elemento más de la obra literaria pero no el único ni, cuanto menos, el elemento central.

Así, recapitulando, algunas de las definiciones de Poética más generales que podemos observar son las que ofrece el D.R.A.E.: 2. f. “Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura”. 4. f. “Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor”. Siendo la segunda, aplicada en nuestro caso a un autor, la que nos interesa. Sería prolijo incluir aquí todas las acepciones de ‘Poética’ y los modos de entenderla, pues serán tantas no solo porque responderán a un determinado concepto de arte desde un punto de vista sincrónico o histórico, sino también porque dependerá también del concepto de literatura y de la metodología o punto de vista con que nos acercamos a las obras literarias. De hecho, las definiciones dependerán siempre, como

⁵⁰ Que tienen su precedente en la teoría aristotélica de la catarsis, en tanto se atiende al efecto de la obra en su recepción. Citamos por su relevancia en este ámbito Umberto Eco (2006).

⁵¹ Representativo de estas ideas sería Castellet (1957).

hemos explicitado supra, de cual de los tres actantes de la comunicación literaria⁵² y de qué concepto de evolución literaria sean los puntos de partida. Desde Aristóteles, la evolución literaria se entendía como un proceso temporal con una finalidad. Sobre este particular es interesante la revisión sintética que realizara Wellek (1983) sobre el concepto de evolución en la historia literaria; y por su penetración, a propósito de la sincronía y la diacronía en literatura, es muy sugerente la opinión de Guillén sobre este modelo temporal influenciado de la biología y basado en los principios dinámico y estático, pues para el comparatista “las categorías de tiempo histórico-literario no presentan un aspecto tan simple” y “un punto de vista lineal, secuencial o serial, nos impediría captar las simultaneidades” (1989: 258 y ss.).

También nos parece clarificador entender la poética desde una perspectiva estructural-lingüística, ya que, como decíamos al inicio de este capítulo, este modo de entenderla retoma en cierto modo a la poética clásica. Dice Todorov en *Literatura y significación* que “nuestro objeto no será ya ese enunciado particular que es la obra; debemos, en cambio, tratar de la estructura del discurso literario, que hace posible la existencia de cada obra particular. El objeto del análisis estructural son los posibles y no los reales; éstos sólo son un camino hacia el conocimiento de aquéllos. Quiero designar con el nombre de poética a ese tipo de acercamiento al hecho literario”. (1971: 10-11). Para Todorov el uso de poética se debe restringir, dado que, en la base, está la pregunta fundamental de qué es la literatura, qué textos se entienden bajo el concepto de literatura; así podemos llegar a conclusiones tan amplias como la teoría de Edwin Greenlaw que propugnaba que “los estudios literarios pasan a ser no ya íntimamente afines, sino realmente idénticos a la historia de la civilización” (*apud* Wellek, 1966: 24), o tan restringidas (quizá mejor llamarla parcial o lingüística) como aquella de Todorov.

⁵² Nos parece clara y básica la síntesis que realiza Senabre (1994: 147-163).

En este orden de cosas, podríamos definir la poética, *strictu sensu* tal y como concluye López Eire a partir de la teoría de la función poética de Roman Jakobson, “como la parte de la lingüística que trata de la función poética en relación con las otras funciones del lenguaje” (1980: 8-9).

Por consiguiente, a la hora de considerar el concepto que se maneja de arte y la actitud frente a la obra literaria, tenemos que tener en cuenta que ello configurará enfoques diferentes. Desde su origen las preocupaciones e ideas sobre la literatura se han centrado en las mismas preguntas, solo que las respuestas serán más o menos diversas porque dependen no sólo de cada sistema literario, sino del polisistema cultural donde se incardina. ¿Qué es la literatura y cuáles discursos se consideran literarios y cuáles no? ¿Cuál es la relación de la literatura con la realidad? ¿Quién es el escritor o el poeta? ¿Cuál es la finalidad de la literatura?⁵³

De la primera pregunta surgirían multitud de respuestas, una de las cuales se convirtió en el objeto central de las poéticas formales del pasado s. XX: la conceptualización del lenguaje literario y la búsqueda de la literariedad, de la existencia o no de una lengua literaria diversa de la lengua llamada estándar o común⁵⁴. Asimismo, otra de las respuestas a esta gran pregunta daría como resultado la teoría de los géneros literarios. Igualmente, de las relaciones de la literatura con la realidad, quizá una de las cuestiones constantes en todos los estudios literarios, tendríamos la eterna dialéctica entre mimesis y *poiesis*; surgirían las poéticas de la ficción o los accesos extrínsecos como los estudios biográficos o psicológicos.

La naturaleza del poeta sería uno de los intereses particulares de las ideas literarias desde la Antigüedad, y tendría una gran importancia en toda la poética romántica.

⁵³ Para la función y naturaleza de la literatura se puede consultar Wellek y Warren (1966: 25-46).

⁵⁴ Para todas las teorías formales o poéticas textuales que tratan la noción de desvío y la función poética del lenguaje, véase la clarificadora síntesis de Pozuelo (1994a: 18-51).

Aunque en la base de ambas concepciones residiría la semejanza de los discursos poéticos y religiosos que hablarían de la esencia divina de la poesía y del poeta.

Del debate teleológico de la literatura, y en general de la finalidad del arte, dependiendo del contexto histórico y el sistema literario, surgen las cuestiones clásicas del didactismo o del placer de la literatura, esto es, de su utilidad social o su inutilidad. Para Wellek y Warren, por citar un ejemplo, “la primera y principal [función de la poesía] es la fidelidad a su propia naturaleza” (1966: 46).

En definitiva, podemos decir que la concepción del arte se cifra en las causas definidas por Horacio en su *Ars poetica: ingenium/ars; docere/delectare; res/verba*, y que las dos posibilidades extremas que definen los dos grandes macrosistemas histórico-literarios estarían basadas en la combinación de estos elementos: el concepto de arte en la Antigüedad se definiría en la triada *ars/docere/res*, mientras que *ingenium/delectare/verba* se asociaría con la Modernidad⁵⁵.

Esta pequeña síntesis que hemos realizado nos sirve ahora para adentrarnos en la poética explícita de Virgilio Piñera rastreando estos conceptos en sus escritos sobre sus ideas estéticas y políticas. Evidentemente, ni es exhaustiva ni rigurosa ni hablamos de todas las posibilidades a las que han dado lugar las cuestiones que planteamos al inicio.

A lo largo de su vida, tanto desde su condición de intelectual como de escritor, Piñera no dejó de escribir ensayos sobre sus ideas acerca de cómo entendía o de cómo debía ser la literatura de su tiempo. En este sentido, sus reflexiones sobre el contexto artístico, de Cuba, Hispanoamérica, Estados Unidos o Europa, se pueden rastrear en muchos de sus artículos críticos. Asimismo, algunas de las traducciones que realiza pueden servirnos para saber cuáles eran sus intereses en lo que concierne a las diferentes

⁵⁵ Ya Wellek y Warren se referían a ello del siguiente modo: “La historia de la estética casi podría resumirse como una dialéctica en que la tesis y la antítesis son el *dulce* y el *utile* de Horacio” (1966: 36). Después, Berrio y Hernández (1988) extenderían esta idea a las otras dos dicotomías fundamentales.

enunciaciones de las vanguardias europeas y su apropiación particular, su interpretación y mirada desde dicho contexto⁵⁶.

En cuanto al contexto artístico inmediato, el de Cuba, adelantamos que, hasta cierto punto, es imposible separarlo de las ideas básicas que persiguen la instauración y asentamiento de las literaturas nacionales, esto es, serán cuestiones fundamentales en sus escritos estéticos aquellas que tienen que ver con la identidad nacional y el ideario que define lo cubano. Aspectos, por lo demás, para Piñera ligados a la geografía y a la insularidad. Y, es más, puesto que ninguna literatura nacional puede obviar la necesaria dialéctica con la tradición, también sus ideas sobre los modelos y las fuentes de la tradición clásica grecolatina (y con ella también nos referimos a las tradiciones europeas) estarán impregnadas de este sentimiento nacional, aunque quizá no tanto desde una postura patriótica como de una intención verdadera de crear una literatura nueva. Sin embargo, como veremos, Piñera se muestra escéptico desde el principio, ya que al mismo tiempo que proclama la necesidad de destruir para construir, sabe que ninguna cosa es verdaderamente una y la misma, que toda la literatura es una larga cadena intertextual construida de ecos, que todo manifiesto estético conlleva en sí mismo la simiente de su falsedad, de su propia repetición y, con ella, de su fin.

Evidentemente, todo ello nos llevará a considerar el papel que la realidad juega en su poética explícita, con lo cual podremos responder a una de las grandes preguntas que toda teoría literaria implica, y no sólo la realidad como instrumento en el sentido clásico de la mimesis o de la ficción, sino también en cómo afectan los componentes socio-político y biográfico a su pensamiento crítico y estimar cuál es, verdaderamente, la importancia y el peso que ambos tienen en su literatura, pues en muchos casos, como

⁵⁶ Aparte de la ya citada traducción de Artaud, Piñera realizó una selección y traducción de cuatro obras de cuatro dramaturgos europeos y norteamericanos que se asocian con el llamado “teatro de la crueldad”, J. Gelber, F. Dürrenmatt, E. Albee y Peter Weiss, un teatro que el cubano considera “hoy, por hoy, la expresión dramática de mayor prestigio y la vanguardia más avanzada de la escena” (Piñera, 1967c: XIII).

sabemos, creemos que han sido sobrevalorados. Sobre este particular, recordemos una certera frase de Guillén que afirma que “las más admirables causas sociales pueden desvirtuar y desliteralizar la literatura” (2005: 28), pues refleja con bastante certeza lo que pensaba nuestro dramaturgo de la intervención del momento histórico-social en lo artístico. Más adelante veremos cómo se imbrica la política con sus ideas estéticas y la complicada relación entre la Revolución, Piñera y su obra.

2.1. LA POÉTICA EXPLÍCITA DE VIRGILIO PIÑERA: TEXTOS CRÍTICOS Y POLÍTICOS

En general, al releer los ensayos y notas críticas que Piñera escribió observamos que de todos los géneros literarios era la poesía su interés central. Escribió sobre Paul Valéry, Pablo Neruda, sobre los poetas cubanos del siglo XIX, Emilio Ballagas, Alfred Jarry, Martínez Villena, Kafka, José Lezama Lima, etc. Asimismo, dos son los problemas centrales de su poética: la relación de la literatura con la vida, con la realidad, y la necesidad de crear una obra verdadera, aspectos ambos que se pueden ver casi como uno, pues se imbrican y relacionan mutuamente.

Para comprender estas cuestiones, aunque se pueden observar en múltiples escritos, hemos seleccionado algunos textos que creemos son bastante claros y representativos de las ideas estéticas de Piñera en su conjunto, y las responderemos en dos momentos. En primer lugar, tomaremos como guía textos no ficcionales: sus ensayos críticos, tanto aquellos en los que se refiere a la literatura y al arte en general, como el conocidísimo texto que escribió como prólogo a la 1ª edición de su *Teatro completo* en 1960, “Piñera teatral” —donde puede verse condensado todo su programa estético aplicado a su teatro—; las reflexiones políticas en los artículos que Piñera escribió para *Lunes de Revolución*, una entrevista realizada por la revista *Conjunto* con motivo del estreno por el “Teatro experimental La Mama” de Colombia de *Dos viejos*

pánicos y algún texto epistolar. En un segundo momento utilizaremos textos literarios, en contraste con los anteriores, y en concreto, el poema “La isla en peso” para la construcción/deconstrucción del ideario de lo cubano; “Poema para la poesía”, “El poeta de bronce” y el relato “El caso Acteón” nos servirán para responder a cuestiones metapoéticas e identitarias y, sobre todo el último, para dilucidar cómo dialoga Piñera con la tradición clásica y el mito, qué significan dentro de su obra, cuáles son sus modelos y fuentes y cuál es su relevancia.

Una de las primeras cuestiones que debemos contestar para conocer la poética explícita de Virgilio Piñera es cómo aborda el hecho literario. Fundamentalmente el método que utiliza, si bien tiene opiniones propias del crítico, es ensayístico. Aunque podemos encontrar en sus escritos algunas ideas estéticas en un sentido general que atañerían, en cierto modo, a una teoría de la literatura, éstas son escasas y su objeto de estudio es la literatura de su tiempo —salvando unas pocas excepciones como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Paul Valéry o José Martí, a quienes dedica algunos ensayos— y sus contemporáneos. Nos situamos, por tanto, en un concreto marco sociohistórico y estético y un método, la crítica, que, como tal, se ejecuta desde una perspectiva sincrónica.

Para organizar la poética de Piñera partiremos de lo más general a lo particular, intentando crear una macroestructura textual para mostrar los textos en sus relaciones e imbricaciones, creando una poética dinámica “en movimiento” que culminará en los textos literarios. Por consiguiente, partimos de las opiniones de Piñera sobre el arte y el artista, para lo que utilizaremos su ensayo “El país del arte”; sobre el lenguaje y la palabra, en “Contra y por la palabra”; para la finalidad y la actualidad de la literatura

utilizaremos su conocido artículo “El secreto de Kafka”⁵⁷. No obstante, cuando sea pertinente los relacionaremos con cualquier otro texto del autor.

Tanto las ideas sobre cómo debe ser el arte o la literatura, o qué se considera arte y que no, para Piñera pasan por las condiciones necesarias de originalidad y de veracidad. Estas dos premisas pasan por un rechazo vehemente de modelos, convenciones, reglas y ornamentos, en definitiva, del artificio sin sustancia (entiéndase en el sentido lingüístico de la realidad), de la imitación y la repetición. En este último sentido, es habitual encontrar en sus escritos diferentes oposiciones de términos bastante usuales en las teorías literarias: forma/contenido; imitación/inención⁵⁸; concentración/inspiración (o profundidad frente a intuición); actualidad/ficción. Y también otras oposiciones como la que opone la realidad cotidiana a la verdadera realidad, la oculta o “realidad verificada” como Piñera la denomina (1994: 177); o la pareja construcción/destrucción, en tanto es necesario romper con todos los maestros y no ceñirse a los programas estéticos para construir un arte auténtico. Es más, una vez encontrada la técnica artística perfecta, una vez encontrada la fórmula se debe continuar explorando otros caminos, porque el riesgo es caer en la repetición de uno mismo y derivar solo en lo textual —como Borges—, ya que para Piñera detrás del arte debe estar la vida y el verdadero arte o la verdadera poesía es para siempre un proceso inacabado, es aquello que siempre está haciéndose y, por tanto, no puede repetirse.

En este último sentido, el título de su ensayo “El país del arte” es muy significativo. En él se refiere a la impostura del artista y denuncia lo artístico visto como un “valor convencional”, como algo que ya se nos presenta dado desde unos parámetros fijos. Así, en un ejercicio de crítica de la crítica, refuta a aquellos que consideran que sólo se puede hacer arte de determinados acontecimientos, de determinados aspectos o

⁵⁷ Los tres ensayos citados se publicaron en distintas épocas y en distintas revistas, nosotros citamos por *Poesía y crítica* (1994), donde se recoge gran parte de su obra ensayística y crítica.

⁵⁸En realidad un modo diverso de llamar a la dicotomía de siempre *mimesis/poiesis*.

que, por ejemplo, ciertos vocablos no son artísticos porque sí. La reflexión de Piñera, lejos de considerar que todo puede convertirse en arte o en poesía, va un paso más allá (al mismo tiempo que nos excluye), pues según él sólo puede conocerse lo extra-artístico durante el proceso creador, lo cual viene a significar, si asumimos hasta el final esta premisa, que sólo el artista puede decidir qué puede ser materia digna de convertirse en arte y qué no, y además al mismo tiempo que la obra se está haciendo⁵⁹. Y ello porque Piñera entiende siempre el arte como acción y lo diferencia así de la religión: “el arte no es adoración sino acto” (1994: 138) y como tal hecho se debe incardinar en la realidad, pues “solo es tal en cuanto refleja nuestro paso por la tierra” (1994: 138).

De la misma opinión es el mexicano Reyes para quien la creación siempre implica una crítica, pues está en la naturaleza del hombre: somos yo y somos otro, uno contempla, otro actúa. Octavio Paz decía que la poesía es entrar en el ser, Reyes va más allá: todo vivir es un ser, y al mismo tiempo, un arrancarse del ser (2004: 93) pues, como Piñera, no concibe la literatura fuera de la vida. Se burla de aquellos poetas que viven en la idea y consideran “prosaico” escribir sobre cosas reales de la vida, de ahí su poema “Teoría prosaica”: “¡Y decir que los poetas, /aunque aflojan las sujetas/cuerdas de la preceptiva,/huyen de la historia viva,/de nada quieren hablar,/sino sólo frecuentar/la vaguedad pura!” (Reyes, 1952: 110). La literatura se dirige al hombre en general, al hombre en su carácter humano, y el poeta sólo puede crear desde esa materia prima, aunque es necesaria, recordemos, la formalización, la lucha con el lenguaje para exhibir la idea en su imagen única: Mariano, así nació la poesía:/humo de sangre que la vida exhala/y luego se depura todavía/y asume voz al retomar el ala (...)” (Reyes, 1996: 458). Así, en la misma línea que defiende Piñera, Alfonso Reyes considera que hay que

⁵⁹ Verdaderamente no le gustaban nada los críticos, aunque él ejercía de crítico ocasional. De hecho, en la publicación de su libro de poesía *La vida entera* (1969) dice literalmente “la voracidad de los biógrafos” (1969: 7)

bajar de la vaguedad etérea y situarse en la tierra para atrapar el verdadero corazón del mundo, y a aquellos que consideran que la poesía debe discurrir al margen de la vida por considerarla “indigna”, les aconseja probar la vida intensamente para así integrar el arte como elemento de la vida (1955: 117 y ss.)

Con respecto a lo antes planteado se relaciona el artículo de Piñera “Nota sobre Literatura argentina de hoy”, que viene a completar la imagen del arte y del artista que Piñera niega y rechaza. Nuevamente como Reyes⁶⁰, con el cual Piñera tiene bastantes puntos en común — cierto idealismo e ideas propias de la escuela estilística española de la cual formaba parte el helenista mexicano — considera que los escritores argentinos (Macedonio, Girondo, Borges, Sábato...) están alejados de la realidad, viven en su “torre de marfil” y construyen una literatura “tantálica”, un arte intelectualizado donde “el verdadero mundo de la realidad se les escapa” (1994: 176). Para Piñera esta manera de ser de la literatura argentina de su tiempo tiene que ver con un aspecto muy interesante que él denomina el “tema de las suplantaciones, del escamoteo” (1994: 176) y que se relaciona, en última instancia, con un problema americano de desconocimiento de la propia identidad. En este sentido, afirma que “los artistas americanos existen pero no son” (1994: 177), por lo que la actitud del lector ante un texto literario americano debe ser la de indagar qué es lo que quiso ocultar el artista, qué es lo que no dice diciendo lo que dice, valga el juego de palabras. En verdad, volvemos al mismo aspecto: para Piñera el arte y la literatura deben tener un sustrato muy real y los artistas americanos que “no son”, que no han indagado en su conciencia y que escriben sin conocerse construyen un arte que se queda en la convención, en el ornamento, un arte donde todo es construcción, pero falta la verdadera arquitectura que no es otra que la realidad.

⁶⁰ El cual dice en “Apolo o de la Literatura”: “El contenido de la literatura es la pura experiencia” (2004: 71).

Así, y jugando con el concepto de la doble naturaleza del signo lingüístico y la ancestral dialéctica entre el nombre y la cosa, dirá que ante una literatura de este tipo “el lector se queda con el plano de la cosa pero no con la cosa misma” (1994: 179). El idealismo platónico de Piñera queda manifiesto con esta afirmación, pues apresar la esencia de la cosa, apresar la esencia de la poesía, luchar con la palabra, domeñarla y que brote, tras la imagen, la cosa misma, es la lucha de siempre del poeta frente a lo inefable⁶¹. Y, sin embargo, debemos tener en cuenta que para Piñera el contenido es más importante que la forma, no en el sentido de que todo se puede decir sin la forma adecuada, sino en el de que la forma jamás debe sacrificar al contenido, pues el riesgo es caer en la obra “tantálica”, en lo textual, como en Borges y en Lezama, donde detrás de lo textual no hay nada, sólo texto, sólo palabras y más palabras...

Siguiendo con su poética “de la destrucción” (1942: 1) Piñera propone una ruptura con el lenguaje, contra la palabra que deviene con el uso “palabra muerta” que acaba por no significar nada o, lo que es peor, por no comunicar. En su breve ensayo “Contra y por la palabra”, aunque escrito con fina ironía e humor, propone la creación de un nuevo lenguaje “que, desprovisto de todo sentido lógico conocido, adquirirá uno con el uso” (1994: 268) y propone un diálogo posible:

- Pansebur interdiponeta solfal
- Solfal dursefán clamencalófao disponeta

Aunque no pase de ser un mero juego verbal, lo que subyace en el fondo es la necesidad de encontrar nuevas formas de expresión y de pensamiento, de alejarnos de los automatismos y de la fosilización de esquemas lingüísticos y no lingüísticos, filosóficos, artísticos y científicos⁶², pues para Piñera un lenguaje muerto, inoperante, sólo puede

⁶¹ Como la lucha con el ángel de Alfonso Reyes (1962: 100-103) o la lucha con la palabra de Mallarmé.

⁶² Discursos similares a éste los encontramos, por poner unos pocos ejemplos, en las teorías de los formalistas rusos respecto al extrañamiento y la desautomatización; y, fuera de la teoría, en los manifiestos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX como en el “Creacionismo” de Huidobro o

generar un pensamiento muerto, de esta manera el mundo no puede avanzar y se precisa “revolucionar el pensamiento para revolucionar la vida” (1994: 68). Interesante este último aspecto porque sitúa a Piñera en una de las dos posiciones respecto a la dialéctica lenguaje/pensamiento de teoría de Sapir-Whorf, y una de las más convencionales, la que afirma que no hay pensamiento fuera del lenguaje, que no se puede pensar sin éste, lo cual enfrenta a Piñera con las vanguardias que proclaman lo contrario en su conocida lucha contra la supremacía del *logos* y que deriva en que se puede expresar y comunicar también sin lenguaje verbal⁶³. No obstante, hay cierta contradicción con estos aspectos en sus piezas teatrales *Nacimiento de palabras* y *El trac*, sobre todo con la siguiente afirmación: “Sin la palabra toda comunicación es precaria o rudimentaria” (1994: 268), máxime porque en la primera se juega a crear el sentido a través de la musicalidad de los fonemas; en la segunda, porque la carga significativa recae en la expresividad y gestualidad del cuerpo del actor.

En cualquier modo, para crear arte el escritor debe luchar con la palabra, que se muestra, así, como un enemigo, como un elemento de resistencia que se niega a ofrecerse fácilmente. Volveremos a esta última idea más adelante, cuando hablemos del poeta.

Asimismo, en la conceptualización de Piñera sobre qué se puede considerar o no Literatura, la actualidad es otro de los enemigos del arte. En “El secreto de Kafka”, donde intenta dilucidar qué es lo que hace a Kafka un artista y a su obra *Literatura* perdurable en el tiempo, opone la actualidad a la invención. Para Piñera los temas actuales, la sociedad que deja entrever una obra es una carga, un “peso muerto” que sólo los lectores actuales tendrán que sufrir y que, verdaderamente, esconden la verdadera médula de la obra, que no es otro que la invención literaria, la sorpresa, la expresión, el

en la “jitanjáfora” de Mariano Brull, creación sonora de palabras sin sentido, manifestación verbal sin aparente contenido comunicativo (Reyes, 1986: 210 y ss).

⁶³ Recordemos las teorías de Artaud (1996) y el retorno a la ritualidad del teatro.

efecto⁶⁴. Por ello, afirma que el lector futuro estará en mejores condiciones estéticas que los lectores históricos, pues, al no identificarse con la realidad cotidiana allí mostrada, serán capaces de vislumbrar la verdadera realidad de la literatura, esa que permanece oculta tras las capas socio-históricas vinculadas al momento y, por tanto, le será posible recibir sólo el efecto de las puras imágenes, de la pura ficción. No obstante, más adelante asegura que, paradójicamente, la carga social de la obra de Kafka es verdaderamente necesaria para el lector de la época, lo cual tiene que ver con lo que los formalistas rusos llamaron el interés.

En este sentido, ambas ideas sobre la actualidad en las obras literarias, que pueden parecer hasta cierto punto contrapuestas en Piñera, se encuentran matizadas y explicadas en las teorías de los formalistas rusos relacionadas con los distintos niveles de recepción⁶⁵. En concreto, Tomachevskij, cuando se refiere a la elección del tema por parte del escritor, afirma que éste debe ser un tema actual que suscite el interés del lector, que sea interesante, aunque la mayor o menor carga de actualidad, de apego a la realidad cotidiana, dependerá del tipo de lector. Así, un lector “ajeno a la práctica literaria (...) se sentirá satisfecho por los temas *actuales*, es decir, eficaces en el marco de las exigencias culturales del momento” (1982: 180). Sin embargo, asegura que los textos que dependen exclusivamente de su relación con la vida inmediata son efímeros y están condenados a olvidarse. Para que una obra perdure en el tiempo, Tomachevskij propone extender el término de actualidad “a intereses “comunes a toda la humanidad”

⁶⁴ A este respecto podemos recordar que ya Edgar Allan Poe (1986), a propósito de la escritura de “The raven”, escribió el texto teórico *The Philosophy of Composition* donde el efecto que se pretende causar sobre el lector es el punto central en la escritura de la obra poética.

⁶⁵ Es necesario hacer aquí una distinción entre actualidad y novedad tal y como lo entendían los formalistas rusos, pues la novedad, en el sentido dialéctico del cambio entre lo nuevo y lo viejo, no debe confundirse con los temas actuales, aunque pueden coincidir. De hecho, un tema o un procedimiento antiguo puede ser “actualizado” produciendo un efecto de novedad simplemente porque nos devuelve la misma información, mas desde otro punto de vista, esto es, se produce la desautomatización del proceso y se convierte en algo nuevo que capta nuestra atención. Huelga decir que no será exactamente lo mismo, y es como sucede con la reinterpretación de los mitos, esto es, conviven todas las lecturas sumándose y enriqueciéndose mutuamente.

(1982: 180), como los grandes temas del amor o la muerte ligados a la actualidad para mantener el interés, pues para el teórico “la «actualidad» no debe entenderse como representación de la contemporaneidad”, y en ello difiere de la opinión de Piñera, para quien lo actual está en relación directa con el contexto socio-histórico y en este proceso es el artista quien da fe “de la marcha del mundo”⁶⁶ (1994: 230).

En relación con este último aspecto enlazamos con sus opiniones sobre el artista y, en concreto, sobre el escritor y el poeta. Su consideración de la Literatura como una enfermedad, como una condena a la que el poeta es abocado sin que pueda hacer otra cosa que rendirse a su dominio, es fundamental para entender en su verdadera medida su dedicación total a la creación literaria⁶⁷. Como veremos en varios de sus textos ensayísticos y críticos, la separación de su ser ficcional y su ser biológico, vital, es, hasta cierto punto, imposible, pues no sólo tiende a convertir en ficción y embellecer determinados hechos, como, por otra parte, hicieron tantos autores en la historia literaria, sino que falsea datos conscientemente (con intención de burlarse de los críticos⁶⁸, según nuestra opinión, como cuando da varias fechas de escritura para algunas de sus piezas teatrales) o se expresa poéticamente ante acontecimientos que

⁶⁶Estas palabras nos hacen venir a la mente el concepto romántico del poeta explicitado en el texto *Defensa de la poesía* de Percy B. Shelley, porque, como veremos, muchas de las ideas sobre la poesía y el poeta de Piñera, sobre todo su función y naturaleza —con matizaciones y bastantes contradicciones o evoluciones—, van a coincidir con los idearios clásicos y románticos: “Es imposible leer las composiciones de los escritores del presente sin que la vida eléctrica que arde en sus palabras nos conmocione. Tales figuras miden la circunferencia y sondan las profundidades de la naturaleza humana con espíritu comprensivo y penetrante, y son ellos, quizás, los más sinceramente asombrados por sus manifestaciones, pues en definitiva no se trata tanto de su propio espíritu como del espíritu de la época. Los poetas son los hierofantes de una inalcanzada inspiración, los espejos de las sombras gigantescas que el futuro arroja sobre el presente, las palabras que expresan lo que ellos mismos no entienden; son las trompetas que saludan la batalla sin sentir ellas mismas lo que inspiran, la influencia que mueve sin ser movida por nada. Los poetas son los legisladores no reconocidos del Mundo” (Shelley, 1986: 109). E, indirectamente, todavía podríamos establecer la filiación de Piñera más atrás en el tiempo, porque el platonismo de Shelley, sobre todo la influencia de los diálogos platónicos *Ión* y *Banquete* en el texto citado, ha sido bastante estudiado.

⁶⁷ Como apenas hemos dicho supra, una idea totalmente tradicional y romántica, casi idealizada, sobre el poeta.

⁶⁸ La opinión de Piñera sobre los críticos y la crítica es realmente negativa. Véase “Ojo con el crítico”, (1948: 2-3).

requerirían, más bien, la pluma más objetiva de un periodista o cronista⁶⁹. Sea como sea, definitivamente, Piñera, como él mismo afirma y reafirma hasta la saciedad, literaturiza la vida o, según sus palabras, hace pasar “la poesía por el torrente sanguíneo” (1994: 187), pues considera que, sin la unión entre la poesía y el poeta, la obra carecerá de verdad, de realidad⁷⁰. La consideración de la literatura entendida como cárcel y la maldición del escritor, *fatum* con el que se nace y se muere, inicia su autobiografía “La vida tal cual”:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo que más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte.

¿Y a cuál de los dos mecánicos escogería yo como instrumento de mi liberación? ¿Sólo a uno o a ambos? Sí, no podíamos ser sino estudiantes de Filosofía y Letras, adorar de rodillas la Belleza y coleccionar objetos de arte. (1990: 25)

Como vemos, se define a sí mismo a través de tres aspectos: su posición histórica en el mundo, su orientación sexual y su pasión por el arte. De hecho, estas tres circunstancias marcarán tanto su labor ensayística y crítica como su labor literaria. Primero, en un enfrentamiento con una realidad social frustrante, tanto en el ámbito intelectual como en el más puro ámbito humano —de ahí la recurrencia del tema del hambre o del poder en su literatura —, y aunque es bastante significativo que Piñera califique estas tres condiciones desde un aspecto negativo: “tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas” (1990: 25), lo que aquí se expresa no es su opinión, sino el dictamen de una sociedad convencional que repudia la pobreza, la homosexualidad y al artista, pues Piñera se siente orgulloso de ser poeta. Así, en una

⁶⁹ Por ejemplo en el texto “La inundación” (1959), donde relata el acaecimiento de la Revolución

⁷⁰ La realidad de la literatura no debe entenderse como referencia directa a lo extralingüístico, sino a la “verdad poética”, a la obra verdadera que se incardina en lo real pero lo sublima, lo transmuta, en suma, lo trasciende.

carta al *Lyceum y Lawn Tennis Club*, en respuesta a una invitación para participar en el “Día del poeta” del año 1944, Piñera se negará a asistir por considerarlo todo una farsa ya que “quien trabaja a conciencia su arte, quien estima la cultura, no como entretenimiento elegante sino como destino dignamente recibido, no puede aceptar tales comedias”⁷¹.

Este destino que Piñera asume con dignidad, le exige, asimismo, devoción y la dedicación absoluta de toda su vida, le exige la creación de una obra verdadera y provoca una escisión entre su ente real y su ente literario, de tal manera que uno de los dos está abocado a la desaparición. Como tantos otros poetas, el cubano se refiere a la Literatura como una enfermedad (1994: 231) fuera de la cual no se siente real, y que le aboca, asimismo, a no poder ser un hombre de acción, pues al artista que acepta su *fatum* no le quedan más que las palabras.

En este sentido, son muy interesantes las afirmaciones con las que comienza su prólogo a su *Teatro completo*: “la maldita imaginación que ha hecho de mí nada más que un escritor” (...) “La triste, limitada y caricaturesca literatura me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel, dejándome paralizado para la comisión de esos actos en donde uno es el eje, el punto de mira”⁷² (1960: 7). Al oponer el acto a la palabra, Piñera se sitúa definitivamente en uno de los dos lados de la balanza que opone la realidad a la ficción, pues, aún incardinándose en la realidad, elige no vivir, sino escribir

⁷¹ Parte de la correspondencia de Piñera está publicada en varios medios, tanto impresos como digitales, aunque no dejan de ser curiosidades dispersas. Citamos por *La jiribilla*, 2002 <http://www.lajiribilla.cu>. En cualquier caso, dentro de la publicación de sus obras completas (2011), en conmemoración de su centenario, hay un libro que recoge la correspondencia de Piñera desde el año 1932 hasta un año antes de su muerte.

⁷² Sobre este particular, son muy interesantes desde la psicocrítica las opiniones del psiquiatra español Castilla del Pino en “El psicoanálisis y el universo literario”, donde se refiere a que el escritor lleva a la ficción los actos que no en puede llevar a cabo en la realidad, y a través de qué mecanismos se produce el enmascaramiento y la ocultación del yo del autor. El punto de partida de Castilla del Pino es “la consideración de la creación como un tipo peculiar de conducta” (1984: 273), y una de sus tesis es que “la escritura es defensa frente a la realidad” (1984: 289). El estudio de la obra de Piñera desde esta perspectiva da bastantes claves sobre su poética. De hecho, conocemos al menos dos trabajos críticos que se podrían encuadrar en estos presupuestos, como los ya citados de Cervera (1999) y Rodríguez (1998).

sobre la vida. “Es la eterna historia de los literatos” (1960: 8), el enfrentamiento o la elección entre el hombre de letras y el hombre de acción, aunque tenemos muchos ejemplos en la historia literaria, como por ejemplo Garcilaso o Cervantes, donde se aunaban ambos aspectos.

Es por lo que en su artículo sobre la poesía cubana del s. XIX confiesa su admiración por José Martí, un poeta que, para Piñera, ha alcanzado la madurez poética sin dejar de ser un hombre de acción, pues ha sabido conjugar perfectamente su “verdad poética” con su “verdad política”, revolucionaria, sin que la poesía se haya convertido en ancilar de la acción, y la razón estriba en que Martí “nunca perdió de vista la realidad cubana” (1994: 188).

Piñera describe al poeta, en su artículo “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, con una metáfora visualmente impactante: “la geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes. (...) Así, la poesía a sus poetas ofrece con la misma mano la gracia o la condenación: gracia que procura creación; imitación procurada que condena” (1994: 148). Lo que coincide con la lucha del poeta con la palabra, que, por otro lado, responde a una manera muy particular de entender el arte y que es central desde la poética romántica, pasando por la lírica francesa de Baudelaire a Mallarmè, los modernistas y las vanguardias de las primeras décadas del XX.

Y llegamos así a una de las dicotomías más importantes en la poética de Piñera, la que opone la imitación (de modelos, de técnicas, de temas impuestos por el tono del siglo) a la invención, la repetición a la creación. Por este motivo, cuando habla del procedimiento poético, afirma que ante la poesía de un poeta la única pregunta que debemos hacernos es la siguiente: “¿Cómo ha sido resuelta la tragedia de la palabra?” (1994: 155)

El término “tragedia” da buena cuenta del sentimiento de frustración que embarga a Piñera ante la dificultad de hallar la verdadera poesía detrás de las palabras. El poeta, evidentemente, sólo cuenta con palabras pero, como en un proceso de alquimia, debe crear algo totalmente diferente que requiere doblegar el lenguaje hasta el punto de que éste nos entregue la cosa misma. En el fondo de este pensamiento está la crisis del lenguaje como código ineficaz a la hora de representar la realidad⁷³, tanto la externa al poeta como la interna. Sobre todo en el intento de verbalizar un objeto abstracto, o lo que tradicionalmente se ha denominado *lo inefable*, el poeta siente que el lenguaje no es suficiente para expresar lo intuitivo. De hecho, para Piñera las palabras son un “logos impuro” (1994: 155) que necesita transmutarse para ofrecer la verdadera poesía. Esta transmutación de la que el cubano habla debe conseguir que la palabra muestre, aprese el “pneuma de las cosas” (1994: 157), su aliento vital. En este sentido, creemos que puede ilustrar estas ideas el famoso poema de J.R. Jiménez de su poemario *Eternidades*:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
Que por mí vayan todos
Los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo
y suyo, y mío, de las cosas!
(2012: 95)

Es por lo que Piñera huye de la definición en su poesía, por lo que rechaza lo que él llama la “razón de ser retórica”, cuando la única razón objetiva para el artista debe ser la “razón de ser poética” (1994: 230), la razón literaria, la invención. Este deseo de

⁷³Como propugnaban las vanguardias históricas.

pureza⁷⁴, como todos sabemos, no es exclusivo del escritor cubano (Poe, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Verlaine, J.R. Jiménez, León Felipe, J. Guillén y un largo etcétera). Es la búsqueda de siempre, de la lucha entre la realidad y el deseo, como también lo expresaría Luis Cernuda, de encontrar la palabra justa que sirva para representar aquello que vemos, aquello que sentimos y pensamos, de despojar de lo superfluo, de lo cotidiano a la palabra, de construir una lengua literaria que sublimando la realidad nos la entregue entera al mismo tiempo, no obstante, imagen a imagen, pedazo a pedazo...

Pensamos que estas ideas de Piñera tienen que ver con la llegada de Juan Ramón Jiménez a Cuba⁷⁵. No obstante, no podemos afirmar tajantemente que nuestro autor practique una poesía pura, pues, en muchas otras ocasiones, expresará, lo cual es el punto central de su poética, que la poesía, una vez trascendida, como si fuese en un viaje de ida y de vuelta, debe volver o llegar a lo humano, debe estar incardinada, necesariamente, en la realidad. Verdaderamente parecen ideas contradictorias y difíciles de conjugar; sin embargo, pensamos que en algunos de sus poemas logra conciliar estos dos aspectos⁷⁶, esto es, la aspiración a llegar a concebir una poesía que se justifique por sí misma al mismo tiempo que nos muestra la realidad que permanece oculta a nuestros ojos; porque debemos recordar que, para Piñera, la realidad cotidiana no es la verdadera.

Esta poesía pura cuyo anhelo es la expresión de lo inefable mediante la musicalidad de la palabra y que entronca con lo sobrenatural; esta poesía que es una forma evolucionada del lenguaje literario; poesía que niega toda norma de estilo que

⁷⁴ Recordemos que para Guillén “poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía” (1927: 2). Por su parte, León Felipe expresa su rechazo a la preceptiva poética y al artificio en los “Prologuillos” a sus *Versos y oraciones de caminante*:

Deshaced este verso,/quitadle los caireles de la rima,/el metro, la cadencia/y hasta la idea misma.../Aventad las palabras.../y si después queda algo todavía,/eso/será la poesía.

(1979: 85)

⁷⁵ Sobre este particular y en cuanto el impacto y la impronta que el Nobel español dejó sobre los jóvenes poetas cubanos véase Lezama (1998: 59-84;88-120; 418-430).

⁷⁶ Aunque ello deriva en que algunos de sus poemas, sobre todo los que escribió cuando era muy joven, sean bastante herméticos, como “Los desastres” (2000: 28-33).

pueda “contaminar” la pureza de la creación, poesía hecha sólo de palabras, mas el mismo lenguaje la constriñe...

Relacionado con esto se encuentra el vehemente rechazo de Piñera al artificio, a la sujeción a modelos y esquemas, a los que siente como enemigos de la invención. Entre ellos, “el inmenso vacío de lo perceptivo” (1994: 168) y “el obligado vasallaje a un tema impuesto” (1994: 168). No obstante, los que denuncia reiteradamente en los poetas cubanos coetáneos son “la imitación expresa o velada” (1994: 168) y la, para Piñera, insoportable repetición, ya referidos anteriormente.

Por esto, cuando se refiere al contexto artístico cubano, sobre todo al grupo formado alrededor de *Orígenes* (luego *Verbum* y *Espuela de plata*), denuncia la sujeción de los poetas cubanos a los modelos, y por ende, a la imitación, y que, en la búsqueda de una poesía cubana que sea capaz de expresar lo identitario, una vez hallada la técnica, no se continúe renovando, sino que se repita una y otra vez la fórmula, pues si el hallazgo fue brillante, continuar en el esquema creado, por bueno que sea, sin seguir indagando en lo poético, conlleva una suerte de regreso, de estatismo, que, para Piñera, es totalmente contrario a la esencia de la poesía⁷⁷. En este sentido, los dos ensayos titulados “Terribilia Meditans...” (1942) y “Terribilia Meditans... (II)” (1943) que, a modo de manifiesto o de editorial, abren los dos únicos números de su revista *Poeta*, inciden en estos aspectos y muestran claramente el disentimiento de Piñera frente a los conceptos de arte y de poesía de Lezama y los origenistas, a los cuales denomina con ironía, aunque incluyéndose, “excepcional generación de 1936” (1942: 1). En concreto, además de lo anterior, denuncia el uso que realiza esta generación de lo que

⁷⁷ Aunque esta idea podemos extenderla a sus ideas estéticas sobre todo el arte, ya que para Piñera, como cualquier otra actividad humana, éste siempre está en desarrollo. Sobre este particular, aunque referido a su teatro, se expresará en una entrevista publicada en *Conjunto* con la ocasión del estreno de *Dos viejos Pánicos* en Colombia, donde afirma la necesaria y continua experimentación para lograr una verdadera revolución literaria, un verdadera dramaturgia nacional, y considera que quién no continúa renovando su propio arte es un “viejo caquético que se empeña e idiotiza en sus viejos módulos” (ca. 1971: 70).

denomina las categorías de la realidad y del instrumento, esto es, qué decir y cómo decirlo, y para ello se compara con el contexto literario de Europa.

Para Piñera el problema de la poesía cubana es no contar, como la europea, con una tradición cultural desde la que partir, por lo que considera que los poetas cubanos, ilógicamente, piensan en la técnica poética antes que en lo que desean expresar. Así, sin contar con un asidero real, la literatura cubana era poco más que un artificio y una imitación de las tradiciones europeas: “éramos el producto de varios factores asaz peligrosos: autodidactismo, verbalismo, imitación, resonancias y, finalmente, ese deletéreo subjetivismo que ha padecido la Europa de postguerra” (1943: 1).

En este proceso de configuración de una literatura verdaderamente cubana Piñera piensa que es indispensable separarse de los modelos europeos, pues los siente como valores autoimpuestos que constriñen y que no son capaces de expresar la realidad americana⁷⁸. Y no solo habla de la Literatura, sino también de la crítica literaria, de la absoluta necesidad de iniciar un camino que no dependa de otros paradigmas foráneos, de encontrar las técnicas apropiadas que permitan expresar esa realidad.

En este sentido, estima que las dos obras que inician lo que considera como una “liberación” son “Muerte de Narciso” (1937) en la poesía y “Coloquio con Juan Ramón” (1938) en la crítica, ambas obras de Lezama Lima. No obstante, con esta liberación comienza también el “vasallaje”, aunque ahora no sea hacia las formas artísticas europeas, sino a las propias: “Lezama, tras de haber obtenido un instrumento

⁷⁸ Sin embargo, esta aspiración nos abre más interrogantes que respuestas, pues ¿cuándo la literatura cubana se convierte en una literatura independiente de la literatura española? ¿Cuáles son los criterios para definirla? Virgilio Piñera expone sus motivos, aunque con Wellek y Warren nos preguntamos si las literaturas en una misma lengua pasan a ser literaturas nacionales diferentes por el simple hecho de la independencia política, la supuesta emergente conciencia nacional de los escritores —concepto ya tan dudoso como el de identidad nacional— o el empleo de “asuntos nacionales y de ‘color local’” (1966: 65). Creemos que es mucho más interesante, desde nuestro punto de vista, ver cómo cada literatura se integra, se suma a la tradición, ya que “la literatura universal y las nacionales se presuponen mutuamente” (Wellek y Warren, 1966: 65). De cualquier modo, ahondaremos en las relaciones de nación, ideología y literatura y del deseo expreso de Piñera de construir una dramaturgia nacional cuando nos refiramos a sus textos políticos más adelante.

de decir se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista”, tanto es así que después de escribir “Enemigo rumor” (1941) Piñera cree que debería de cambiar la técnica, pues, aunque se repita genialmente, se repite al fin y al cabo (1943: 1). Hasta tal punto es intolerable la repetición para éste que piensa que es mejor quedarse en el silencio⁷⁹.

En la relación entre el artista y la realidad, Piñera considera que el escritor es tanto testigo como hijo de la época que le ha tocado vivir. Por ello, en su artículo “Permanencia de Ballagas”, manifiesta, entre otras cosas, que la teoría del arte por el arte es ofensiva⁸⁰, que la poesía sin el hombre es falsa, pues carece de pasión, o que “el poema debe ir más allá del poema, después de atravesar al lector en lo poético o intelectual debe llegar a lo humano” (1994: 228), ya que el verdadero arte debe reflejar la estadía del hombre en la tierra.

En este sentido, en un texto publicado en *Lunes de Revolución* titulado “Diálogo imaginario”, donde Piñera inventa una conversación con Jean Paul Sartre, dirá, frente a las opiniones en contra que consideran que Sartre no fue nunca un artista porque lo impedía “la sombra gigantesca del filósofo”, que la prueba de que sí lo era la da su capacidad para recordarnos “que somos hijos de nuestra época”, lo cual, para Piñera, constituye “una hazaña y también un testimonio, hasta ahora el más completo de los años que nos tocó vivir en este mundo” (1960: 40).

⁷⁹ Como Rimbaud o Mallarmé.

⁸⁰ De esta manera, Piñera se va apartar de la estética idealista que desde Kant considera el arte no ligado a la mimesis, pero, aunque esto no lo desarrolla explícitamente, consideramos que su rechazo se sitúa más en la línea desarrollada por Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, quien, entre otras cosas, desliga el arte de cualquier principio o valor moral. Propiamente no podemos decir que Piñera considere a la literatura como un objeto utilitario en la línea burguesa que combate precisamente la teoría de Théophile Gautier, pero su convicción de que ésta debe siempre incardinarse en la realidad y, concretamente, en los problemas reales si se trata del teatro, lo alejan del idealismo esteticista. Sin embargo, su postura cambia a lo largo de su vida y, a veces, intenta situarse en el justo medio. De hecho, en el texto “Sastre en Cuba: el arte por el arte” dice explícitamente: “Si el Arte por el Arte es cosa de matarse de risa y de matar a sus cultores, el Arte sin el Arte puede llevar al embrutecimiento por aplastamiento de la imaginación a todo un pueblo” (1960: 2).

Para ilustrar esta última idea, en cuanto a los componentes socio-político y biográfico, analizaremos unos cuantos textos donde Piñera habla de la relación entre lo político y lo literario, en concreto sobre el papel del escritor y del intelectual en el proceso revolucionario cubano y del parangón que realiza en varias ocasiones entre la Revolución social y una necesaria revolución literaria.

El primero de los artículos que debemos tener en cuenta es un texto titulado “La inundación” publicado en la revista *Ciclón* en mayo de 1959, una especie de testimonio del triunfo de la Revolución, donde Piñera aúna la alegría general del pueblo cubano, por el cambio que se espera en cuanto a la libertad, con sus ideas de la identidad cubana y del papel que compete desarrollar al escritor en este proceso.

Aunque bastante literaturizada es una entusiasta y divertida crónica de la caída e huida del gobierno de Batista de Cuba y del ascenso de la Revolución, una descripción bastante gráfica de todos los vertiginosos sucesos que sucedieron esa noche de Año Nuevo, del optimismo y de la esperanza de la gente que salía a la calle, que Piñera parangona tanto con una inundación como con un diluvio. Así, una revolución para éste es “cuando el pueblo, como río desbordado se lanza a la calle con furia incontenible” (1959: 10).

Interesante para el tema que nos ocupa son tanto las imágenes que de la identidad cubana el autor nos ofrece, como la rica utilización de la historia, la cultura clásica y la tradición europea, que le permiten fijar puntos de apoyo para contar su propia apreciación de este hecho histórico, que está pasado por el tamiz de la literatura. De un cierto tinte reivindicativo frente a Europa, pero sin acritud, Piñera utiliza la tradición occidental para afirmarse en un discurso postcolonial que muestra que también en América, en concreto en Cuba, existen Napoleones, y en su exaltación compara la

ciudad de La Habana con el París de Víctor Hugo o con la Roma de la decadencia⁸¹. Así, realiza una identificación entre Fidel Castro y Napoleón, y a los “barbudos”⁸², primero, con los pueblos bárbaros que lentamente, invasión tras invasión, hicieron caer el Imperio Romano; segundo, con los generales de Napoleón: “Fidel Castro no es ni más ni menos que Napoleón durante la campaña de Italia. ¿Y quiénes son Raúl Castro, Camilo Cienfuegos, Ifigenio Almejeiras, Che Guevara sino pura y simplemente Ney, Oudinot, Lannes, Massena, Soult...?” (1959: 11). Del mismo modo, sutilmente, compara también la Roma decadente de sus últimos tiempos a la vida social y política corrupta anterior a la Revolución. No obstante, estos generales, estos héroes, anacrónicos en nuestro tiempo, son reales y verdaderos y “sin nada de la insolencia del ‘Miles Gloriosus’”, dice Piñera, otra referencia más a la tradición clásica, a un tipo teatral propio de la comedia plautina, esto es, el soldado fanfarrón.

Continuando con las referencias a la tradición grecolatina y europea, dice que una de las tareas más difíciles que debe acometer la revolución será terminar con la burocracia, la cual denomina, por su dificultad, “uno de los Doce Trabajos de Hércules” (1959: 12), y que, como causa de la primera, la revolución, es la segunda inundación, aunque una “inundación patética” (1959: 12). Y que estos burócratas, que ahora andan en desbandada y nerviosos porque no saben si podrán mantener su puesto, siempre llevan consigo o atraen a personas sin escrúpulos que, a Piñera le recuerdan a “el ‘judío Errante’, ‘Falstaff Tartufo’, ‘El buscón’, ‘El Lazarillo de Tormes’; Juanas de Arco a

⁸¹ El uso de la historia y de la tradición cultural europea desde esta actitud superficial, ligera, que ironiza y rebaja lo ceremonioso, se puede ver como una *contraescritura*, estrategia fundamental de las literaturas postcoloniales, como cuando se reescriben obras canónicas del imperio de modo paródico, irónico, imitando, pero evidenciando todo el ideario europeo para “forzar un nuevo itinerario de lectura” (Vega, 2003: 235).

⁸² Barbudos es el nombre con que se conoce a los revolucionarios cubanos del Movimiento del 26 de julio por la larga barba que exhibían, la cual era, en realidad, un símbolo exterior de su resistencia, pues decidieron no afeitársela hasta no haber vencido en su guerra de liberación del pueblo cubano del dictador Fulgencio Batista. Una guerra que, desde la montaña Sierra Maestra, durará tres años y culminará con su entrada triunfal en La Habana el 1 de enero de 1959, hecho que describe el texto de Piñera que estamos viendo.

granel. Madame de Maintenon a medio la docena, Saras Bernhard a tres por un centavo y Marylines Monroe regaladas” (1959: 12). Personajes deshonestos, hipócritas, locos, cortesanas, personas que, en general, se sirven del engaño para aprovecharse y vivir de los demás⁸³.

En cuanto a las características con las que describe al pueblo cubano cabe destacar lo que más tarde en otros textos teóricos sobre el teatro repetirá⁸⁴, su falta de solemnidad y su sensualidad: “Como el cubano no es solemne no pasó, por ejemplo, lo que en Argentina a la caída de Perón. Allí la gente se abrazaba y besaba ceremoniosamente en las calles. Acá la gente se quitó la losa del pecho a grito pelado y no tuvo que llegar al acto de abrazar y besar pues nuestro pueblo está continuamente abrazando y besando con la mirada” (1959: 10). Este breve comentario, sin embargo, no es baladí, ya que una de las preocupaciones fijas de Piñera era intentar representar el carácter del pueblo cubano en sus obras. Recordemos a este respecto, pues es un modelo ejemplar, su famosa pieza dramática *Electra Garrigó*, donde son básicamente estos dos aspectos, entre otros, los que permiten decir que consiguió expresar a través de un mito foráneo la “cubanidad”, siempre desde su particular modo de ver.

Por un lado, la solemnidad del teatro trágico es sustituida por esa manera tan cubana de no tomarse nada demasiado en serio o como diría Piñera: “A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura de la seriedad entre comillas. (...) el cubano tiene sentido de lo trágico (...) pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de solemnidad” (1960: 10); por otro, la voluptuosidad de Clitemnestra expresada tanto desde el carácter sensual y lascivo del personaje como de la alusión sexual que supone su muerte a manos de la frutabomba, fruto típico del

⁸³ Como adelantamos, pensamos que todas estas referencias culturales se realizan desde una perspectiva irónica como estrategia de contraescritura, pues revela al mismo tiempo una dependencia de la tradición y una necesidad de comenzar desde ella una resistencia cultural. Véase para mayor profundidad sobre el tema Vega (2003: 234-249).

⁸⁴ Prólogo a su *Teatro completo*, op. cit. y “Notas sobre el teatro cubano” (1967a: 130-142).

Caribe y que es un eufemismo de papaya, pues en Cuba y Nicaragua se usa para referirse a la vagina.

Aunque hemos visto como Piñera hace un breve repaso general de toda la situación — irónicamente y mediante unas cuantas pinceladas ha dibujado y tipificado todo el escenario —, deja para el final del texto aquello que más le importa, esto es, la tercera inundación, “la inundación ilustrada” (1959: 14) o la de los escritores. Desde nuestro punto de vista, también es uno de los aspectos más importantes a la hora de entender la relación de la literatura de Piñera con la política, de entender en su conjunto esta poética explícita que estamos tratando de dilucidar a través de sus textos críticos y ensayísticos, si bien, como veremos, el Piñera revolucionario y el Piñera escritor van por caminos diferentes, no obstante apoyar y defender con convicción los principios de la Revolución en sus primeros años. Ello, sin embargo, no es óbice para que Piñera muestre su disconformidad con la nivelación que en los días siguientes al triunfo revolucionario se estaba realizando entre los verdaderos escritores, que para Piñera son sólo unos pocos⁸⁵, y tantos otros que surgieron en los periódicos y que, básicamente, no se dedican a la Literatura, si no a escribir sobre la Revolución, “poetas de la Revolución o prosistas de ella” (1959: 14), los llama Piñera.

A lo que el dramaturgo aquí se está refiriendo es al escritor que no es ocasional o que escribe por consignas panfletarias aprovechando las circunstancias particulares del momento, sino al escritor que ha dedicado toda su vida a la Literatura, al buen escritor que “es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino” (1959: 14). Es clave esta idea que aquí está apenas esbozada, pues Piñera entiende el compromiso de la literatura con la política desde un punto de vista muy particular, desde una posición de enriquecimiento y construcción de una cultura alejada

⁸⁵ Lo cual demuestra el carácter elitista de Piñera, su búsqueda de perfección literaria.

de todo dogmatismo y de imposiciones o pautas a seguir. Piñera desarrollará ampliamente esta idea en buena parte de los artículos políticos que publicó entre 1959 y 1961 en *Revolución* y en su suplemento cultural *Lunes de Revolución*, y que inmediateamente veremos.

Las tres ideas fundamentales son las siguientes: primero, realizar una revolución literaria, artística en general, a imagen y semejanza de la revolución política; segundo, y como premisa de lo anterior, el escritor, léase también el artista y el intelectual, debe tomar conciencia y comprometerse con la Revolución, aunque ello no significa que la Literatura tenga que ser ancilar de lo político. Es decir, no estamos hablando de una literatura dirigida; y tercero, el compromiso del escritor y del intelectual es aportar aquello que sabe hacer para enriquecer a su pueblo y crear una verdadera cultura nacional. Para ello debe incardinarse en la realidad.

Pero nosotros nos preguntamos sobre la existencia o no de una literatura y dramaturgia nacional en Virgilio Piñera, si más allá de sus deseos y opiniones logró crear en la ficción lo que pontificaba en la realidad. Y, por otro lado, ¿qué es la “cubanidad”?⁸⁶

De los sesenta artículos y editoriales que Piñera publicó en *Lunes de revolución*, al menos doce versaban exclusivamente sobre temas políticos, sin contar que en muchos de sus textos ensayísticos y de crítica cultural de esta época siempre suele deslizar cualquier guiño a la Revolución, como por ejemplo en el ya citado prólogo a su *Teatro completo*, plagado de referencias, donde, por ejemplo, habla del “nuevo” escritor de la Revolución. (1960: 13). Aún más directo —y más ingenuo nos parece ahora y forzado

⁸⁶ Responderemos a esta pregunta en dos momentos: a continuación veremos el punto de vista explícito de Piñera en sus textos no ficcionales. En los siguientes apartados responderemos, como adelantamos, a las cuestiones de identidad, cubanidad y la búsqueda de “lo cubano” a través de sus textos literarios.

— su análisis del personaje Jesús García en su obra de teatro *Jesús*⁸⁷, al que, aunque escrita en 1948, compara con Fidel Castro: en concreto lo califica de ser “el anti-Fidel que siente la nostalgia de no haber podido ser Fidel” (1960: 17). A pesar de estas afirmaciones, hechas todas *a posteriori*, dice que esta obra no es teatro político y que sólo quería mostrar “el estado de descomposición moral en que vivimos los cubanos hasta el triunfo de la Revolución (...) en tanto que Jesús García representa sólo la oposición sin objeto ni contenido” (1960: 22).

Otra referencia importante es la negación de Piñera a la posible influencia de O’Neill en sus obras *Aire frío* y *Electra Garrigó*, velado en la segunda y explícito en la primera. Decimos importante para el tema que nos ocupa porque Piñera ya ha sido acusado de no realizar un teatro de compromiso político, pues el suyo es un teatro burgués e universal, y con sus palabras intenta enmascararlo de teatro nacional. Cipolloni reflexiona muy acertadamente sobre esto y dice que “la naturalización y cubanización del canon tragicómico parece obedecer a una estrategia que, además de permitirle a Piñera un homenaje a la Revolución —y la justificación de un teatro de evasión compatible con los objetivos revolucionarios —, le permite introducir una diferencia entre los cubanos y el “resto de los pueblos de América” (2002: 307). Asimismo, González-Cruz señala que la comparación de Jesús García con Fidel Castro es sólo una circunstancia histórica y que “Piñera trata de justificar el personaje cuya figura podría ser conflictiva, vista a la luz de la nueva moral socialista. El personaje podría representar un poco al propio autor, de tal manera que Jesús, con un destino

⁸⁷ El argumento de la obra es el siguiente: en Jesús García, barbero de profesión, el pueblo cree haber visto la reencarnación del nuevo Mesías y le exigen que, como tal, realice milagros. Nuestro protagonista niega de todas las maneras posibles ser el nuevo Jesucristo y su negación sistemática y profunda lo convierte en el No-Jesús. El absurdo inicia cuando el mismo pueblo que lo venera como el Mesías lo acepta, asimismo, como su negación. Y es entonces cuando el personaje representa su papel y se suceden las parodias de las escenas más representativas de los evangelios, como la de “La última cena” en el acto tercero: JESÚS.- [...] Porque en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre. ¿Y si la situación se tornase más absurda y me viese obligado a decir: Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo? (Piñera, 1960:122).

similar al de Werther, muere, mientras que el autor, quien se queda en la realidad de este mundo, descarga el peso de su conciencia.” (1977: 56).

En los artículos políticos⁸⁸ que escribió para *Revolución* y *Lunes de Revolución* Virgilio Piñera trataba con frecuencia las mismas ideas, que se pueden resumir básicamente en: una condena al régimen anterior, el de Batista, y el consiguiente elogio al actual y a Fidel Castro, la defensa y celebración de la soberanía del país y la repulsa al imperialismo estadounidense, al que acusa, junto con el aparato político de la Revolución, de desestabilizar e intentar destruir el proceso revolucionario. Anderson (2009) realiza un agudo análisis de estos artículos con el objetivo de demostrar que, al menos al inicio, Virgilio Piñera compartía un ideario político y social con la revolución. Sin embargo, para entender el compromiso que Piñera había adquirido con la revolución, para situar en su justa medida sus palabras, es necesario tener en cuenta que Piñera rechazaba la literatura panfletaria y doctrinal, porque no la consideraba como tal. Para el autor la revolución y la literatura deben andar de la mano, pues

la política y la literatura están profundamente relacionadas y compenetradas, están en magníficas condiciones para expresar la realidad de la vida que bulle en torno a ellos. Ni hablar de literatura panfletaria. Esa era procedente (y nosotros no la hicimos) en la época de la reacción. En esta de la Revolución, basta con la literatura por sí misma. ¿Y por qué por sí misma? Porque ahora la Literatura es un apéndice de la Revolución, una rama más del árbol revolucionario”

(1962: 2).

Las palabras citadas pertenecen a “Notas sobre la vieja y la nueva generación”. Pensamos que este escrito es crucial para comprender la postura política y literaria del autor. En él Piñera habla de cómo la nueva generación de escritores camina de la mano con la revolución, y de cómo él, que pertenece a la antigua generación, habría escrito una obra diferente si el contexto hubiera sido diferente:

⁸⁸ Estos son sus títulos, algunos muy representativos de su postura ideológica en estos años: “Nubes amenazadoras” (1959), “Literatura y revolución” (1959), “Aviso a los escritores” (1959), “Llamamiento a los escritores” (1959), “La revolución se fortalece” (1959), “Milicia de trabajadores intelectuales” (1960), “Infierno inesperado” (1960), “Espíritu de las milicias” (1960), “Señales de los tiempos” (1960), “26 de julio de 1960” (1960), “Mis 25 años de vida literaria” (1961) y “Notas sobre la vieja y la nueva generación” (1962).

“Nuestra generación se caracterizó por un total desapego de la política. Nos pusimos a la defensiva. (...) La Revolución había sido traicionada, Machado fue sustituido por algo infinitamente peor; vimos cómo, de la noche a la mañana, los sargentos pasaban a coroneles, la esperanza de una nacionalidad plenamente lograda hecha pedazos y, en su lugar, la regresión al subdesarrollo más escandaloso; finalmente, como carta única de ciudadanía, el “quítate tú pa’ ponerme yo. Ante esa contingencia cabían dos actitudes: luchar o desdeñar. Nosotros optamos por la segunda. (...) Pensamos con toda honestidad (uno puede pensar en términos de honestidad y al mismo tiempo resultar deshonesto) que mezclarnos en la vida política sería tanto como contaminarnos con su pestilencia”.

(1962: 2)

En cierto modo, este texto es también una especie de auto-crítica, por la falta de compromiso y contenido político en su literatura, y de justificación por no haberlo hecho dado el contexto histórico vivido. Para Anderson, la complicada relación entre política y literatura en Piñera pasa por entender que éste estaba convencido de que “la literatura de calidad y la política directa no se mezclaban bien y que, mientras expresara su apoyo genuino a la revolución y su denuncia del imperialismo estadounidense en las páginas de *Revolución y Lunes* no tenía razones para hablar de esos temas en su ficción” (2009: 92).

El otro texto clave para entender la estrecha relación que vincula la política con la literatura desde el punto de vista de Piñera, es “Notas sobre el teatro cubano”, publicado en 1967. En él realiza una síntesis de la historia del teatro en Cuba distinguiendo dos periodos: un primer periodo entre 1939 y 1959; y un segundo desde el año 1960 en adelante. La clave de todo el texto es dilucidar si existe o ha existido un teatro nacional, vernáculo. De la primera etapa, reconoce que las dificultades eran tantas que no se podía llegar al público, tanto por la falta de financiación como por lo difícil de encontrar un director teatral. Si bien el mayor de los problemas para Piñera era una desconexión entre el teatro y la sociedad y la falta de desarrollo cultural, económico y de todo tipo. La incomunicación producía como consecuencia una obra mecánica, formal, esto es, un teatro de evasión y, según Piñera, las obras “se resentían por no poner en escena esa

parte de la humanidad que es el pueblo cubano y sus problemas, con lo cual nos había tocado vivir” (1967a: 42).

En la segunda parte del artículo, que trata del teatro a partir de la Revolución, Piñera analiza si en estos años se ha creado una dramática nacional y cuál es el teatro que se ha hecho hasta el momento en que escribe; y llega a la conclusión de que el teatro cubano lo es de experimentación, que se busca a sí mismo, pues reconoce que a las obras de los autores cubanos todavía “les falta ese imponderable que las hace al mismo tiempo que nacionales universales” (1967a: 45) y los factores que explican que todavía no existe una verdadera dramaturgia cubana son para Piñera muy similares a los que explican que todavía no exista una literatura nacional: la juventud del pueblo cubano⁸⁹, “su inmadurez, tanto cultural como política y económica” (1967a: 46), el aislamiento geográfico y cultural, el autodidactismo de los escritores y la separación de la literatura y la realidad. Sin embargo, cree firmemente que las condiciones necesarias para poder hablar verdaderamente de un teatro cubano se están dando con la Revolución pues para Piñera existe una imbricación, un *feed-back* entre la literatura y la política: “La revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro (...). De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros (...) de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes se pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones” (1967a: 44)

No obstante, reiteramos que para Piñera la revolución artística no significa reflejar la situación política y social de modo mimético y ortodoxo y plagar la literatura con ideas políticas y consignas revolucionarias. Piñera se refiere siempre a realizar en el arte lo mismo que Fidel Castro ha realizado en la sociedad, cambiarlo todo; por ello, su

⁸⁹ Representativos de esta idea son los versos siguientes pertenecientes al largo poema de Piñera “La isla en peso”: ¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!/¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar!/ Como la luz o la infancia aún no tienes un rostro (1943: vv. 256-258).

analogía con la revolución debe comprenderse desde esta perspectiva. Cambiar el “arte” que se había hecho hasta ahora (aunque Piñera lo considera solo un arte de experimentación, esto es, que busca su camino), las bases, los métodos, las ideas, las técnicas, el pensamiento..., construir un arte nuevo que refleje verdaderamente el pueblo de Cuba y el momento histórico vivido, y en lo que se refiere al teatro, uno que se pueda llamar cubano porque se den las características concretas que lo diferencien del resto de teatros nacionales, sobre todo de los europeos, de los cuales intenta destacarse.

Con estos dos textos hemos visto cómo las alusiones al contexto político-social se deslizan en artículos de crítica literaria y artística, pero todavía nos queda por ver el Virgilio más revolucionario. Por ejemplo, en “Aviso a los escritores” (1959) exhorta a los escritores a la necesidad de una toma de conciencia y a comprometerse con la Revolución, en tanto existe una necesidad recíproca pues el intelectual cubano necesita “afirmarse en la Revolución”. En este mismo sentido, en “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte”(1959), se pregunta sobre lo que la Revolución quiere de los artistas cubanos y se responde que el nuevo escritor “debe expresar la belleza de la Revolución” construir los nuevos mitos, símbolos y héroes que antes no estaban en condiciones de crear porque se fijaban en modelos extranjeros. Igualmente en “Literatura y revolución” (1959) continúa con su idea del compromiso entre lo político y el escritor, pero desarrolla este “compromiso” al nivel que él lo entiende.

Como dijimos anteriormente, Piñera se muestra entusiasmado con el programa revolucionario porque cree que, por fin, se están creando las condiciones idóneas para crear, desarrollar y afianzar una cultura nacional y, por ende, una literatura y un teatro

nacionales, pero no cree que todo valga, esto es, separa la buena literatura de la literatura exclusivamente de propaganda⁹⁰.

En este sentido, cabe preguntarse qué significa exactamente la Revolución para Piñera. La respuesta la debemos entender en la relación necesaria que para Piñera se debe establecer entre el arte, la literatura, y la realidad. Recordemos por ejemplo lo que pensaba de los escritores argentinos, a los cuales llama “tantálicos” en el artículo citado supra “Nota sobre literatura argentina de hoy”, en tanto considera que están alejados de la realidad y viven en su “torre de marfil”, por cierto la misma en la que vivían los escritores cubanos antes de la revolución y que Piñera considera una “torre de inanidad”.

Para nuestro dramaturgo el proceso político revolucionario ha sacado al escritor “del impasse estetizante en que se encontraba para colocarlo en un plano de confrontación inmediata consigo mismo y con su propio pueblo” (“Literatura y Revolución”, 1959: 2), pues no existe la “literatura pura”, es decir la literatura que no tenga como sustento el referente real-histórico. El compromiso entre la literatura y la revolución Piñera no lo entiende desde el punto de vista marxista, que defiende la función ancilar del arte donde la literatura sería dirigida, pues la buena literatura no consiente consignas, temas impuestos o pautas que limiten la libertad creadora, aunque es evidente que no se puede obviar el cambio que ha supuesto la revolución que modificando la vida de una nación ha transformado la vida de los propios escritores que viven en esa nación y, por tanto, “su habitual enfoque de las cosas tendrá que ser revisado” (1959: 2).

⁹⁰ Si bien debemos decir que escribió una obra en un acto y dos cuadros de nula calidad literaria y teatral, aleccionadora y planfeteria de difusión de las ideas de la Revolución que mostraba de modo evidente y maniqueo quiénes eran los buenos y quiénes los malos. Esta obra se representaría por las zonas rurales para llegar de un modo simple y sin fisuras e ambigüedades, para llevar un programa político muy concreto, a los campesinos. Es una pieza, “paso” la llama Piñera en las palabras preliminares, de teatro doctrinal y popular escrito a petición del “Teatro Nacional” titulado *La sorpresa* (2006: 317-334).

Vinculado con esto Piñera se refiere al concepto de gratuidad, noción que puede entenderse de dos modos: cuando se refiere a la necesidad de incardinar la obra en la realidad histórica, el escritor como testigo e hijo de una época, y en tal caso una obra gratuita sería aquella innecesaria, pues el autor no asume el compromiso de comunicación con su pueblo; y cercano al concepto de necesidad aristotélica.

En tal sentido, debemos hablar de una de las claves de la poética de Piñera y una de sus grandes aparentes contradicciones, donde toma carta de naturaleza el tópico de que los extremos se tocan: Piñera defiende simultáneamente dos teorías, en principio, opuestas: por un lado insiste hasta la saciedad en la necesidad de una obra incardinada en la realidad, en la inexistencia de la literatura pura, en la estupidez de la consigna “el arte por el arte”; por otro, desde tantos puntos de vista, la literatura y las ideas de Piñera sobre la poesía están más cerca de los cultores del arte puro que de los del arte social, si bien se llega desde contextos y puntos de partida muy diversos, con lenguajes e imágenes totalmente contrarias y bastante herméticas⁹¹.

La suya no es una poesía preciosista, pero sí altamente retórica, no es idealizada, pero sí llena de imágenes tan crudas, tan esenciales, que trascienden por su fuerte hiperrealismo, como veremos infra.

⁹¹ Como hemos visto, en algunos artículos habla a favor de la realidad y el compromiso en literatura, mientras en otros considera más importante el lenguaje como un símbolo de la libertad del escritor. La clave será entender que Piñera propone “a revolutionary literature that never found a corresponding political form” (Chichester, 2002: 249).

2.3. IDENTIDAD, CUBANIDAD Y LITERATURA NACIONAL EN LA POESÍA DE VIRGILIO PIÑERA.

2.3.1. EL IDEARIO DE LO CUBANO: “LA ISLA EN PESO”

Uno de los poemas más representativos de Virgilio Piñera es el ya citado “La isla en peso”⁹². Como ya hemos señalado, es considerado uno de los textos clave que definen la identidad del pueblo cubano, que expresan la “cubanidad”, o al menos una visión de la cubanidad, pues constituye igualmente una respuesta personalísima a los idearios más o menos canónicos forjados por, entre otros, los origenistas, o las imágenes creadas en torno a la negritud.

Una buena parte de las metáforas o algunos lugares comunes, como por ejemplo el insularismo, la simbiosis con la naturaleza del afrocubano y el indígena, habían tenido un largo proceso histórico-literario de formación desde la Conquista, así como había influido en todas estas construcciones nacionales el movimiento de la negritud que llega desde el mundo francófono⁹³, el cual incluye tanto teorías y manifiestos, como defensas y repulsas, y no sólo a nivel filosófico o literario⁹⁴, sino también a nivel político-revolucionario como *Los malditos de la tierra* de Frantz Fanon, psiquiatra de La Martinica.

En este sentido, es importante recordar la labor de traductor del francés que Virgilio Piñera realizó durante toda su vida en el Instituto Cubano del Libro, tanto de modo libre y personal como para la editorial Argos en su estancia en Argentina, y después para el gobierno cubano, desde finales de la década de 1960 hasta su muerte.

⁹² Publicado en 1943, citamos por *La isla en peso* (2000, pp. 37-49)

⁹³ Que en Cuba tendrá su máximo exponente en la poesía de Nicolás Guillén.

⁹⁴ Como por ejemplo el abrazo a la negritud de Jean Paul Sartre en su *Orfeo negro* o la creación de nuevas imágenes y mitos negros de la poesía de Aimé Césaire —ideólogo del concepto, defiende sus raíces africanas como reacción a la opresión cultural del sistema colonial francés— y Léopold Senghor. En realidad, se crean nuevos mitos, nuevas imágenes que responden a una nueva idealización, como “el mesianismo del nuevo Negro de la negritud” de Senghor, “una suerte de héroe civilizador y redentor poético del mundo” (Vega, 2003:44).

Relevante para el tema que nos ocupa es que fue el primero, junto con Lidya Cabrera, en volcar la poesía de Aimé Césaire al español en Cuba. La primera vez que apareció un poema del martiniqués en una publicación cubana fue precisamente en la revista *Poeta*. De hecho, una de las argumentaciones que expresan Gastón Baquero y Vitier para negar a la poesía de Piñera, en concreto a “La isla en peso”, la identidad cubana, el “honor” de representar las imágenes o visiones de un pueblo, es precisamente el influjo de la poesía de Aimé Césaire.

Así en el artículo “Tendencias de nuestra literatura”, escrito en 1943, Baquero dirá de modo contundente que

Esta Isla que Virgilio Piñera ha levantado en el marco de unos versos inteligentes, audaces, a veces deliberadamente llamativos y escabrosos, en desconexión absoluta con el tono *cubano* de expresión, es Isla de una antillanía y una martiniquería que no nos expresan, que no nos pertenecen. Este ambiente no es el nuestro. Ni es tampoco nuestro modo ese ambiente de opresión ante la naturaleza, de eso que llaman los textos «vegetación lujuriente». No nos corresponde esta realidad antillana pura, porque no somos tales antillanos puros, ni es el platanal nuestro fin máximo, ni el vaso de ron puesto sobre la cabeza es cosa que nos importe en lo profundo (2004: 308-309).

Sin embargo, también dirá que en “La isla en peso”: “están, palpitantes, insolubles, vivos y punzantes, nuestros problemas mayores, sólo que vistos aquí de revés, violentados y falseados” (2004: 310).

Cintio Vitier por su parte, si bien en *Lo cubano en la poesía* incluirá un poema de Piñera, no solo lo califica de antipoeta sino que considera que las imágenes que de la cubanidad se desprenden de “La isla en peso” son falsas:

Piñera podrá ostentar en todo caso el honor de haberse enfrentado, para delatarlo y ceñirlo insuperablemente, con el vacío inasible y férreo que representa para nosotros, a través de nuestra cotidiana experiencia metafísica, el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía (2001: 148).

Dentro del programa de construcción de una literatura y cultura nacionales la obra de Virgilio Piñera es fundamental. Ya sea como negador de las imágenes estereotipadas de la poesía decimonónica romántica que definía al pueblo cubano dentro siempre de unos parámetros más o menos utópicos y claramente europeos, ya como negador de

toda una nueva visión de Cuba, si bien ya no colonial, igualmente idealizada, que negaba buena parte de la diversidad humana y, como siempre, canonizaba una sola visión de Cuba de acuerdo con el discurso social burgués y católico mayoritario: el del grupo *Orígenes*, ya sea la visión negrista y popular de Nicolás Guillén, al menos como elemento autónomo. De hecho, como hemos visto supra con el teatro, Piñera negaba que existiese una literatura nacional.

Así, en su artículo “Cuba y Literatura” dirá: “Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde” (1955: 51), si bien esto lo debemos entender desde dos puntos de vista: primero, como la negación a considerar la literatura que se hacía en la Cuba colonial como literatura cubana⁹⁵ y, por tanto, al sentimiento de no tener una tradición y un canon literario que pueda llamar enteramente suyos; y, segundo, como una crítica a la literatura de su tiempo, sobre todo la de los origenistas, porque considera que no expresan la cubanidad al no construir una visión coherente de lo cubano.

En este sentido, Piñera reacciona frente a las opiniones de Vitier, Baquero y tantos otros que dijeron que era un negador de “lo cubano”, pues en realidad lo era de las construcciones artificiales de sus contemporáneos. La oposición principal entre éstos se cifra en un predominio de lo espiritual en los primeros frente a la reducción de la vida humana a una pura materialidad en Piñera.

La inexistencia de un canon literario desde su punto de vista lleva a la inferioridad literaria de Cuba y afirma que el primer paso para la construcción de una verdadera literatura nacional debe ser hacer algo “diametralmente opuesto a lo de la vieja Europa”

⁹⁵ Sobre este particular, *grosso modo*, podemos decir que existen dos posturas enfrentadas. Una que presupone que una literatura nacional no puede existir antes de que la nación en cuestión se independice del imperio, quizá la menos atendible por superada; otra, que entiende la literatura o la cultura en general como un sistema donde las tendencias, las tradiciones no separan, sino que se acumulan, se unen, a veces son visibles, digamos son predominantes, a veces simplemente permanecen inactivas, algo así como el concepto de “cuenca semántica” de Durand o las continuidades de Guillén. Dando lugar a que la literatura colonial ya es un producto distinto de aquella que se cultivaba en el imperio desde el mismo momento en que el primer americano, mestizo o no, escribe su obra.

(1955: 51), pues considera que los escritores cubanos están ocupando espacios culturales ilegítimos, y para la creación de un espacio cultural cubano deben definirse precisamente a través de su diferencia con respecto a los modelos europeos. A ello debemos sumar el problema de la ausencia de una crítica literaria ética.

En “La isla en peso” se desarrolla una visión de la cubanidad a través de una serie de motivos centrales que desarrollan este tema ligándolos con los motivos colaterales que se adaptan al mismo tema fundamental. Así, veremos cómo uno de los motivos fundamentales será la particular geografía de Cuba, una isla, que presupone, asimismo, un clima, una flora y una fauna específicas, donde el agua, el calor y la luz serán los elementos naturales condicionantes del carácter de los cubanos, un pueblo tan joven que no tiene una tradición propia, un pueblo que debe construirse sus propios mitos y cultura frente a los europeos, por otro lado, uno de los aspectos recurrentes en el poema. Es más, la necesidad de crearse una cultura que pueda hablar de las especiales condiciones de la isla: la exuberancia, el caos y la proliferación en todos los sentidos, también en el mestizaje de las razas, que incluye, a su vez, el elemento africano, motivo que se despliega mediante una serie de imágenes asociadas a los ya lugares comunes de la música y la danza africanas, su sensualidad y su conexión directa con la naturaleza.

Al mismo tiempo, el poema tiene un alto tono reivindicativo y exhortativo, esto es, impele al pueblo cubano a manifestarse, a una epifanía identitaria que le sirva para diferenciarse, y con ello significarse, de Europa. O, cuanto menos, impele a reconocerse en alguna de las múltiples imágenes que ofrece del nativo antillano.

Desde el punto de vista de las teorías coloniales podemos considerar este distintivo poema como una estrategia de contraescritura respecto a la tradición occidental. La idea de la construcción de una identidad se desarrolla en un constante contraste con la tradición europea, oponiendo la pureza, la juventud, la ignorancia e

inocencia del pueblo cubano a la decadencia de los pueblos europeos, esto es, no se está oponiendo una cultura a otra, sino la ausencia de una cultura, puesto que se está creando y debe todavía desarrollarse. En esta confrontación destaca el uso de la tradición, religión y cultura europeas como estrategia para crear nuevos símbolos, nuevas metáforas, para crear en última instancia referentes culturales, a través de los naturales, distintos de los europeos, como en el siguiente ejemplo, donde, a través de una elaborada y bella metáfora, se usa la tradición católica para significar algo totalmente nuevo: la tierra, como una nueva virgen maría, da a luz toda una nueva flora, la vegetación exuberante propia del caribe:

Una guinea chilla para indicar el angelus:
abrus precatious, anona myristica, anona palustris.

Una letanía vegetal sin trasmundo se eleva
frente a los arcos floridos del amor:
Eugenia aromática, eugenia fragrans, eugenia plicatula.
El paraíso y el infierno estallan y sólo queda la tierra:
Ficus religiosa, ficus nitida, ficus suffocans.
(vv. 283-290)

Es más, esta nueva imagen es en su origen ya mestiza, ya que combina lo europeo con lo africano: “guinea”, como sustantivo común, significa, según el DRAE, tanto un “baile de movimientos violentos y gestos cómicos, que era propio de la gente de raza negra”, como un “tañido o son de este baile, que se toca en la guitarra”. La irreverencia, el deliberado distanciamiento, son claros cuando entendemos que es un instrumento musical pagano el que da el toque del *angelus*, oración que se debe rezar tres veces al día “en honor al misterio de la encarnación” (DRAE), pero que en este caso se convierte en una letanía donde se enumeran los nombres latinos de las nuevas plantas.

Es muy interesante ver cómo Piñera remarca constantemente que el contacto de los europeos con la realidad no es directo, sino a través de las ideas, de la filosofía, de las ciencias, y por ello tan alejados de la naturaleza que no sólo no pueden entenderla, sino que no forman parte de ella, pues al intentar domesticarla, clausurarla dentro de una

definición, un concepto o un nombre, la han perdido: “Ahora no pasa un tigre sino su descripción” (v.70). Y, como contraste, opone el sentir del cubano frente al pensar europeo, con sus raíces africanas, casi como un ser puro y virginal, no contaminado, para el cual la historia no existe y lo verdaderamente importante es el *hic et nunc* y la fiesta de los sentidos:

Todos se ponen serios cuando el timbal abre la danza.
Solamente el europeo leía las meditaciones cartesianas.
El baile y la isla rodeada de agua por todas partes:
plumas de flamencos, espinas de pargo, ramos de albahaca, semillas de aguacate.
La nueva solemnidad de esta isla.

(vv. 51-55)

Y como no tienen una historia porque son un pueblo recién emancipado, “¡País mío, tan joven, no sabes definir!”(v. 56), existe la necesidad de dotarle de una identidad, de unas raíces nacionales a través del lenguaje, ya que nombrar, definir, es crear:

Me detengo en ciertas palabras tradicionales:
el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco,
con simple ademán, apenas si onomatopéyicamente,
titánicamente paso por encima de su música,
y digo: el agua, el mediodía, el azúcar, el humo.

(vv. 112-116)

Sólo que al crearse una historia, en los orígenes, existen la tradición española y la herencia grecolatina que no pueden soslayarse, y de vez en cuando reaparecen —entre tanta fauna y flora desbordante, entre tanta pasión desenfrenada, entre tantos ídolos y cultos a los antiguos pobladores del Caribe— los galeones españoles, Cadmo, Gargantúa o el barón de Munchausen:

Los pueblos y sus historias en boca de todo el pueblo.
De pronto, el galeón cargado de oro se mete en la boca
de uno de los narradores,
y Cadmo, desdentado, se pone a tocar el bongó.
La vieja tristeza de Cadmo y su perdido prestigio:
en una isla tropical los últimos glóbulos rojos de un dragón
tiñen con imperial dignidad el manto de una decadencia.

(vv. 127-133)

La tradición grecolatina se muestra invertida, transformada, cambiada por el mestizaje. Sin embargo, no es baladí que Piñera use la figura de Cadmo: héroe fundador

de Tebas ha llegado a estas tierras caribeñas para fundar un nuevo pueblo con su último aliento, sus “últimos góbulos rojos”. Recordemos que Cadmo en el libro III de las *Metamorfosis*, “sigue las indicaciones del oráculo para fundar la ciudad, así como las de Palas a fin de, tras la muerte del dragón consagrado a Marte, sembrar sus dientes, simiente de hombres armados, que se matan entre sí hasta que, pacificados por Cadmo, los supervivientes se convierten en sus colaboradores” (Álvarez e Iglesias, 2001: 27).

La transformación del referente ovidiano presentándonos un Cadmo desdentado que toca un instrumento musical típicamente africano, quizá porque su esposa era Harmonía, y la hazaña de matar al dragón de Ares carece de toda solemnidad, poder o prodigio: son solo los restos de una tradición, desaparecida y sin sentido en un espacio geográfico y cultural que no es el suyo, a no ser en el mestizaje, esto es, como punto de partida para crear una nueva tradición. Piñera utiliza aquí un procedimiento desmitificador, pero no está exenta de poesía la imagen que nos devuelve: un dragón que aún perdida su gloria y con “su vieja tristeza” mantiene su dignidad. En este sentido, los referentes ovidianos que acumula Piñera en esta estrofa los podemos encontrar tanto en *Ov. Met.* 3. 137-138, referido a las desgracias de la familia de Cadmo y al dolor que tuvo que sufrir:

(...) y nadie debe ser llamado feliz antes de la muerte y de las últimas exequias⁹⁶.

como en 4. 563-603, donde Ovidio cuenta como Cadmo y Harmonía se transforman en serpientes y de ahí que Piñera se refiera a éste como un dragón⁹⁷:

(...) Todos los que estaban presentes (lo estaba su séquito) se aterrorizan; pero ella acaricia el resbaladizo cuello del empenchado dragón, y repentinamente son dos y reptan en una unida rosca hasta penetrar en los escondites de un cercano bosque. Todavía ahora ni huyen del hombre ni lo dañan con heridas y, como tranquilas serpientes, se acuerdan de lo que fueron antes.

⁹⁶ Las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio son todas de Álvarez e Iglesias (2001).

⁹⁷ Etimológicamente tanto *dracô-ônis* como *serpens-ntis* significan serpiente, por lo que se utiliza indistintamente dragón o serpiente.

Por otro lado, como consecuencia de no tener una historia, Cuba se presenta también como un lugar salvaje, donde la naturaleza tiene el control hasta que llegan los colonizadores. Se compara el tiempo geológico con el tiempo del hombre, y en cuanto europeo se ridiculiza:

La noche es un mango, es una piña, es un jazmín,
la noche es un árbol frente a otro árbol sin mover sus ramas,
la noche es un insulto perfumado en la mejilla de la bestia;
una noche esterilizada. Una noche sin almas en pena,
sin memoria, sin historia, una noche antillana;
una noche interrumpida por el europeo,
el inevitable personaje de paso que deja su cagada ilustre,
a lo sumo, quinientos años, un suspiro en el rodar de la noche antillana,
una excrescencia vencida por el olor de la noche antillana.
(vv. 312-320)

Así, Piñera nos dice que existe algo de puro en la tierra sin el hombre, sin la civilización, y que el europeo no puede llegar a entender, porque con su cultura y con su ciencia no se hace ya preguntas sobre el mundo, vive con su explicación de un universo ordenado y vive de espaldas a la realidad natural; por eso para el europeo, que impone sus valores, el cosmos está resuelto, mientras que para un nativo todo está por venir y todo sucede de nuevo al mismo tiempo, es decir, todo es mutable y puro, se podría decir que vive en un mundo donde todo es denotación:

el mediodía sin cultura, sin gravedad, sin tragedia,
el mediodía orinando hacia arriba,
orinando en sentido inverso a la gran orinada
de Gargantúa en las torres de Notre Dame,
y todas esas historias, leídas por un isleño que no sabe
lo que es un cosmos resuelto.
(vv. 264-269)

En cierto sentido, como los mitos de la Edad de oro⁹⁸, Piñera se emparenta aquí con las ideas antiguas sobre la bondad de las civilizaciones primitivas que vivían en armonía con la naturaleza y a cambio ésta les da todo lo que puedan necesitar; sociedades utópicas que el hombre civilizado ha venido a destruir, así como a imponer culturas

⁹⁸ Sobre las Edades Humanas veáse Ruiz de Elvira (1982: 113-119)

ajenas e incomprensibles para un hombre nacido antes de la civilización. Valores, juicios e historias que nada tienen que ver con el hombre en sintonía y respeto con su entorno, pues para este hombre “natural” toda la tierra es su reino y su lenguaje no son las palabras, nada de conceptos ni abstracciones, ni objetos inmateriales, lo único que existe es aquello que se toca, aquello que se ve, que se siente, en suma, lo instintivo. Por eso el cañaveral es el azúcar y la siesta es el mediodía... Pero también es un hombre sin religión, sin tabúes ni pecados aprendidos y como tal no muestra, no puede mostrarlo, respeto por las solemnidades ajenas:

Nadie piensa en implorar, en dar gracias, en agradecer, en testimoniar.
La santidad se desinfla en una carcajada.
Sean los caóticos símbolos del amor los primeros objetos que palpe,
afortunadamente desconocemos la voluptuosidad y la caricia francesa,
desconocemos el perfecto gozador y la mujer pulpo,
desconocemos los espejos estratégicos,
no sabemos llevar la sífilis con la reposada elegancia de un cisne,
desconocemos que muy pronto vamos a practicar estas mortales elegancias.
(vv. 78-85)

La necesidad del conocimiento directo de la realidad, de lo físico, opuesto al ideal, a lo abstracto; el rechazo a valores, mitos y teorías de otras culturas favoreciendo los propios, aunque sí están todavía por crear o se están creando, son insoslayables para poder definirse como pueblo, para construir la cubanidad y, con ella, el modo cubano de “hacer”, de hacer una cultura, una literatura, una nación:

¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!
¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar!
Como la luz o la infancia aún no tienes un rostro.
(vv. 256-258)

No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres.
(v. 331)

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios
(vv. 336-337)

un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo.
(vv. 344-347)

En definitiva, como dice H. O’Neil, “Piñera’s island, removed from God, reason, and tradition, exists on a purely physical plane. What is left is the present; there is no past, no history, and no future, but simply the existing moment” (2007: 35).

La maldición de vivir en una isla para Piñera es determinante en el carácter del pueblo; el hecho de que la luz y el agua sean dos elementos naturales omnipresentes necesariamente debe influir en el modo de ser, sólo que en el poema lo son en su máxima expresión y no se sienten como positivos: el agua es una condena, pues no te permite ir libremente a ninguna parte: “el agua me rodea como un cáncer” (v. 3); y la luz es tan potente que no deja ver nada. Así, para Piñera es una amenaza, lejos de ser un símbolo del conocimiento y de la inteligencia⁹⁹, lo es de la ceguera, del sueño, es una luz de muerte que lo devora todo. La luz es una enfermedad y el mediodía, “la hora terrible”:

la claridad empieza el alumbramiento más horroroso,
la claridad empieza a parir claridad.
Son las doce del día.

Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste
(vv. 236-239)

La insularidad es una cuestión muy importante ya que es uno de los aspectos centrales del ideario origenista cubano. Definido por Lezama como la base identitaria del cubano frente a la superficialidad e impureza de la poesía negrista, lo insular es para éste un aspecto positivo de la expresión cubana, mientras la representación de la negritud es lo negativo. Sin embargo, la isla, que en Piñera se define como una “bestia”, junto al calor asfixiante, la luz paralizadora y el olor invasivo, son los elementos que definen una naturaleza desbocada que ejerce con fuerza su “peso” sobre sus habitantes, tanto en el sentido físico como espiritual y psicológico; aunque si la abundancia sentida como un

⁹⁹ Así se entiende en la tradición poética, como metáfora de la razón, de la idea, como un compendio de características positivas que en Piñera ha perdido todo su valor intelectual o espiritual, lo cual, por otra parte, contrasta con el valor de la luz en la obra de Lezama. Además, es una contraescritura de la luz de la razón, la razón ilustrada y cartesiana.

terror y la isla como opresión, como una cárcel, al final se asumen, la maldición se acepta convertida en música: “y ‘nadie puede salir’ termina espantosamente en el choque de las claves” (v. 158), en ese modo cubano de aceptación que pasa por el humor y por la música. Es quizá por eso que al final del poema ciudadanos e isla desaparecen unidos:

un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo.
(vv. 344-347)

Otro de los motivos que parecen definir la visión múltiple y caótica de Piñera de lo cubano es la raíz africana del pueblo cubano, o más bien sus raíces mestizas, aunque se hacen a menudo referencias a elementos ligados a la expresión de la negritud: sobre todo dentro del campo semántico del baile, del baile tribal, de la música, del modo sincrético de entender la religión —animismo, catolicismo y vudú—, de la importancia de los sentidos, la importancia de lo carnal frente a lo espiritual que construye la imagen de la voluptuosidad y sexualidad a flor de piel del negro y también del cubano. Sin embargo, toda esta expresión de la negritud se expresa con motivos que sugieren ya el origen mestizo, por ejemplo, el uso de las claves, instrumento de percusión afrocubano, o más directamente cuando se habla del mestizaje, simbolizado en los colores de las razas:

Los primeros acordes y la antigüedad de este mundo:
hieráticamente una negra y una blanca y el líquido al saltar.
(vv. 42-43)

Las historias eternas frente a la historia de una vez del sol,
las eternas historias de estas tierras paridoras de bufones y cotorras,
las eternas historias de los negros que fueron,
y de los blancos que no fueron,
o al revés o como os parezca mejor,
las eternas historias blancas, negras, amarillas, rojas, azules,
—toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza en llamas—,
la eterna historia de la cínica sonrisa del europeo
llegado para apretar las tetas de mi madre.
(vv. 134-142)

Así, Piñera une dos conceptos básicos en la definición de lo cubano desde la poesía: el insularismo de Lezama y la poesía negrista. Pero nos presenta, como hemos visto, su visión particular, que es, al mismo tiempo, una visión heterogénea, multiforme e multicultural, mestiza, que por su diversidad rechaza “any pure expression of a true Cuban identity and instead presents the reader with a secular, material and atemporal island that, despite its faults, deserves the love its inhabitants” (O’Neil, 2007: 36).

2.3. 2. LA BÚSQUEDA DE UNA TRADICIÓN PROPIA.

En general, todas las cuestiones anteriores que preocupaban al dramaturgo cubano se incardinan en un discurso mucho más amplio, dado el contexto socio-histórico en que nos movemos: después de las independencias coloniales nos encontramos en un periodo de construcción y de afirmación de la nación. En este sentido, el periodo que va de 1930 a 1950 sería una época de gran efervescencia en la publicación de revistas, periódicos y magazines culturales, de creación de círculos literarios que intentan construir un arte nacional y una identidad cultural a través de una literatura nacional, proceso habitual en todas las construcciones nacionalistas y no exento de la particular idea romántica de que “la literatura es la expresión genuina de la identidad, o de un singularísimo *modo de ser*” (Vega, 2003: 45).

El ataque de Piñera al grupo *Orígenes* además se debe leer como un ataque a la clase social alta y católica y al lenguaje neobarroco de sus contemporáneos. Con su énfasis en un lenguaje directo y objetivo, lejano de todo ornamento vacuo, Piñera usa la distancia, la inversión y la degradación como técnicas para captar la esencia del continente americano; son estrategias postcoloniales en el sentido de que “Piñera will advocate literature as a revelation of identity based on an exploration of what lies beneath” (Chichester, 2002: 241). Se sitúa en una perspectiva alejada del culto al texto

como objeto estético, es decir, un texto que no comunique y que no tenga referentes, y fuera del uso del lenguaje como artificio, lo cual se relaciona con una función política de la literatura, como habíamos visto anteriormente en los años que Piñera abraza el proyecto revolucionario.

Con estas premisas, hemos visto cómo la Cuba que Piñera muestra en “La isla en peso” se construye principalmente a través de lo marginal, lo diferente y lo caótico. Como bien dice Chichester “the poem is a review of Cuban history seen as chaotic, polyphonic collage of cultures and races” (2002: 244), que podrá dar un canon alternativo y nuevos modelos totalmente distintos a los europeos.

Del mismo modo, en la construcción de una literatura cubana es siempre central la cuestión de construir un arte diferente del europeo usando la tradición clásica para subvertirla. Son buen ejemplo de ello “El poeta de bronce” y, sobre todo, “Poema para la poesía”, metapoema programático donde Piñera resume todas las ideas estéticas que hemos visto desarrolladas en sus artículos críticos. También el poema “La gran puta” contribuye a esta construcción/deconstrucción del ideario de lo cubano o “Vida de Flora”, y responden, como venimos señalando, a lo que desde las teorías postcoloniales se conoce como “contraescrituras”, discursos signados por la diferencia, lo anticonvencional y marginal, la deformación y el grotesco, los desplazamientos semánticos y las disonancias, etc. Piñera construye, finalmente, un símbolo de lo cubano basado en la diversidad y en la proliferación que más tarde no será tolerado por el poder revolucionario.

2.3.2.1. POÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN: “POEMA PARA LA POESÍA”

“Poema para la poesía¹⁰⁰” es una declaración de principios, una especie de manifiesto poético donde Piñera expresará y reiterará sus ideas sobre la creación literaria y la relación particular que para él tiene la vida con la literatura. Para expresar qué es lo que entiende por poesía comienza circundando los caminos de la tradición y los distintos tipos de literatura de sus contemporáneos, y avanza hacia su objetivo, como en tantos otros textos, a través del camino de la negación. De esa manera queda definido qué considera poesía y qué es lo que destruye para construir el poema que, efectivamente, queda conformado desde estas premisas. Su discurso es oblicuo, pues hace una lista de cuáles son las tradiciones, las técnicas y las concepciones del arte con las que no está de acuerdo, y a partir de ellas se debe deducir cuál es su poética. En este sentido procede retóricamente, ya que no define claramente su poesía, sino que se refiere a todo aquello que no es.

Poética de la destrucción de todo canon, tradición o artificio, para Piñera no existen las fórmulas en poesía: “Imposible pensar la vida a través de una lluvia matemática” (v. 16), ni existe la poesía estetizante, ni quiere formar parte de ningún grupo o movimiento artístico con unas técnicas, temática y lenguajes decididos *a priori*, por ello inicia el poema afirmando la primera condición de su poética, esto es, no descender a compromisos de uniformidad, ni imitar otros modos de concebir el arte:

“Avanza el mar y quiere el blondo pez ensimismarse lentamente,
ensimismarse sin la menor espuma en medio de estos peces agrupados
junto a una estatua combatida ferozmente por la única ola
que viene de noche a morder su rostro impasible.
No, yo no quiero entrar por esa puerta:
pequeñas conchas y fúnebres caballos haciendo la vida,
sin la menor ondulación, sin el menor simulacro de mascarada,
todo claramente como si un sueño fuera a producirse.
(vv. 1-8)

¹⁰⁰ Escrito en 1944 y publicado por primera vez en 1968 en el libro *La vida entera*, citamos por *La isla en peso* (2000: 64).

sobre todo de aquellas formas de arte puro que no se incardinan en la realidad, pues para Piñera son “palabra muerta”, o aquellas que imitan y repiten modelos de las tradiciones foráneas, en concreto, la francesa: “el blondo pez”. Además, ya hemos dicho, la condición de poeta para Piñera es un *fatum*, en el sentido no sólo de la insoslayable relación que la literatura tiene que tener con la vida en tanto referente y experiencia vivida, sino en un nivel mucho más profundo donde la creación poética se convierte en el único modo efectivo de vida: “Estoy impulsando este poema y esto puede matarme” (v. 24).

En todo este discurso de vida y literatura, como ya dijera en sus artículos críticos, el verdadero artista es el que muestra, no el que oculta, actitud indispensable para la construcción de la identidad de un pueblo y de una literatura propia:

Los pergaminos, los rollos y las indefinibles técnicas del hombre,
como si envolver, plegar fuera el objeto de esa garra.
No salen por la ventana las llamas y el humo no indica
que el Papa se llamará Impiedad.

(vv. 28-31)

Asimismo, es evidente el deseo de romper con los modelos lógicos, positivistas y logocéntricos occidentales; así la ley física de que a toda acción le sigue una reacción o la ley metafísica, aristotélica, de que a toda causa le sigue un efecto dejan aquí de funcionar, pues los signos han perdido su significado convencional, a un significante no le corresponde inequívocamente un solo significado y no remite necesariamente a un exacto referente, la evocación de una palabra no lleva por analogía o asociación a su correspondiente lógico: “Las mujeres avanzan con un pie en la boca” (v. 32).

Para Piñera, la creación poética tiene que ser un proceso no sujeto a normas ni dogmas, en el sentido de que ya está todo dicho; en cambio, debe incorporar el elemento inesperado e irreverente y fuera de cualquier programa, manifiesto, tendencia o moda

para romper con lo tradicional. Así, el poema no será ya nunca más una flor¹⁰¹ sino un perro, es más, un perro que, como un lienzo en blanco, no porta en sí más que el significado de la palabra desnuda sin connotaciones añadidas —o sin las imágenes tradicionales y metáforas sumadas desde los tópicos literarios—, no lleva más que su “canicidad”, si se nos permite el neologismo, y siendo puro, esencial, no siendo lastrado por otros paradigmas de interpretación ni por los símbolos conocidos, puede crear un lenguaje nuevo:

Perro, ven perro, perro sin un ladrido, desoladamente canino.
Qué flores arrojar o qué gavetas.
Todo va a comenzar. Tengo una cáscara.
(vv. 25-27)

aunque si en la empresa arriesgamos la vida pues, la inspiración llegará con furia y será dolorosa, la lucha con las palabras casi mortal:

Este seno... qué indescriptible viaje me ha contado,
era algo así como si un caballo y la creación poética se reuniesen en un jardín.
¡Oh qué furia!, yerbas pisoteadas, y la mejor flor interrumpiendo su perfume.

¡Qué furia, qué dolor! Estas espumas y el punzante recuerdo
de aquellos pies cercenados en lo mejor de la danza.
(vv. 37-41)

La antítesis, la combinación de elementos contrastantes y que desautomatizan nuestra percepción son continuas: caballo y creación poética; yerbas pisoteadas..., y aún la consecución de lo imposible: “Violar las túnicas dejando el cuerpo intacto” (v. 20), al menos en uno de los mundos posibles que crea la literatura.

La oposición entre la realidad y la literatura, entre lo ideal y lo real, entre lo espiritual y lo material es la lucha constante de Piñera por unir para siempre la literatura

¹⁰¹ Y como consecuencia no estarán activos todos los tópicos literarios directa o indirectamente relacionados con la flor o la rosa para expresar lo efímero: *tempus fugit, carpe diem, collige, virgo, rosas, ubi sunt, sic transit gloria mundi*, etc., ni los símbolos a los que remite: de la naturaleza, de la pureza, de la juventud, de la belleza, del amor..., aunque también de la decadencia y de la muerte, cuando la rosa está marchita, etc. Asimismo, desde la modernidad y desde un punto de vista metapoético, el poema es la rosa, la flor azul de Novalis, las rosas de Rilke o “La rosa pura” de Salinas. No obstante, al proceder por negación todo está dentro, esto es, el simple hecho de mencionar la flor incorpora en sí todo lo anterior y negándolo lo incluye. Además, aunque no se refiere a ninguna tradición poética en concreto, pues no cita ninguna explícitamente, niega todas las tradiciones literarias occidentales.

con la vida, por afirmar que sólo desde la vida se puede crear y rebelarse contra el lenguaje anquilosado y, en concreto, contra el lenguaje del neobarroco de sus contemporáneos:

El pantano del espíritu...
No, yo no quiero, no quiero.

¡Oh, perro mío, orina más y más con tu pata levantada!
El frío mortal de estos países cálidos:
usted llama, nadie responde,
las bocas apretadas, la sangre en la planta de los pies
y el corazón como un antiguo salón abandonado.
Necesito el amor, las toallas, los monumentos.
Vanas lamentaciones. Un pulpo suelta su tinta y se pone a llorar.
No, yo no quiero entrar,
y el mundo me basta.

(vv. 47-57)

Esta consideración conlleva que toda la realidad puede convertirse en arte y, quizás, viceversa, pues se da cabida en el poema a lo irreverente rompiendo con la solemnidad y con la selección de los vocablos que pueden o no pueden formar parte del lenguaje poético. Para Piñera la conexión es absolutamente imprescindible, y es más, no necesita crear reglas ni mundos ideales o inexistentes, en la realidad encuentra todo lo necesario para escribir poesía. Sólo que una vez afirmados en esta posición se necesita crear los nuevos mitos y símbolos que puedan expresar la también nueva realidad, la cubana, la americana, porque el resto de lenguajes conocidos, los modelos europeos o su imitación, no son reflejo de nada conocido:

Pero de súbito me quedo sin los símbolos:
sabe usted, un mundo enteramente inerte:
me presentan un cuadro. Nada.
Me entregan a la música. Nada.
Me leen un poema. Nada.
¿Quién irá a perecer?

(vv. 66-71)

El rechazo a la tradición y la necesidad de inventar un nuevo lenguaje son dos cuestiones que se complementan y son ineluctables, sólo que en esta pérdida consciente de referentes, en esta intencional cancelación de todos los modelos estudiados y

conocidos, el poeta cae en la confusión, pues no le queda ningún asidero, ninguna tradición que lo respalde:

No queda una sola fotografía del Partenón ni tampoco del Vaticano,
nada queda sino el Amor.

(vv. 93-94)

De este modo, lo único que le queda es el amor, el amor por la creación poética y este perro, personificación de la poesía, símbolo que ha creado el propio poeta y que lo habrá de guiar en su periplo poético; y así finalizará el poema con una *invocatio musarum* a esta musa particular, una invocación que mediante el *topos* de larga tradición de quemar la propia obra, recordemos a Virgilio o a Kafka¹⁰², reitera una de las ideas centrales de su poética: la necesidad de destruir para construir:

¡Oh, perro, perro mío, aúlla,
ofrécame un poema de aullidos, concédeme esta gracia extrema,
tú mismo lo leerás,
mientras yo quemó los demás poemas!

(vv. 95-98)

Esta invocación es muy interesante porque responde a una de las ideas que venimos desarrollando como estrategia de contraescritura frente a la tradición europea, pero que supone usar, para negarlos, desvirtuarlos, cambiarlos, oponerlos, transformarlos o reinventarlos, sus propios símbolos y lugares comunes. En este caso, la inversión se realiza por el lugar que ocupa en el poema, al final en vez de al inicio, como quiere la tradición, y que nos hace repensar todo el texto desde esta perspectiva y volver al comienzo. Así, el título y el propio poema no son otra cosa que una tentativa, un ejemplo de la teoría poética de Piñera, la idea ya comentada de que el arte siempre se

¹⁰² Sin embargo, lo que se ha convertido en un tópico literario, no lo ha sido en muchos casos: Virgilio dejó dicho en su lecho de muerte que se quemase la *Eneida*, ya que no tenía todos los libros corregidos, pero Augusto no respetó su decisión (Suet. *uita Verg.* 39). También Ovidio exprime el mismo deseo respecto a las *Metamorfosis* en *Trist.* 1. 7, 17-26, aunque parece ser que era ya más una “actitud” literaria que lo acercaba a Virgilio y servía para promocionar su obra, una “especie de *captatio benevolentiae* y de una falsa modestia, ambos recursos típicos de Ovidio, antes que una anécdota verdadera” (Bérchez, 2009: 111); Bocaccio quiere quemar *El Decamerón* cuándo le viene la gran depresión y comienza su transformación espiritual, y Kafka escribió una carta a su amigo Max Brod en la que le pedía quemar su obra cuando muriese. Y muchos otros escritores, en un modo o en otro, han renegado de parte de su obra o la han destruido (Cortázar, Joyce, J. R. Jiménez, Nabokov y un largo etcétera).

está haciendo y que se necesita siempre destruir para construir. Constituye en sí una ofrenda a esta nueva musa poética que le habrá de brindar su gracia. Sin embargo, al mismo tiempo y paradójicamente, el poema se ha escrito antes de solicitar la gracia de la musa, lo cual es un evidente juego retórico de Piñera con el que da definitivamente la muerte literaria a las musas grecolatinas, sinécdoque de toda la tradición recibida, pues ya no son necesarias en este nuevo mundo y, como consecuencia, en la literatura que lo refleja.

2.4. DIALÉCTICA CON LA TRADICIÓN CLÁSICA Y EL MITO. ESTRUCTURA MÍTICA

El contradiscurso piñeriano, la resistencia cultural frente a las tradiciones literarias dominantes, aparece a lo largo de los años en toda su producción artística. No obstante, desde nuestro punto de vista, el acercamiento a la tradición clásica, aunque si siempre reivindicará una tradición propia, no conllevará un rechazo frontal, sino la conciencia y la aceptación de la Literatura como una sola cosa, una cadena donde las distintas literaturas nacionales y las tradiciones se suman y se enriquecen mutuamente, donde la intertextualidad integra en vez de separar. Expresará esta idea en el poema “El poeta de bronce” escrito en 1978, no sin cierta tristeza romántica, y lo desarrollará plenamente en el relato “El caso Acteón”, de 1944.

El aspecto positivo es la diferencia en la consideración de la tradición clásica en textos de épocas y géneros muy diferentes: por ejemplo, en varios de sus artículos críticos Piñera considera la tradición clásica como un fósil. Así, en su ensayo “Final del repaso” —a propósito del cambio del neoclasicismo a lo que Piñera llama “la poesía del cotidiano” (1994: 289) en el escritor cubano Antón Arrufat — se refiere a “las momias milenarias de Antígona y de Endymión” (1994: 289), por la famosa obra de teatro de

Arrufat *Los siete contra Tebas*¹⁰³ o por sus poemas homónimos publicados en la revista *Ciclón* en 1957. En cambio, en “El poeta de bronce”, escrito un año antes de su muerte, el poeta mismo entregará su vida a la poesía a cambio de la inmortalidad, y, junto a todos los poetas anteriores, entrará a formar parte de esa misma tradición literaria que niega y que ahora equiparará con el bronce. En este sentido, pareciera que la teoría no va de la mano de la práctica, por otro lado, una disociación bastante común entre los escritores que escriben sobre su poética. La diferencia, aunque en términos cuantitativos puede parecer mínima, es determinante, pues se pasa de un fósil, que es sólo una traza o un vestigio de algo que estuvo vivo, de una momia, con toda su carga semántica peyorativa (no en vano es un cadáver), al bronce, si bien inanimado con una sustancia, con un mayor peso específico que el volátil y frágil del fósil o de lo momificado.

No obstante, Piñera continúa pensando en la tradición como algo inmóvil y muerto, aunque la dureza de esta aleación que la hace perdurar es la propia inmortalidad de la poesía, lo cual le confiere el poder de prestarse siempre a significados nuevos y el feedback está asegurado en virtud de la metamorfosis.

2.4. 1. LA METAMORFOSIS COMO ESTRUCTURA MÍTICA. LA INMORTALIDAD DE LA POESÍA: “EL POETA DE BRONCE”

Es importante determinar por qué Piñera usa la metamorfosis y de qué modo la entiende. Ligada al símbolo del círculo y a la repetición, en la transformación está implícita la insoslayable rendición del poeta a su destino. La metamorfosis entonces funciona como una categoría de lo mítico que organiza en cuanto *sermo mythicus* la estructura del poema, aunque no sea apreciable porque no trata específicamente un

¹⁰³ Véase Álvarez e Iglesias (1999a: 261-270).

argumento mítico, sino un tópico literario de larga tradición que es a su vez causa y efecto de la mutación.

Una de las características del mito es su carácter sagrado y cíclico-simbólico y su conexión con el rito. La reactualización del mito es solo posible a través del rito que lo hace conocimiento vivo, no externo, dentro de unas coordenadas atemporales, el llamado *Tiempo Primordial* de Mircea Eliade (1991: 13), frente al tiempo cronológico de la historia.

Estamos ante un poema cuya estructura responde al esquema mítico en cuanto discurso. En primer lugar, contamos con el elemento divino o sobrenatural que realiza o permite la metamorfosis: una estatua de un poeta muerto que revela al sujeto del poema el secreto de la transformación, una suerte de alquimia donde el deseo, el entregarse al ser conlleva el milagro; encontramos el motivo del hombre frente a su destino o, por lo menos, en pugna con fuerzas más poderosas que él mismo que lo impelen al sacrificio, mas contamos con su aceptación del designio divino; en segundo lugar, el carácter cíclico y la repetición son necesarios, no sólo para la propia transmisión del mito, sino también para su supervivencia; y, por último, la función del mito, aunque simbólica, es explicativa, una explicación no racional de una realidad cultural, esto es, la necesaria transformación de los poetas muertos en tradición a través del motivo de la estatua para explicar la inmortalidad de la poesía. La obra del poeta será inmortal, si bien a cambio de la vida: se produce la muerte del cuerpo y el poeta vivirá para siempre a través de la literatura.

Sin embargo, es particular esta metamorfosis, pues en realidad es una doble transmutación a la vez que una escisión entre el cuerpo y el alma: el poeta se convierte en estatua de bronce, pero no un bronce nuevo creado de la nada, sino que es el propio metal del león que aprisiona su alma, y en cambio la carne del poeta da vida al león. Lo

interesante es que se produce como una especie de desdoblamiento que puede ser asimilado al Acteón de Ovidio cuando es transformado en ciervo y mantiene la capacidad de pensar y sentir como un ser humano¹⁰⁴, aunque es particularmente diferente, pues el león continúa siendo un animal a pesar de que el alma del poeta, presa en el metal, puede sentir, sin poder actuar dado que es una estatua, los deseos carnales, en el sentido literal de carne, de la fiera, puede ver a través de sus ojos aunque desde lejos, ya que lo que han intercambiado es lo físico, no lo anímico. Asimismo, se produce una interesante inversión del mito de Pigmalión, recordemos que es a la inversa: la estatua se transforma en humana, aquí el humano se transforma en estatua¹⁰⁵.

El poema “El poeta de bronce” tiene un referente real: el paseo de Martí o del Prado en la Habana, donde se encuentra el monumento del poeta cubano Juan Clemente Zenea, fusilado en 1871 por sus actividades en contra del gobierno español, y ocho leones de bronce a lo largo de su recorrido. Es muy curioso el hecho de que el bronce utilizado para las estatuas perteneciera originalmente a los cañones que España había situado en la bahía para proteger Cuba contra las invasiones; en 1928 se fundió el bronce de los cañones para esculpir los leones. Pero nada es gratuito en el poema y el hecho de usar un referente ligado a un concreto espacio geográfico puede entenderse siempre desde el punto de vista estético de Piñera —la necesidad de crearse un mundo poético propio y la necesaria unión entre la poesía y la historia concreta (1994: 191) —, sólo que en este caso es solo el pretexto, o un motivo secundario, para desarrollar dos ideas principales: la dialéctica entre la tradición y la trasgresión, entre la cultura clásica y la cultura moderna, y la inmortalidad de la poesía, sin descartar el guiño a un episodio de la historia colonial al seleccionar este concreto referente real.

¹⁰⁴ Esta situación es excepcional. De hecho, tan sólo hay tres en las *Metamorfosis* que conserven su mente humana tras ser metamorfoseados en animales: Io, Calisto y Acteón (libros I, II y III respectivamente).

¹⁰⁵ También Anaxárete en *Ov. Met.* 14. 753-761.

Estas ideas principales se desarrollan a través de una serie de motivos donde las dos oposiciones principales se dan entre lo vivo y lo muerto, la carne y el espíritu, y como consecuencia de la primera el contraste entre el movimiento y la quietud, entre lo humano y lo inhumano, entre lo animal y lo mineral.

El procedimiento principal a nivel morfosintáctico es la diseminación del vocablo bronce que, excluyendo el título, aparece trece veces en un poema de cuarenta y dos versos, de las cuales ocho veces se sitúa en posición final de verso, creando no sólo un ritmo evidente, sino patentizando cuál es el *leit motiv* y movilizándolo todo un léxico conceptual que orbita en el campo semántico de lo metálico, de lo mineral: el frío, lo inerte, lo inmóvil; movilizándolo conceptos y sensaciones que desarrollan una de las oposiciones principales, causa y objeto de la metamorfosis que se produce al final: el contraste entre lo humano y lo inhumano y la mutación del poeta, ser vivo, en un león de bronce.

En este sentido, el poema explica y desarrolla la inhumanidad lógica de una estatua mediante la ausencia de las principales características humanas o de los seres vivos, esto es, la ausencia de todo aquello que puede ser percibido por los sentidos o la ausencia de movimiento entendida como sinónimo de lo muerto: “el bronce no camina” (v. 14). Asimismo, tampoco emite ningún sonido ni puede ver:

Por ser de bronce
no le es posible hablar,
ni mover la cabeza
por el mismo motivo,
ni mirarme a los ojos
porque el bronce no mira.

(vv. 19-24)

La quietud, la inmovilidad, la rigidez del metal son también las características de una tradición que se entiende muerta, o, mejor, son el reflejo del hecho indudable de que no se puede cambiar lo que ya está escrito, “el lenguaje de bronce” (v. 29). Sin embargo, se desea conocer el secreto de lo inmóvil, sinónimo aquí de lo inmortal, que,

como característica no humana, es propia de un ser divino o cuanto menos sobrenatural, y que, si bien no mira, no habla, no se mueve y no siente, sabe, es conocedor del gran secreto, del deseo humano de vivir eternamente:

Y no obstante conoce
que hasta allí me he arrastrado
para implorar de su inmortalidad
el secreto de su inmovilidad

(vv. 25-28)

De este modo, y mediante el hipérbaton, se vinculan los dos sintagmas preposicionales, que se convierten así en intercambiables y, por razón de esta construcción sintáctica, el sustantivo “secreto” queda encerrado entre los dos sintagmas idénticos, equiparando desde la sintaxis los dos conceptos que, como adelantamos, devienen sinónimos. Así, el secreto puede ser el de la inmortalidad y el yo lírico puede implorar a la inmovilidad del poeta de bronce.

2.4.1.1. TIEMPO MÍTICO VS. TIEMPO HISTÓRICO. EL USO DEL VERBO.

ESTRUCTURA TEXTUAL

Lo eterno y lo inmóvil son también cualidades del mito que se relacionan con su carácter cíclico. En este sentido nos preguntamos: ¿frente a qué coordenadas temporales nos encontramos, qué “tipo” de tiempo y cuáles son sus características inherentes?

Por un lado, quedan definidos el contexto geográfico y cronológico, pero, por otro, entramos en el tiempo del mito, se produce un paréntesis de tiempo “extraordinario” en el momento en que se inicia la mutación. Además, la situación se repetirá en el momento en que otro poeta comprenda cuál es su destino y venga a morir “a los pies inmortales del poeta de Bronce” (v. 42), reactualizando el mito a través del rito de una transubstanciación a la inversa transformándose a su vez en bronce. Interesante todavía es la consecuencia directa del tiempo mítico en el poema: lo que sucede una vez no sólo sucederá siempre, sino que siempre ha sucedido así en virtud del rito que repite con

exactitud los acontecimientos. La consecuencia es una circularidad sin solución si intentamos entender el poema desde unas coordenadas lógico-temporales, pues el yo lírico queda convertido en el mismo león que llevaba de la mano desde el comienzo hasta llegar a los pies de la estatua del poeta de bronce, esperando, como éste, que “un poeta inquietante”, el mismo yo lírico, decida llevarle, ahora convertido en león, de nuevo a los pies de la estatua. Cronológicamente esto no puede suceder, estaríamos ante una paradoja temporal, pero el tiempo del mito es un *continuum*, no es relevante qué sucede antes y qué sucede después: el yo lírico del poema es uno de los leones del paseo y es también un ser humano, pero no es pertinente cuál de los dos seres ha sido primero.

En cualquier caso, la poesía como modalidad discursiva es tan reactualizadora como los mitos, pues se instala como imagen de la experiencia del presente: éste es el rasgo definitorio de la enunciación lírica, “en el que el tiempo se colma como actualidad, como presencia, como lugar que ha logrado ejecutarse a sí mismo para transmitir a los hombres la idea de una creación verbal en la que el tiempo ya no es una línea pasado-futuro o de futuro-pasado, y que es, por encima de ellos, la imagen misma de la *presentez*” (Pozuelo, 1998: 42).

El poema aparece estructurado en dos partes respondiendo a dos intenciones diversas pero complementarias, de modo que desde un punto de vista retórico y morfosintáctico se desemboca en la semántica, en una perfecta unión de forma y fondo: así, en cuanto al tiempo, cronológico y mítico, la primera parte se desarrolla en un tiempo lineal, mientras que en la segunda, momento de la metamorfosis, se suspenden las coordenadas temporales y entraremos en el tiempo del mito, marcado todo ello por el cambio en el modo verbal. La segunda intención es explicar este armazón macrotectual bimembre respecto a las preguntas del cómo, el dónde y el por qué.

Como el mito, también el poema presenta una acción, no una situación o una descripción. De hecho, el poema responde no sólo a una organización mítica del discurso, sino también a una configuración profundamente retórica, pudiéndose individualizar una estructura retórica bipartita con una primera parte que correspondería a la exposición o *narratio*, y una segunda que concerniría a la argumentación, sólo que de su naturaleza poética resulta un discurso retórico atípico donde no son necesarias, o al menos no se explicitan, la *confirmatio* o la *refutatio*, y se llega directamente a la conclusión: “voy a ser para siempre un león en el Prado” (v. 37).

La primera parte del poema, vv. 1-28, expresa las circunstancias del hecho respondiendo a las siguientes preguntas: quién, con qué medios, dónde y por qué, esto es, la persona, el instrumento, el lugar y la causa; mientras la segunda parte responde al cuándo y al cómo se ejecuta la acción descrita por el hecho en la primera parte, esto es, el tiempo y el modo.

El poema se inicia con un exordio donde mediante una enumeración de participios adjetivales referidos al yo poético, que nos hablan de su situación anímica y espiritual, se fija el objetivo:

Roto, dividido,
ciego, confundido,
paseo por el prado
llevando de la mano
uno de los leones de bronce
que se limitan a ver pasar.

(vv. 1-6)

Continúa con una descripción del instrumento del cual se servirá para conseguir su objetivo, un león que compara con el monstruo de Nemea¹⁰⁶ por analogía con la impenetrabilidad de las pieles de ambos:

Como es de bronce, es dócil
este león de Nemea.

¹⁰⁶ León, cuya piel debía llevar Hércules a Erísteo como su primer trabajo y para arrancársela tuvo que recurrir a las propias garras de la fiera. Véase Ruiz de Elvira (1982: 207-260).

Si fuera de carne y huesos
ya me hubiera devorado.
Pero un león de bronce
jamás abre las fauces.

(vv. 7-12)

Y, finalmente, nos dice a dónde se dirige y de qué modo. Usa el adjetivo “moribundo” que, aunque fosilizado en nuestra lengua como tal adjetivo, nos da la prospectiva de futuro por su etimología latina, un participio de futuro pasivo:

Y moribundo llego
hasta el poeta de bronce

(vv. 15-16)

Sin embargo, todavía nos queda por saber cuál es el motivo que ha impulsado al sujeto a dirigirse, sabiendo que va a morir, casi agónico, a la estatua del poeta de bronce:

que hasta allí me he arrastrado
para implorar de su inmortalidad
el secreto de su inmovilidad.

(vv. 26-28)

Y es justo ahora que da inicio la segunda parte del poema donde se da cita el tiempo mítico con el cambio, con la acción propiamente dicha. Escrito todo el poema en presente de indicativo, en el momento que inicia el tiempo extraordinario, la metamorfosis, se cambia a presente de subjuntivo, “entregue”, para inmediatamente volver al indicativo, “reviste”, la hipótesis se hace realidad pues estamos ante el poder fáctico del lenguaje:

que mi carne le entregue a ese león de bronce,
y que el león mi alma con su bronce reviste.

(vv. 31-32)

Es significativo el uso de los tiempos verbales, pues el poema está escrito en presente y encontramos solo dos pasados y dos futuros: dos formas de pretérito perfecto y dos perífrasis de infinito incoativo: Ir a+ infinitivo; llevar a+infinitivo, que señalan que la acción está iniciando ahora a realizarse pero con una prospección hacia el futuro. Ambas perífrasis son aspectuales y tienen que ver con la duración de la acción, esto es, con aspectos temporales:

Siento que Prado abajo carnicero me alejo,
y al mismo tiempo siento que eternamente verde,
voy a ser para siempre un león en el Prado
(vv. 35-37)

Asimismo, al inicio del poema y al final encontramos dos gerundios; siendo muy particular y restrictivo su uso en español, esta forma del verbo añade información sobre la semántica del texto:

paseo por el prado
llevando de la mano
uno de los leones de bronce
(vv. 3-5)

voy a ser para siempre un león en el prado,
arrogante, irrisorio, sobre mi pedestal,
esperando que pase un poeta inquietante
(vv. 37-39)

El primer caso es un gerundio que expresa simultaneidad de la acción con el verbo principal y cómo se realiza la acción. El segundo caso es más complejo, en cuanto a la estructura temporal se refiere, pues la acción principal se proyecta hacia el futuro y tradicionalmente se ha rechazado el uso del gerundio para expresar posterioridad¹⁰⁷, aunque en este caso se puede admitir porque expresa un resultado tan inmediato que se percibe como simultáneo. Incorpora el aspecto durativo de la acción futura, un estado que se repetirá *ad eternam*, lo cual aparece reforzado por los adverbios de tiempo eternamente y siempre.

El modo en que se sucede la transformación es también muy interesante desde el punto de vista morfosintáctico. Si ya habíamos observado cómo el cambio en el modo y el tiempo del verbo se correspondía a cada momento y situación precisa de movimiento de la acción, también la sintaxis expresará la naturaleza dual de este ser, mitad león, mitad humano y que, al final, como resultado de la metamorfosis, participará también de una tercera natura, esto es, la metálica. Así, esta circunstancia, en concreto el trueque entre el león y el ser humano, se realiza mediante la transformación del complemento

¹⁰⁷ En lo que se acerca a lo que en latín es un participio de futuro pasivo o gerundivo.

indirecto en el sujeto, así como la división entre el alma y el cuerpo, que funcionan como complementos directos. En sólo dos versos se acumulan varias figuras retóricas de repetición y de orden: bimetración en quiasmo, concatenación, anadiplosis y un hipérbato extremo que plasman perfectamente las ideas de intercambio y de movimiento:

que mi carne le entregue a ese león de bronce
y que el león mi alma con su bronce reviste
(vv. 31-32)

Asimismo, esta transformación no habría sucedido sin que se hubieran pronunciado determinadas palabras que obrarán efectiva la mutación. Desde el punto de vista morfosintáctico y narrativo se usa el estilo indirecto mediante la figura retórica de la *sermocinatio*, los deícticos “ese” y “el” referidos al león, en la diáléctica tema/rema y la progresión temática, y el *verbum dicendi* como verbo principal de la oración subordinada sustantiva de complemento directo con la que el yo lírico refleja las palabras del poeta de bronce, que, como adelantamos, son recursos más propios de la narración que de la poesía:

y me dice en el lenguaje de bronce
—funerario lenguaje de los poetas muertos—
que mi carne le entregue a ese león de bronce,
y que el león mi alma con su bronce reviste.
(vv. 29-32)

Palabras pronunciadas en un lenguaje diferente y que mediante aposición explicativa se califica de “funerario”, creándose una interesante antítesis entre lo muerto del lenguaje, de la tradición en suma, y de su capacidad creadora y/o su poder modificador, pues la magia de las palabras dichas por el poeta de bronce, brazo ejecutor de los dictámenes divinos de la diosa Poesía, hace que lo que dicen aquellos vocablos se convierta automáticamente en realidad. Es el milagro del verbo del Génesis, la fuerza divina del lenguaje, aunque el verbo no se hace carne, sino que el verbo convierte la carne en bronce. En este sentido, el carácter divino o místico del hecho aparece

reforzado por una serie de relaciones de contigüidad semántica mediante un léxico concreto de fatalidad, de solemnidad, de trascendencia y extenuación, por ejemplo, en sintagmas como “mutación insigne” o “designio asombroso”; en verbos como arrastrar, implorar y morir y en todos los participios en función adjetiva anteriormente aludidos.

El sujeto de la enunciación, como hemos visto todo el poema está escrito en primera persona, el yo, se contempla a sí mismo desde el exterior, en un distanciamiento que culmina al final del poema donde, una vez completada la mutación y el desdoblamiento, puede prodigiosamente mirarse desde fuera de sí mismo y, como si fuese otro (en determinado sentido ya “es” otro), se permite también juzgar su propia actitud, la imagen que ofrecerá a la eternidad:

voy a ser para siempre un león en el Prado,
arrogante, irrisorio, sobre mi pedestal
esperando que pase un poeta inquietante
que ha tenido el designio asombroso
de llevarme a morir
a los pies inmortales del poeta de bronce.

(vv. 37-42)

Una eternidad que lo mantendrá a la espera de repetir el rito y con él perpetuar el mito del carácter inmortal de la literatura, la idea de la inmortalidad a través de la obra, y con este acto cerrar el círculo, que se reabrirá cíclicamente exactamente igual cuando otro poeta, aunque “inquietante”, ofrezca su vida a la literatura.

2.5. LA UNIVERSALIDAD DEL MITO COMO DISCURSO IDENTITARIO

El siglo XX, como siglo por antonomasia de revisión de los mitos clásicos, usará la materia mítica con dos finalidades diversas en Europa y en América. Aunque muchos de los procedimientos serán comunes y se solaparán, esencialmente podemos decir que nos encontramos con dos perspectivas de base distintas que dirigirán y comprometerán no sólo el sentido último, esto es, la significación, con qué intención se recrea el mito, sino estructuras, configuración de personajes, técnicas actorales y escenográficas, lenguaje, etc. La maleabilidad del mito reside en su condición de símbolo que, como tal, se puede utilizar para expresar o combatir realidades sociales, geográficas e históricas muy diferentes.

Los griegos heredaron un material mítico que utilizaron como una parte expresiva de lo trágico, un hecho que, según Díaz, no habría sido posible sin antes haber convertido esta herencia mítica en símbolo, y que otorga al mito el poder de expresar mensajes diferentes a través de la distinta combinación de unos mismos elementos básicos (1989: 198-199). Y esta es la clave de que la tragedia de los Atridas, el mito de Orestes y Electra, que Piñera reescribe, sea bastante diferente en Europa, EE. UU. e Hispanoamérica, en *Les Mouches* de Sastre, en *Mourning becomes Electra* de O'Neill o en *Electra* Garrigó de Piñera respectivamente, si bien comparten determinados aspectos filosóficos y psicológicos comunes, no en vano son contemporáneas¹⁰⁸.

¹⁰⁸ No obstante, es necesario remarcar que el mito no es universal y, aunque como abstracción racional se puede considerar social, anónimo y comunal (Wellek y Warren, 1966: 228), abarca una zona de significado muy amplia y no existe una definición exacta. Desde el punto de vista del método arquetipológico, cuyo principal exponente, entre otros, es el francés Durand, se debe partir de conceptos tales como “estructuras antropológicas”, “arquetipo” o “cuenca semántica”, donde el mito vendría a ser la realización concreta, contextualizada socioculturalmente dentro de un determinado tiempo histórico, de la unidad virtual “arquetipo”, que no sería otra cosa que el conjunto de las distintas “lecturas” de un mito dado. Durand entraría dentro de las teorías que consideran el mito desde una perspectiva antropológica y, como tal, común a toda la especie humana. Desde esta perspectiva, siempre es posible la interpretación de cualquier mito desde una cultura a otra por muy lejanas que sean, tanto por lo que el antropólogo denomina el “sustrato simbólico mínimo”, que permite la traducción entre los sistemas lingüísticos más alejados, como porque, según siempre su opinión, el capital mítico es limitado. Interesante también es el concepto de cuenca semántica como memoria social almacenada no lineal y progresiva que permite el reemplazo de conjuntos estilísticos en distintos momentos de la historia (Durand, 1989). Sin embargo,

Si en Europa el aprovechamiento del mito en el teatro pasaba por objetivos diversos dependiendo del dramaturgo, como podía ser la intención de recuperar la esencia del teatro original por parte de Artaud, o de toda una corriente de teatro ceremonial o ritual que pretendía recobrar el sentido sacro originario, el compromiso político de Brecht o la denuncia y el humanismo de Sartre, en Hispanoamérica podemos hablar de un uso “fundacional” del mito, de su utilización como creadores de identidad que al mismo tiempo que despegan desde la tradición clásica acaban por negarla, pero, finalmente, tanto unas como otras revisiones conllevan una resemantización incardinada en un contexto que modifica, enriquece y cambia dependiendo de las inquietudes y necesidades de cada época y cada sociedad.

En este sentido, el siglo XX es fundamental para entender cómo se configura la literatura hispanoamericana. Después del convulso XIX, siglo de las independencias, el americano se pregunta quién es, busca su identidad cultural, social y vital, y, para ello, es necesario un lenguaje que le represente, una expresión netamente americana para la América Hispana, como la llamará el gran humanista P. H. Ureña.

De esta manera, se configuran dos discursos enfrentados, *grosso modo*, la de quienes pretenden “crearse” contra Europa y EE. UU., prescindiendo de sus modelos culturales, sociales y políticos, y la de aquellos que abogan por una síntesis, un sincretismo que parte de la tradición grecolatina y de la herencia española, la tradición europea en suma, pero que nos devuelve algo totalmente nuevo bajo el signo del mestizaje. En este sentido, Grecia se convertirá en modelo de imitación para muchos intelectuales que admiran el espíritu griego en cuanto a su búsqueda constante de conocimiento, aunque reivindicando la sangre nativa, incluyendo, por tanto, al indígena, al criollo, al negro y al campesino. De hecho, como vimos infra, a principios del s. XX

como prueba el psiquiatra Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1973), el mito no es universal, es, hasta cierto punto, impuesto y ejerce una violencia existencial en los pueblos colonizados.

surge el famoso “Ateneo de México”, al que ya nos referimos supra, con humanistas e intelectuales de la talla de A. Reyes, gran helenista y crítico literario, el ya citado P. H. Ureña o el filósofo A. Caso, entre otros.

En la conformación de este discurso¹⁰⁹, en la búsqueda de un lenguaje e identidad propios, será muy importante la forma que adoptarán los mitos (y aún el estudio y la revisión de buena parte de la literatura clásica) y su identificación con cada una de las áreas geográficas mencionadas. En especial —entre otros ya mencionados como el mito de Próspero, que representaría Europa (más bien Grecia) usado por Rodó¹¹⁰, frente al Calibán de Retamar (que se identificaría con lo autóctono)—, se erigen como mitos fundacionales y creadores de identidad Acteón y Narciso, siempre dentro de toda la interpretación del s. XX sobre los mitos.

Llegados a este punto es necesario partir de una serie de cuestiones que puedan guiar nuestra comprensión de este fenómeno, además de situarnos en una posición, esto es, presentar cuál es la perspectiva o perspectivas adoptadas a la hora de enfrentarnos con la reescritura de los mitos clásicos. Pensamos que la universalidad o localidad de los mitos, dependiendo de si adoptamos una postura antropológica o una postura cultural, y como tal, inserta en una sociedad y un momento histórico concreto, no se excluyen mutuamente; es más, pensamos que cada una de ellas ofrece las dos caras de una misma moneda y, muchas veces, es imposible comprender qué significa un mito particular para una comunidad concreta si no nos situamos en un nivel supranacional: el mito no es otra cosa que sus distintas variaciones, variantes y reescrituras en la sincronía, pero no podríamos reconocerlo como tal sino en la permanencia, en la

¹⁰⁹ Un discurso que venimos definiendo como postcolonial, aunque obviamos el componente conservador que se acoge bajo este término. En este sentido, Vega advierte del “efecto perverso” que algunos ven en los términos postcolonialismo o postcolonialidad “porque desplazan la atención de la relación de poder y de su inscripción textual (...) a la sucesión temporal (pre-/post-), y, por tanto, enfatizan la dimensión historiográfica del fenómeno a costa de la dimensión política” (2003: 25).

¹¹⁰ Publicado en 1900, *Ariel* es un texto crucial en un momento en que la guerra entre España y EE.UU. por Cuba y Puerto Rico marcan la decadencia española y su poder en Hispanoamérica, al mismo tiempo que inicia “el expansionismo yanqui que José Martí presintió” (Oviedo, 1991: 46).

diacronía. Es en este sentido en el que se debe interpretar la teoría del arquetipo de Durand que, como “matriz de lo imaginario humano” no se puede comprender “más que dentro de sus cuencas de recepción más diversas”, esto es, “lo invariante no es comprendido más que en una sucesión de variaciones, y recíprocamente, donde las variaciones necesitan una identidad invariante que las cohesione” (Durand, 1989: 85). Ahora bien, debemos diferenciar entre arquetipo y mito, no sólo porque la consideramos una diferenciación aprovechable, sino porque evitará muchas de las confusiones entre qué se puede considerar universal y qué particular, siempre en la dialéctica ya tan conocida de Claudio Guillén entre “lo uno y lo diverso”¹¹¹.

El mito no es universal, mas si lo es el arquetipo, porque son dos categorías diferentes, aunque tanto el uno como el otro responden a una de las primeras y más importantes facultades del ser humano, la simbolización. Sin embargo, como bien explica Durand, si el arquetipo “aparece como la matriz de las Grandes Imágenes en una primera *Erfüllung*, el mito es con mucho el primer discurso —*sermo mythicus*—, campo de la segunda *Erfüllung* (...) y lo mismo que el arquetipo era la «matriz» de todo lo imaginario, el *sermo mythicus* se convierte en la matriz de todo «discurso» y, por lo tanto, de toda «literatura» oral o escrita” (1989: 83). Las sugerencias, los caminos que se abren a partir de las teorías de la mitocrítica son inmensos. Por ejemplo, ¿es el elemento mítico o las imágenes arquetípicas en la literatura más representativas y menos discursivas que otros elementos o imágenes?¹¹²

Un punto de vista similar al de Durand es el de Northrop Frye, pues los dos estudiosos se sitúan en un marco conceptual antropológico, sea literario el de Frye, sea cultural el de Durand. Para ambos el mito es atemporal y ahistórico, no simultáneo y no

¹¹¹ Véase la interesante diferencia entre universalismo y mundialismo que ofrece Guillén (2005: 15).

¹¹² Ver Wellek y Warren (1966: 43) y Langer (1942: 79 y ss.).

sucesivo, aunque Durand hable de sincronía y diacronía y para Frye la literatura es por sí misma un espacio conceptual fuera del tiempo.

Desde estas premisas cabe preguntarse cómo usa el mito Piñera. Si como hemos visto anteriormente se refiere a la tradición clásica como un fósil, ello se debe entender dentro de su programa poético de incardinar la poesía en la realidad. En sus artículos críticos alude varias veces a la tradición como algo que no tiene relación con la vida, sin embargo asegura que el poeta es un “hacedor de mitos” (Piñera, 1994: 296).

En este sentido, su opinión no es contraria al sentido clásico antiguo de la consideración del mito como historia, sólo que las tradiciones occidentales no cumplen ya esa función cuándo aparecen desligadas de la historia. Es desde esta perspectiva desde la que deben entenderse afirmaciones tales como que “lo cotidiano no tiene cabida en el Olimpo” (Piñera, 1994: 289) o que los mitos son algo “alejado de la vida” (Piñera, 1994: 287). Para Piñera corresponde al poeta crear los nuevos símbolos y referentes, y lo define como el verdadero “conformador de la historia” (Piñera, 1994: 296), pues, a pesar de todo, y, como estamos viendo en este trabajo, buena parte de la obra de Piñera se sustenta, aunque sea como contradiscurso, en elementos de la tradición, en realidad, como toda la literatura.

En cuanto al relato “El caso Acteón que analizaremos infra deberemos considerar si en él su transformación del mito es superficial, esto esto, si es un mero ropaje mítico o existe otro mito profundo, latente, pues desde el punto de vista de la mitocrítica podría interpretarse que el mito latente fuese la homosexualidad manifiesta de Piñera, donde el desgaste del nombre mítico, Acteón, se produce “a favor de intenciones inactuales y generalmente reprimidas por el entorno y el momento” (Durand, 1993: 347)¹¹³. La

¹¹³Para el antropólogo el mitema, como “unidad míticamente significativa más pequeña del discurso”, tendría dos maneras de manifestarse y actuar semánticamente y dos sistemas de transformación. La manifestación sería o patente (una mera repetición explícita de contenidos homólogos) o latente (repetición del esquema formal, pero se producen ya desplazamientos semánticos, ya que se disimula el

relación del mito de Acteón, dentro del más amplio de los mitos de caza y de la violación de las reglas por parte de los cazadores, con los motivos eróticos subyacentes ha dado lugar a representaciones rupturales que lo han convertido en un símbolo de transgresión sexual y contestatario contra posturas machistas y homofóbicas. Un ejemplo muy interesante de todo ello es la conversión de Acteón en símbolo de la identidad homosexual del pintor americano Fritz Bultman¹¹⁴. Aventuramos una relación entre el tratamiento expresionista de este pintor de lo carnal, del deseo homosexual y la desnudez del cuerpo con sus representaciones en “La carne de René” y en “El caso Acteón”, máxime cuando la novela y el relato están relacionados por el propio Piñera como veremos. Sin embargo, para nosotros, no es ésta la lectura principal del texto, pues nuestra aproximación y análisis no se realiza desde una óptica biográfica o desde perspectivas de *Theories of Gender*.

Asimismo, para dar cuenta de una correcta interpretación sin caer en la respuesta fácil de la banalización del mito, es muy importante saber cuáles son los mitemas que prefiere cada época y sociedad y ver cómo el mito cambia su sentido y su función. Así, si el mito originario en Ovidio, en el caso que nos ocupa, era ser un castigo ejemplar, en Piñera pierde su sentido en el momento en que se consideran intercambiables los roles de punidor y punido; en cuanto a la función, de una función social y/o sacra pasamos a diferentes funciones como veremos a continuación: identitaria, geográfica, sociohistórica y metaliteraria, cuestiones que tienen que ver con la identidad y el carácter nacional, la cultura, los hechos políticos y, en cierto modo, con el concepto de imagen nacional¹¹⁵.

emparentamiento con contenidos alejados); a su vez la transformación puede darse al nivel de la denotación o de la connotación (Durand, 1993: 343-358).

¹¹⁴Un análisis muy esclarecedor al respecto sobre las múltiples imágenes sobre Acteón, desde el expresionismo abstracto, del pintor norteamericano es el de Firestone (2001).

¹¹⁵Tal y como lo entiende Guillén (1994).

2.5.1. METAMORFOSIS Y LITERATURA. LA INVERSIÓN DEL MITO: EL CASO ACTEÓN.

2.5.1.1. REPRESENTACIONES Y MOTIVOS EN LAS ARTES

La pervivencia, el legado cultural y la dimensión literaria y artística que alcanza el mito de Acteón en las letras y en las artes universales son inmensos. Hasta llegar al “caso” Acteón, de Virgilio Piñera¹¹⁶, han transcurrido muchos siglos y muchas tradiciones, y todas lo han representado de una manera más o menos fiel a la leyenda y de acuerdo con la ideología estética, religiosa y social imperante en cada siglo o época. Así, se le ha prestado más atención a ciertos motivos o temas y otros han quedado relegados o se han expresado de forma secundaria.

La muerte de Acteón, su transformación en ciervo, el castigo de la diosa y el encuentro con ella, la transgresión sexual, son todos motivos que se han simbolizado diversamente. Ya en la literatura y el arte antiguos había muchas variantes del mito¹¹⁷, aunque, como sabemos, la que ha tenido mayor impacto en las artes occidentales ha sido la de Ovidio, sobre todo en las artes iconográficas¹¹⁸. Podemos decir que desde sus primeras representaciones en metopas y cerámicas, donde las escenas más reproducidas eran la muerte de Acteón despedazado por sus perros y su metamorfosis, la riqueza de significaciones de este mito ha permitido una multiplicidad de versiones.

Es a partir del siglo XVIII cuando la representación del castigo adquiere un sentido secundario y se acentúa la dimensión erótica del mito y el *vouyerismo*. En el siglo XX, además de las obras citadas por Moormann y Uitterhoeve (2004: 10-11), en pintura en el ámbito español destacan el aguafuerte “Diana y Acteón convertido en ciervo” de Pablo Picasso, de su serie *Metamorfosis*, “Diana y Acteón” y “Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón” de Guillermo Pérez Villalta (Kanelliadou, 2004: 305-

¹¹⁶ Citamos por *Cuentos completos* (1999: 41-43).

¹¹⁷ Las fuentes pueden verse en Ruiz de Elvira (1982: 183-185).

¹¹⁸ Para el análisis de fuentes y las pautas de análisis del cambio en el tratamiento de la figura de Acteón en los textos clásicos seguimos a Álvarez e Iglesias (2007: 327-372).

309); en literatura¹¹⁹ queremos destacar “Acteón que se salva” del libro *Homenaje* de Jorge Guillén, donde el príncipe tebano llega imprevistamente (siempre el imprevisto) a una playa nudista, pero aquí la desnudez es algo natural y mirar cómo se baña la gente no es una transgresión, por eso se salva de morir; el relato “Cuento parisiense. La ninfa” de Rubén Darío¹²⁰ a propósito del vouyerismo, todo lo contrario del anterior, donde los deseos carnales de ver a las ninfas desnudas urgen al protagonista; en el cine español del pasado siglo señalamos dos textos fílmicos como curiosidad: la película experimental *Acteón* (1965) del director Jorge Grau cuya filiación con Ovidio explicita el autor al inicio de la película mediante una voz en off que narra la leyenda de Acteón según las *Metamorfosis* y, en relación en este caso al motivo de la punición de Acteón y su conversión de cazador a presa¹²¹, es muy sugerente la película *La caza* de Carlos Saura (1965), donde un normal día de caza de conejos acaba teniendo un final trágico y donde se identifican los motivos de la caza y la guerra, con claras alusiones a la reciente guerra civil española¹²². Por otro lado, ya no en ámbito español y en el género teatral, queremos poner de relieve la obra *Jagdszenen aus Niederbayern (Escenas de caza de la Baja Baviera)* del actor y director alemán de herencia brechtiana Martin Sperr, representada en 1966.

En una situación histórica comparable a la de la posguerra española, la Alemania postnazista, nos presenta un cuadro inquietante del pueblo. *Escenas de caza...* es una

¹¹⁹ Para profundizar sobre este tema puede verse Morros (2010). En cuanto a la revisión del mito en la literatura española, pueden verse, entre otros, Schwartz (1989: 551-561), Cristóbal (2012: 285-300).

¹²⁰ En el escritor nicaragüense son muy numerosas las referencias al mito de Acteón y Diana, tanto como tema principal o secundario o simplemente como motivo tanto en prosa como en poesía.

¹²¹ El tema de la “caza del hombre” tiene una gran tradición tanto literaria como iconográfica y podemos decir que “recorre los discursos y artes de la civilización humana desde la Prehistoria” casi como “un motivo intemporal que está en la base de mitos con múltiples ramificaciones literarias”(Aparicio, 2011: 269). De hecho, por citar algunas referencias del mundo hispanoamericano, lo encontramos en los relatos “La noche boca arriba” de J. Córdazar (2001: 226-234) y en “El hombre” de J. Rulfo (1985: 22-28) , y relacionado con la persecución política y el poder autoritario está muy presente en uno de los subgéneros de la novela hispanoamericana por excelencia: la novela del dictador (M. A. Asturias , E. Sábato, A. Roa Bastos, entre otros)

¹²² Un análisis de cómo el lenguaje cinematográfico resemantiza este mito o recurso tradicional puede verse en Aparicio (2011: 269-277).

contextualización histórica del problema de la discriminación a la vez que una llamada de atención a la responsabilidad histórica y política mediante la denuncia de un contexto político que no parece haberse dejado a la espalda la herencia del antiguo régimen. El diferente, aquí un homosexual llamado Abram, es siempre portador de elementos que perturban la ideología cotidiana y la conciencia oficial: “La caccia al “diverso”, in questo caso un omosessuale, ma dall’allusivo nome semita, ripropone però la preoccupante persistenza di strutture e sindromi caratteriali che già una volta hanno portato ad un’involuzione della società tedesca” (Scamardi, 1987: 6). En esta obra, de reflexiones muy hondas, se aúnan dos de los motivos relacionados con Acteón que nos interesan y que aventuramos podrían conformar los mitemas más interesantes del siglo XX: la caza al hombre y la homosexualidad.

2.5.1.2. ANÁLISIS DE “EL CASO ACTEÓN”

La interpretación del mito que nos presenta aquí Virgilio Piñera es, desde muchos aspectos, una superación de éste, pero la riqueza de interpretaciones y significaciones del texto, las reminiscencias ovidianas repartidas aquí y allá, hacen que, al mismo tiempo que desmitifica, optemos por defender que reinventa, transforma, resemantiza y moderniza el mito, teniendo muy presente las versiones canónicas, conforme a unos parámetros culturales, históricos y estéticos que pueden quedar perfectamente encerrados entre lo existencial y lo absurdo, e, incluso, lo metafísico.

Piñera quiere presentarnos su propia visión localista, cubana y americana del mito sirviéndose, sin embargo, del mito clásico para verter sus ideas, lo cual lo llevará a lo universal a través de lo local. ¿Por qué no lo hace mediante una leyenda inca o azteca, por ejemplo? El peso que tiene la tradición clásica, en primer lugar, y la gran fortuna de este mito en particular, hace que elija a Acteón, en primera instancia para intentar,

paradójicamente, despegarse de esa tradición. Y, aún más, su relectura lleva aparejada el uso del recurso básico del mito: la metamorfosis, la transformación, que aquí se nos presenta doblemente: por un lado, el referente de Acteón lleva al lector inmediatamente a pensar en su metamorfosis en ciervo y a su consecuente muerte a mano de sus perros cazadores; por otro lado, Piñera fusiona a Acteón y a sus perros en una segunda metamorfosis que convierte al resultante en un nuevo ser que, procedente de esa unión ha mutado en uno solo, un nuevo ser distinto al hombre y distinto al animal que reúne en sí las dos naturalezas¹²³ y, lo que es más importante, logra conciliarlas y las supera, superación que sólo podemos entender como una trascendencia hacia lo divino o, por lo menos, hacia lo sobrenatural.

En este sentido, también la literatura hispanoamericana es una transformación y una fusión, al mismo tiempo, de la europea y la nativa o una transculturación y transposición de moldes europeos que, integrándose con las características foráneas, había de dar un producto nuevo que no era ni una ni otra, que era fruto del mestizaje. Esta idea es la clave de todo el texto, pues su estructura es claramente dual tanto en su configuración formal como semántica, aunque en ciertos momentos sea especular, pues también la literatura hispanoamericana fue un espejo de la europea durante siglos. Desde este lugar podemos entender el texto como un discurso postcolonial, en tanto resistencia simbólica y cultural, pues también la hegemonía de un imperio se construye textualmente.

En primer lugar, lo primero que nos encontramos es un título donde el mito ha quedado reducido y transfigurado en un “caso”. Las primeras connotaciones que este vocablo nos sugiere están claramente relacionadas con el ámbito novelesco policial y con el jurídico, detalle al que habremos de volver.

¹²³ También Acteón participaba de su doble condición animal y humana, pues nunca perdió la conciencia de sí mismo como hombre, pero su final no fue, huelga decirlo, una fusión, sino la muerte.

En segundo lugar, cuando nos acercamos al texto de Piñera enseguida advertimos que, frente a su tipificación como “relato” en cuanto a las marcas textuales, en realidad, nos encontramos ante un auténtico diálogo dramático, no sólo un cuento dialogado tal y como podría parecer porque el narrador relata el caso en estilo directo, aunque también lo sea, pues hay varias razones que nos avalan en esta afirmación. La primera de ellas es el intercambio de papeles, de máscaras, que sufren durante toda la trama los dos personajes, el narrador y un hombre caracterizado por un objeto exterior, un sombrero amarillo; la segunda razón tiene que ver con las continuas indicaciones gestuales y descripciones de las acciones que efectúa el narrador y que aparecen marcadas ortográficamente entre paréntesis, que funcionan como verdaderas acotaciones y que lo convierten en una sucesión de escenas o cuadros; la tercera, y que tiene que ver también con la naturaleza del actor y con lo metateatral, es la imagen que ofrece la pareja de personajes que miman sus acciones especularmente unidos como en un baile¹²⁴; la cuarta, es el tiempo verbal con el que termina el texto, el pretérito imperfecto: si bien el relato pretende contarnos algo que le ha ocurrido al protagonista en el pasado, el uso de esta forma verbal lo actualiza por su aspecto durativo —al igual que la modalidad narrativa del discurso—, relaciona los hechos que finalmente suceden con los del pasado que, en este caso, ya han sucedido, pero sus efectos llegan hasta el presente porque, en realidad, no podemos determinar en el tiempo claramente ni su inicio, ni su duración, ni su final, y propio del teatro es la actualización de los acontecimientos en las coordenadas del espectador, esto es, *hic et nunc*. En fin, la quinta, y quizá la más relevante en cuanto al mito se refiere, es la identificación de los dos personajes con los dos protagonistas de éste, Acteón y los perros, y fruto del intercambio de máscaras que dijimos sobreviene también su cambio de roles: Acteón pasa a ser el asesino y los

¹²⁴ O una danza ritual o un vals.

perros, las víctimas. Todo ello se logra mediante la repetición de acciones, de palabras y frases que al final se confunden y pueden ser emitidas por uno y otro, siempre suponiendo que haya más de un personaje en el texto.

No obstante, este narrador también participa de los recursos narratológicos del relato y la novela, pues en más de una ocasión ofrece su punto de vista sobre la situación, permitiéndose una digresión y el perspectivismo, o utiliza el tiempo verbal propio de la narración, como hemos señalado más arriba:

(yo miré sus uñas en mi pecho, pero ya no se veían, circunstancia a la que
achaqué más tarde el extraordinario aumento en el volumen de su voz) (...)
(y su voz ahora parecía un melisma).

(Piñera, 1999: 41-42)

En puridad, la clave teatral que impregna todo el “relato”¹²⁵ no proviene de la forma textual, sino de la naturaleza de unos personajes absolutamente teatrales, como se ha visto en las razones aducidas más arriba, pues el narrador cuenta su historia en estilo directo presentándonos las palabras de su interlocutor y las suyas propias entrecomilladas; el estilo directo también es un procedimiento narratológico referido a la modalidad del discurso del narrador, esto es, cómo y con qué palabras se relata una historia (Pozuelo, 1994a: 250), y, por supuesto, las convenciones de lectura no son las mismas para uno u otro género. Sin embargo, creemos que la forma elegida por Piñera, una forma híbrida¹²⁶ en transformación y movimiento entre el cuento, el drama, el mito, con la referencia a la novela policíaca o negra y al lenguaje jurídico a las que hemos

¹²⁵ Lo llamaremos indistintamente relato o cuento, aunque participe de la naturaleza dramática, en un intento de simplificación. No en vano pertenece al conjunto *Cuentos fríos* de Piñera.

¹²⁶ También las teorías postcoloniales más radicales hacen referencia a esto, es decir, a la imposibilidad de analizar desde parámetros teóricos occidentales o europeos la literatura de las nuevas naciones, ya que se mira desde categorías, géneros y hábitos de pensamiento que eliminarían lo específico de esas literaturas, de la cultura de cada país. En este sentido, se expresa Mignolo cuando sostiene que debe producirse “un desplazamiento del *locus* de enunciación del Primero al Tercer Mundo”, ya que “las colonias producen la cultura, mientras que los centros metropolitanos producen discursos intelectuales que interpretan la producción cultural y colonial y se reinscriben a sí mismos como el *único locus* de enunciación” (2005: 8 y 13). También en este sentido Bhabha (1996), A. y F. de Toro (1999), Lander (2000), entre otros.

aludido, refleja la perfecta unidad entre fondo y forma y su imposible separación más que como método didáctico o explicativo.

La maestría formal de Piñera se evidencia, sobre todo, por el hecho de que marca textualmente la idea fundamental que quiere transmitirnos: a medida que un hombre se fusiona con el otro las palabras de uno y otro se confunden, se reflejan, hasta el punto de que todo queda convertido, en fin, en un largo monólogo resultante de la fusión de géneros. Esta afirmación puede parecer quizá algo descabellada desde una teoría literaria, pero no dentro del contexto y la verosimilitud del relato en el que la suma de toda la morfología adoptada, sugerida o connotada por Piñera confluye finalmente en el fondo, en lo semántico, ofreciéndonos una especie de monólogo del ser —fuera y dentro— en toda su plenitud.

En este sentido, la escritura de Piñera, única y original en muchos aspectos, no podía ser más que una especie rara, innominada e inexistente: la forma de expresarse de esa masa resultante que en nada se parece a un hombre porque lo ha trascendido, y como lo ha trascendido y no podemos comprenderlo desde nuestra mente finita tampoco podemos definirlo más que como una “masa” o un “montículo”. De hecho, finalmente parece que los hombres no hablan sino que se comunican por telepatía. Y ello porque conforme avanzamos en la lectura vamos aventurando la posibilidad de que estemos ante un solo hombre, ante un solo ser dual o bifronte, como todos los hombres, que se enfrenta a sí mismo mediante un camino que le lleva al propio conocimiento, a la libertad, desprendiéndose de sus ataduras y elevándose por encima de la humanidad. No obstante, los demás seguimos debatiéndonos con nuestra conciencia, intentando elegir siempre entre una cosa u otra, entre la realidad y el deseo, y nunca podremos tener las dos, somos siempre “un yo hecho de muchos yoes”, estamos siempre siendo dos o más. Asimismo, la dualidad, entendida como mitad hombre mitad animal, es una

característica que abarca todo el conjunto de las actividades humanas: es nuestra doble naturaleza, la ambivalencia del ser entre sus deseos y pulsiones animales y su razón lógica.

Hasta aquí, hemos hablado del título, hemos hablado del género y de una configuración textual en la que la unidad semántica y formal se resuelve de una manera exacta. Intentemos ahora adentrarnos en la microestructura del relato, en su significación y en sus posibles lecturas —dado que es un texto en que predomina la condensación de conceptos—, para lo cual se hace indispensable preguntarnos: ¿Por qué utiliza Piñera el mito clásico para verter estas ideas y cómo lo hace? ¿Cuál es la lectura que realiza y cómo lo plasma? ¿Qué quiere finalmente decirnos o transmitirnos? ¿Son posibles lecturas simbólicas y/o metafóricas?

Alguna de estas interrogantes ya han sido respondidas siquiera parcialmente, pero queremos detenernos ahora descendiendo al detalle; para ello hemos establecido la división del texto en tres partes —división tradicional— como método, habida cuenta de que tanto por su estructura textual como por su semántica (la fusión) ha de entenderse como un todo, sin divisiones.

I PARTE: LAS DOS RAZONES DEL CASO

Esta primera parte que hemos marcado comprende la exposición del “caso Acteón”, caso que, en realidad, es una “cadena” cuya existencia está determinada por dos razones primordiales. Textualmente abarca desde el comienzo del relato hasta la declaración de la segunda razón, clave que conforma el primer punto de inflexión del texto:

(...) “la segunda razón es que no se sabe, que no se podría marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar (y todos estos verbos parecían los poderosos pitazos de una locomotora) dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros”.

(Piñera, 1999: 41-42)

con la consecuente sorpresa del narrador que, como lector ahora, ha sido educado en la interpretación mayoritaria del mito, que también es la de Ovidio, esto es, aquella que considera a Acteón una víctima del furor de la diosa Diana como consecuencia de un error:

“Pero –le dije débilmente– Acteón, entonces, ¿no es una víctima?” “En modo alguno, caballero; en modo alguno”. Lanzaba grandes chorros de saliva sobre mi cara, sobre mi chaqueta. “Tanto podrían los perros ser las víctimas como los victimarios; y en este caso, ya sabe usted lo que también podría ser Acteón”.

(Piñera, 1999: 42)

Primero, dilucidemos a qué se refiere Piñera con “la cadena Acteón”. Literalmente, suponemos, es una cadena de hombres que se unen unos a otros (no sabemos cómo) siempre y cuando cumplan ciertas condiciones y dispongan de cierta capacidad, cualidades que no se especifican en el texto. Esta explicación nos parece absurda, pero no es más que el revestimiento¹²⁷, el ropaje que utiliza Piñera para desmitificar o rebajar la importancia de las cosas, y este sentido absurdo puede desaparecer o permanecer coexistiendo con la lectura figurada o metafórica, lectura que remite indefectiblemente a la literatura, a la literatura universal entendida como cadena, como redes intertextuales y, por supuesto, dentro del marco que nos movemos, a la metáfora platónica de la cadena de anillos o aros que se sustentan por la piedra heraclea, el imán de la fuerza divina, que hoy llamamos inspiración del poeta, el genio romántico, pero que, en su día, hacía referencia a que el poeta y el rapsoda recibían sus creaciones directamente por inspiración divina en una cadena que iba desde las musas hasta el lector, donde cada uno de los anillos o eslabones de la cadena está unido, precisamente, por esa fuerza divina imantadora, siendo los anillos respectivamente

¹²⁷ Uno de los procedimientos expresivos de Virgilio Piñera es presentar de la manera más absurda o irónica ideas profundas y serias o grandes dolores o sus creencias más íntimas. Esta era su visión del mundo, del hombre y del sentido de la existencia.

musas, poeta, rapsoda y lector, oyente o espectador en una gradación descendente (*Ión*, 533d).

En este sentido, el origen de la poesía es divino y el poeta no es más que el receptáculo que, considerado como un loco, recibe su fuerza creadora directamente de la divinidad en raptos de inspiración (Platón, *Ión*, 534a). En el texto de Piñera no hay dioses, pero, como veremos, sí hay revelación y posesión, y la utilización del lenguaje como un poder creador. Y en este contexto entra la primera de las razones del caso Acteón:

(...)“La primera (a su vez extendió su mano derecha y entreabrió mi camisa), la primera es que el mito de Acteón puede darse en cualquier parte”. Yo hundí ligeramente mis uñas del pulgar y del meñique en su carne. "Se ha hablado mucho de Grecia en el caso Acteón –continuó–, pero, créame, (y aquí hundió también él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne del pecho), también aquí en Cuba misma o en el Cuzco, o en cualquier otra parte, puede darse con toda propiedad el caso Acteón".

(Piñera, 1999: 41)

Aquí encontramos, por tanto, el primer cuestionamiento de la tradición clásica, la primera duda, aunque no sobre que la cultura griega sea el punto de partida de todas las civilizaciones y culturas occidentales (entiéndase en su reflejo histórico y literario escrito), sino sobre su carácter especial o su idoneidad o su irrefutabilidad.

De esta manera, pretende demostrar no sólo la universalización del mito al mismo tiempo que lo rebaja y desacraliza, sino que resta importancia al hecho de que sea una historia nacida en la cultura griega, pues para él es algo totalmente circunstancial, ya que las explicaciones que el hombre se da a sí mismo sobre la creación, la vida, el universo, la existencia o no de dioses..., todas esas interrogantes fundamentales, surgen en cualquier pueblo y cultura, en cualquier lugar donde el hombre habite en colectividad.

Por otro lado, pretende desprenderse del fuerte peso de la tradición europea y latina, y por ello defiende su propia identidad cubana, reivindica a aquél que tanto

tiempo fue para Europa el otro, el extranjero, el indígena...Una vez que los pueblos americanos se aceptan y conocen, desligándose de las ataduras coloniales, muestran con orgullo sus raíces, que no son ni mejores ni peores que las europeas. Todo esto nos lleva, curiosamente, a un rechazo del determinismo y a la elevación de una cultura, mejor al parangón, para situarla al mismo nivel que las grandes culturas de las civilizaciones europeas por antonomasia, Grecia y Roma. Sin embargo, esta proclamación antideterminista no se hace desde un lugar positivo, es decir, no hay unas circunstancias especiales en Grecia que hagan surgir los mitos y una gran civilización que se muestra a través de su literatura, pues éstos también pueden existir en América, y de hecho existen (cosmogonía y mitología azteca, maya, inca...), pues para lograr situarnos en una posición positiva (u optimista) hay que conseguir la fusión, no la división, y ello implica tolerancia infinita con el otro, con lo desconocido, confianza hasta el punto de hacerle partícipe de tus sentimientos y pensamientos más íntimos, de tu propio yo.

Empero, cualquiera no puede formar parte de la cadena Acteón, una cadena de la que el narrador dice que *va a tener una importancia enorme*, como si estuviéramos realmente en los albores de las civilizaciones y esta larga cadena que es la literatura comenzara a formarse precisamente ahora y en este momento en otra cultura que no es la grecolatina sino la americana. Y por eso la trascendencia y pervivencia de ésta, como lo es la de la tradición clásica grecolatina, depende *de la capacidad del aspirante a la cadena Acteón*. En este sentido, el aspirante no es otro que la literatura cubana en primer lugar, y por transposición la literatura hispanoamericana de todo el continente sudamericano, y de ahí el hecho de que utilice dos localizaciones geográficas, Cuba y el Cuzco, trazando una línea vertical desde el caribe hasta el sur¹²⁸.

¹²⁸ Esta idea es un reflejo de los postulados estéticos piñerianos ya vistos.

Por otro lado, no es baladí que utilice este nombre, que no pertenece a una lengua latina sino a una foránea; procedente del quechua o lenguas quechuas, una de las lenguas nativas más extendidas en Sudamérica, *Qusqu o Qosqo* era la capital del antiguo imperio Inca y, actualmente, la capital histórica de Perú. Lugar del mito fundacional y cosmogónico incaico, es la ciudad habitada más antigua de América¹²⁹, fue foco cultural, político y religioso y una de las civilizaciones más avanzadas. La comparación y el paralelismo con Grecia son evidentes.

Una vez elegido al posible “aspirante” hay que dilucidar si posee la capacidad necesaria para unirse o formar, depende de la lectura que se haga, la cadena, si posee el suficiente peso y bagaje para colocarse al mismo nivel que las europeas. En un toque de humor muy propio de Piñera, el hombre del sombrero amarillo asegura que es el candidato adecuado, información que ha recibido por medio de la inspiración divina:

En seguida añadió, como poseído por un desgarramiento: “Pero creo que usted posee las condiciones requeridas...”

(Piñera, 1999: 41)

con lo que nuestro autor se burla de la arrogancia que debieron poseer esos poetas de la antigüedad pretendiendo que eran intérpretes de los dioses o de la ignorancia del pueblo creyente; o se burla, simplemente, de cualquier mitología y religión que crea en la existencia de Dios o de los dioses. Recordemos que el contexto histórico en el que se inscribe la obra de Piñera y la época en la que vivió no era un mundo que propiciara ningún tipo de creencia, pues estamos ante el auge de la filosofía existencialista y de la literatura del absurdo que cuestiona, precisa y principalmente, lo divino y el sentido de la existencia.

Llegamos, por tanto, a la segunda razón y primer punto de inflexión del texto, comenzamos con la reinterpretación del mito como tal. El hecho de que los roles o

¹²⁹Se desconoce la fecha aproximada, pero gracias a los datos arqueológicos se suele decir que el emplazamiento donde se ubica la ciudad ya se encontraba habitado hace 3000 años.

papeles de víctima/victimario puedan ser intercambiables procede ya de las versiones antiguas en dos sentidos: primero, Acteón era cazador y, por ello, también fue un asesino, ahora él ha sido la presa. Consideremos sobre ese particular las palabras de Ovidio en *Her.* 20. 103-104:

Testigo será también Acteón, en otro tiempo considerado fiera por aquellos con los que él mismo había entregado las fieras a la muerte.
(Álvarez e Iglesias, 2007a: 350)

De esta manera, la muerte de Acteón, pese a ser cruel, cumple una especie de justicia poética al morir de la misma suerte y manera que él había infligido a sus víctimas, y lo más importante, era su destino. Segundo, los perros sufren la ausencia de Acteón, se convierten en víctimas de su dolor, pues ellos no han sido la causa directa de su muerte, sino el instrumento del cual se sirvió Diana. En cualquier caso, no pueden tener conciencia de ser asesinos, pues su tarea, su vida, giraba en torno a hacer feliz a su dueño cazando y dando muerte a animales, trabajo para el que habían sido entrenados; ellos sólo estaban cumpliendo su cometido. En este sentido, Nonno de Panópolis en *Dionisiacas* dice que “también los perros echan en falta a su dueño” (Álvarez e Iglesias, 2007a: 356) y Apolodoro en su *Biblioteca* 3. 4, 4 asegura que

Muerto Acteón, sus perros daban fuertes aullidos buscando a su amo y en su búsqueda arribaron a la cueva de Quirón, quien fabricó una figura de Acteón que logró apaciguar su dolor.
(Álvarez e Iglesias, 2007a: 346)

Llegados a este punto debemos considerar, teniendo en cuenta todo lo anterior, volver de nuevo al principio del texto para ver qué es lo que toma Piñera del mito, a qué conclusión le lleva y cómo lo utiliza como base desde donde partir para comunicarnos sus ideas.

El relato comienza con un encuentro casual en un lugar y tiempo indeterminado, en una situación cualquiera, donde un hombre se acerca a otro para hacerle partícipe de

una gran revelación, que es, precisamente, la segunda razón de la cadena y que, veremos, se escenifica en la segunda parte del texto que hemos establecido. Este encuentro, producto del azar y totalmente involuntario nos lleva a centrarnos de nuevo en el texto de Ovidio (*Met.* 3. 138-142):

Entre tantas cosas favorables, Cadmo, fue la primera causa de dolor para ti tu nieto y unos cuernos impropios añadidos a su frente y vosotros, perros saciados con la sangre de su dueño; y si buscas bien, en aquello encontrarás un delito de la fortuna, no un crimen; pues, ¿qué crimen ocasionaba un error?

El acto involuntario, casual —pero determinado por el destino—, de observar a la diosa desnuda mientras se está bañando es lo que provoca la metamorfosis y el castigo de Acteón. En Piñera, la unión, la metamorfosis, es también ocasionada por una casualidad, fruto del azar del encuentro de estos dos hombres y, en cierta manera, determinada por un destino insoslayable que aquí puede ser entendido como ese “algo” que es “la cadena Acteón”, entendida como vínculo de seres y de literaturas, pues el narrador dice literalmente que se une a esa cadena *sin poderse contener*. Tenemos por tanto la aparición del azar, de la Fortuna, y del destino, sin embargo, no hay error ni culpa, ni huida de Acteón, el personaje se entrega totalmente y se prepara la metamorfosis ya desde este mismo momento.

Sin poderme contener, abrí los dos primeros botones de su camisa y observé atentamente su pecho.

(Piñera, 1999: 41)

Es justamente la versión del mito en que Acteón sorprende a la diosa sin intención previa la que nos presenta a Acteón como víctima (Calímaco y Ovidio), de ahí que el hombre pregunte sorprendido, como hemos visto, si no lo es. No obstante, la versión de Nonno de Panópolis varía, pues ya no lo muestra como una víctima del furor de la diosa, sino como un “delincuente” que recibe un castigo justamente merecido por un acto de *vouyerismo* que implica ciertas dosis de soberbia: la contemplación de lo prohibido, y, por ello, conforme a las leyes divinas, debe ser castigado. Todavía hay

otras versiones en las que no vamos a entrar, ya que no se ajustan al caso, porque la plasmación de Piñera es, fundamentalmente, la de Ovidio, no sólo en cuanto al hecho del acto involuntario que origina la metamorfosis (la cadena) sino en cuanto a la plasticidad de las imágenes y la descripción de lo auditivo, como tendremos ocasión de ver, aunque en cuanto a lo de considerarse víctima o no, se acerca a Nonno de Panópolis, eso sí entendido todo desde las coordenadas que ya hemos fijado.

El hecho de que el relato pase, sin transición y rápidamente, del encuentro fortuito a la metamorfosis nos hace llegar a la conclusión de que Piñera sólo quiere ahondar en la parte central del mito, el mitema¹³⁰, que es realmente lo que ha perdurado, finalmente, en la imaginación del hombre y en un mundo de “no-dioses”, esto es, la metamorfosis y la muerte de Acteón despedazado por sus perros, quizá por ser la escena más impactante, visual y plástica que describe Ovidio¹³¹. Piñera no se refiere a Diana¹³², en cualquiera de sus formas, ni lo considera como un castigo: hay en todo momento un deseo de unión y transformación.

Si entendemos el texto en la clave metaliteraria que hemos propuesto, y que defendemos como una de sus lecturas metafóricas principales, tendremos que concluir que al igual que no se sabe *dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros*, con el paso de los siglos no podríamos asegurar donde termina la literatura clásica y donde la moderna o qué le debemos a cada una de ellas, pues, al igual que los perros se alimentan de Acteón y éste se convierte en mito gracias o a pesar de sus perros, también la literatura actual se alimenta con la tradición y, al mismo tiempo, ofrece nueva luz sobre

¹³⁰ Según Durand “la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso” (1989:344); y según Levi-Strauss de número muy limitado.

¹³¹ Dos son las escenas más representadas en la pintura: cuando Diana le lanza el agua; en el momento de su metamorfosis en ciervo.

¹³² Sobre este particular, para Morros la presencia del castigo podría estar simbolizado en la “saliva”, como símil del agua que la diosa arroja a Acteón (2010: 693). Sin embargo, en este caso, cabría suponer que es Diana la que su fusión con Acteón en una interpretación amorosa del relato, la cual no se sustenta textualmente.

ella y la reinterpreta. Es el proceso de intertextualidad¹³³, de retroalimentación y de hermenéutica que caracteriza a toda la literatura; en definitiva, como comienza y termina diciendo Borges en *La esfera de Pascal*:

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota (...).

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.
(1994: 14 y 19)

No obstante, Piñera da aquí un paso más al pretender que si bien la literatura clásica es fuente que alimenta a todas las literaturas, mientras que la moderna literatura la resemantiza, este proceso da como resultado una fusión que produce algo nuevo. Algo nuevo que, sin embargo, está todavía por definir o cuyo advenimiento todavía no se ha producido. En el caso que nos ocupa es el mito de Acteón más toda la interpretación de siglos y la particular visión de Piñera los que propician la transformación, la metamorfosis y, por ello, la renovación del mito.

II PARTE: REVELACIÓN Y PERSECUCIÓN: EL SACRIFICIO

Una vez expuesto el caso e iniciada, tímidamente, la metamorfosis, comienza verdaderamente el proceso y se desarrolla durante esta segunda parte, desarrollo que es consecuencia de la segunda causa del caso Acteón: es el momento de la revelación, o de la anagnórisis¹³⁴, diríamos en otros términos, que supone siempre cierta afirmación liberadora del sujeto; es el momento en que los roles víctima/victimario pueden ser intercambiados, como hemos señalado, y en el que Acteón pueda ser el devorador de sus perros, y aquí ya nos salimos de la interpretación anterior en la que considerábamos a los perros víctimas en cuanto a los sentimientos de tristeza y desolación que experimentaron tras la pérdida de su dueño: ahora son víctimas reales en cuerpo y

¹³³ Sobre este particular, adelantamos que en el tercer capítulo de esta tesis hablaremos del especial estatuto transtextual del teatro de Piñera.

¹³⁴ Aristóteles, *Po.* 11. 1452a.

“espíritu”, sobre todo en lo referente a la carne en su sentido literal, aunque no morirán, al menos no totalmente.

El carácter dual del relato, el cambio de papeles y máscaras, esto es, su carácter teatral y visual se va haciendo cada vez más evidente. Toda esta segunda parte es una escena, un cuadro animado de acciones, palabras y sonidos ensordecedores, y, en cierto modo, es una repetición de la primera parte a un distinto nivel de profundidad y de alternancia de máscaras. Veámoslo.

El inicio de la metamorfosis comienza cuando el narrador-personaje comienza a observar el pecho del hombre del sombrero amarillo; éste inmediatamente después, mientras se explica, realiza la misma acción. Poco a poco se van abriendo paso en la carne de cada uno, directamente en el pecho sobre el corazón, el centro metafórico del amor y de los sentimientos. En esta carrera de “invasión” las acciones que realizan ambos personajes, mientras hablan, son especulares.

Este reflejo o mimo de acciones también lo encontramos en esta segunda parte, pero a partir de la definición del papel intercambiable y de la incapacidad para definir a uno sin el otro¹³⁵, cambia quien es el iniciador de cada acto, conformándose así la unidad doble, formal y semántica, a la que nos referimos. Si en la primera parte es el hombre del sombrero amarillo quien grita y saliva en la cara del narrador, al final de la segunda parte, cuando la transformación ya es inminente, será nuestro narrador el que grite y cubra al otro con “una abundante lluvia de saliva” (Piñera, 1999: 42). La acción va haciéndose cada vez más rápida y más desenfrenada y en un *sprint* final se establece definitivamente la identificación entre ambos personajes con Acteón y los perros.

El hombre del sombrero amarillo interpreta (en cuanto a rol o máscara) el papel que los perros tienen en el mito; nuestro narrador-personaje es Acteón, aunque él no lo

¹³⁵ Porque son personajes sin definición psicológica y sin descripción física como algunos de los personajes teatrales de Piñera y del teatro del absurdo.

sepa desde el principio, pues es el otro quien lo “descubre”, quien descubre que también en América existen “acteones”, y también igual que los perros descubren al Acteón metamorfoseado en ciervo del mito clásico en su huida. No obstante, podemos pensar que el narrador presintiera algo, pues el volumen cada más alto de la voz del otro, su voz estentórea que se asemejaba a “los poderosos pitazos de una locomotora” (Piñera, 1999: 41), el hecho de que lanzara “grandes chorros de saliva sobre *su* cara” (Piñera, 1999: 42), que sus manos en su pecho sonaran como “cuando escarban la tierra” (Piñera, 1999: 42), ese acoso, en fin, al que están siendo sometidos sus sentidos puede asimilarse al ruido infernal de una jauría de perros ladrando, salivando y corriendo por la tierra en persecución de su presa. De ahí, el alivio que siente el narrador cuando comprende, por medio de la revelación que le hace el otro personaje, que él mismo puede no ser la víctima sino el victimario, de ahí su alegría, y no su miedo, al ser descubierto por sus perros. Se invierte el mito.

Nos encontramos, por tanto, ante la persecución, ante la euforia de la caza de Acteón por los perros o viceversa. Ardor, excitación, pero también tristeza y dolor, momentos de duda ante el sacrificio:

(...) “imagínesse la escena: los perros descubren a Acteón...; sí, le descubren como yo he descubierto a usted; Acteón, al verlos se llena de salvaje alegría; los perros empiezan a entristecerse; Acteón puede escapar, más aún, los perros desean ardientemente que Acteón escape; los perros creen que Acteón despedazado llevará la mejor parte; y ¿sabe usted...? (aquí se llenó de un profundo desaliento pero yo le reanimé muy pronto hundiendo mis dos manos en su pecho hasta la altura de mis carpos); ¡gracias, gracias! –me dijo con su hilo de voz–, los perros saben muy precisamente que quedarían en una situación de inferioridad respecto de Acteón; sí (y yo le infundí confianza hundiendo más y más mis uñas en su pecho) sí, en una situación muy desairada y hasta ridícula, si se quiera”.

(Piñera, 1999: 42)

El ímpetu de los “perros” va disminuyendo poco a poco, su voz ya no tiene un gran volumen, sino que es un “hilo de voz”; están tristes porque saben del cruel cometido que los dejará solos y por el que pasarán a la historia como fieras, mientras

Acteón lo hará como el héroe; Acteón les anima, como los cazadores suelen animar y azuzar a sus animales y, por cierto, como lo hacen los compañeros de Acteón en el texto de Ovidio (*Met.* 3. 242-247), sólo que les anima para que no desfallezcan y se presten a ser devorados, él es ahora el fuerte, ha comprendido su papel en la trama, se ha convertido en devorador; Acteón es, por fin, sus perros y va a devorarse a sí mismo, va a tragar su parte animal integrándola con la racional para lograr la cadena Acteón, de ahí que ahora sea él quien salive y vocifere para dejarse oír: Acteón es Acteón, pero es también sus perros, uno no existiría sin el otro nos dice Piñera con esta interpretación del mito, Acteón no es nada, al fin, sin ellos.

(...) “¡No, no, en momento alguno, caballero –vociferaba yo–, no quedarán, viva usted tranquilo, viva convencido de ello; se lo aseguro, podría suscribirlo; esos perros serán devorados también... por Acteón!”

(Piñera, 1999: 42)

Por otro lado, el griterío, además de la semejanza auditiva que hemos asimilado con los sonidos de una caza, significa que, conforme cada uno se adentra más en el otro, conforme va avanzando la fusión y cada vez los cuerpos están más cercanos, uno entra en la mente del otro, en el corazón del otro, precisamente abriendo la cavidad torácica que es el resonador de nuestra voz; por allí, metafóricamente, se escapará el sonido, que retumbará por eso con un volumen tan alto, y así se lo parecerá al personaje hasta que se fundan en uno y ya no necesitan hablar. Asimismo, esta dificultad inicial para hacerse oír de los personajes, por el ruido de los metafóricos perros, puede entenderse como la imposibilidad de expresarse con voz humana a un Acteón que ya se ha metamorfoseado en ciervo, pues su voz se convierte en un quejido animal, o, en la línea que vamos trazando, es esa parte animal y visceral indisoluble de la naturaleza del hombre la que no atiende y entiende de razones.

En este orden de cosas, en todo el texto palabra y acción van unidas¹³⁶; es precisamente el poder fáctico de la palabra uno de los rasgos definatorios de la escritura de *El caso Acteón*, el poder creador del lenguaje que lo asimila con lo divino, pues mientras asistimos a la narración del hecho, éste se está convirtiendo en realidad ante nuestros ojos: también es una de las cualidades de la literatura y, en concreto, de la dramática -y de la poesía-, como dijimos; también Dios dijo: *Hágase la luz*, y la luz se hizo.

Este relato dual que termina con los cazadores cazados, invirtiendo el mito, se interpreta también, como adelantamos, como la superación de la condición dicotómica del ser humano: animal y racional, logro al que es imposible llegar, aunque aquí Piñera nos muestre cómo, pues tan difícil es separar una parte de otra como lo es separar a Acteón de sus perros, y más ahora que quedarán fundidos para siempre consiguiendo la perfección en esa aparente “deformidad” tan extraña y difícil de nombrar.

En cualquier caso, así es también el Acteón de Ovidio una vez completada la metamorfosis, es un ciervo, un animal, pero conserva los sentimientos y la inteligencia humanos. Es muy importante esta doble condición de Acteón, pues siente el temor propio del animal, la cobardía del ciervo, y la vergüenza, el sentimiento humano, condición que está perfectamente representada en *Met.* 3. 200-206:

(...) Pero cuando vio en el agua su rostro y sus cuernos, “¡Ay, desgraciado de mí!”, estaba a punto de decir: ninguna palabra surgió; lanzó un gemido: ésa fue su palabra, y las lágrimas fluyeron por una cara que ya no era la suya; sólo permanecieron sus antiguos sentimientos. ¿Qué podía hacer? ¿Volver a casa y al palacio real u ocultarse en el bosque? el temor le impide esto, la vergüenza aquello (...).

Virgilio Piñera propone superar el dolor que esta naturaleza dual le produce al hombre mediante la fusión, donde una de las facetas debe devorar a la otra, pero, realmente, aunque hayamos intentado explicarlo, nunca sabemos cuál es la devorada y

¹³⁶ Recordemos las ideas estéticas de Piñera a propósito de la relación del lenguaje con la realidad: apresar las cosas a través de la palabra.

cuál la devoradora, pues al final son intercambiables en esa zona de indefinición que siempre queda entre el yo y el otro. Todo es reversible parece decirnos el autor: no hay un lugar especial y concreto que pertenezca por entero al mito; tanto las leyes divinas como las humanas son falibles y no tienen valor desde el momento en que los papeles de víctima y asesino son intercambiables.

Igualmente, estas figuras duales y especulares nos remiten también al tópico del doble, del simulacro, del “sosias”, tema que también proviene de una larga tradición¹³⁷.

Esta metamorfosis, en definitiva, responde a la interpretación de un mito inserto en un proceso de siglos que tiende a representar como efecto directo de la muerte de Acteón a los perros, olvidándose de que en su origen son sólo el instrumento de la verdadera infligidora del castigo, la diosa. Esta escena central es la que se ve en nuestro texto, pues estamos en un mundo donde no existen los dioses: no se retoma la acción conjunta de diosa y perros, ni la agitación que despierta Acteón en la diosa y las ninfas; sólo se representa la escena de la muerte, y es más se la vence como si a la primera metamorfosis le siguiera, en la muerte, una segunda: la fusión de Acteón y los perros, en la cual los perros no quedan abandonados ni Acteón muerto, ambos se funden en un renacer, en una resurrección¹³⁸.

Finalmente, retomando la idea inicial de que el término “caso” remite a un hecho jurídico, se nos presenta aquí el problema de la ineficacia o la tiranía de las leyes humanas. ¿Podría tener, en última instancia, una lectura política *El caso Acteón*? ¿Podría ser Acteón, el amo y dueño, el dictador, y los perros, sus siervos, el pueblo?

¹³⁷ Sobre este aspecto puede verse Bertini (2010). Es un recurso muy usado por Piñera, como adelantamos en el primer capítulo, pues es parte temática tanto de su obra teatral como de su narrativa. En teatro, además de los personajes que se duplican, se produce también una interesante relación entre el actor y el personaje, en cuanto identidad original o copia, que veremos más tarde al analizar *El encarné*.

¹³⁸ En este sentido, también podríamos pensar en un paralelismo con la religión cristiana que propugna que la muerte es el comienzo de otra vida, la verdadera, la vida eterna. Sobre este particular, pero desde una perspectiva muy diferente, en el anónimo medieval *Ovide moralisé*, Acteón es comparado con Jesucristo y Diana con la Trinidad (3.635-643). Pero también Lezama fusiona a Acteón, en este caso con otro personaje mítico, Narciso, en su poema “Noche insular: jardines invisibles”, donde después de ser asesinado por sus perros se transforma en narciso. Véase Beaupied (1997: 203-211).

¿Podría el pueblo, por fin, alzándose en una revolución, en un renacer, devorar al dictador y convertirse así de víctima en verdugo originando un nuevo estado, un nuevo mundo? Hay que recordar sobre este particular, aunque no vamos ahondar en el tema, la relevancia de la figura del dictador en Cuba, en particular Batista, y en toda Hispanoamérica, o los duros avatares histórico-políticos que ha sufrido el pueblo cubano. De ahí, que la inversión víctima/victimario proponga una posible lectura muy interesante sobre la injusticia de la ley, manipulable al fin y al cabo por los dirigentes, por la que interpretamos que la víctima no es el despedazado sino los verdugos que la ejecutan. En este sentido, no puede entenderse más que como un ataque a la sociedad establecida por el hombre.

De esta manera, podemos llegar a la conclusión “provisional” de que Piñera persigue aquí una transformación de la sociedad, de los principios establecidos que marginan e inculpan a unos mientras perviven los otros; persigue una sociedad libre donde no sólo no tengamos que ocultar nuestra dualidad, sino en la que no tengamos que elegir o escondernos, en definitiva, una utopía. En este sentido, se incarna otra de las posibles lecturas metafóricas del texto y que se sustentan en la concepción del cuerpo y de la carne en Piñera, tema recurrente, como decíamos, que enlaza con el problema de la identidad del individuo como entidad preestablecida y, en última instancia con la identidad sexual y el conflicto de la imposición de un tipo de sexualidad: la heterosexualidad. En la novela *La carne de René*, el protagonista es obligado por sus padres a ir a una extraña escuela donde, con una religiosidad invertida, cultivan la carne en vez del espíritu. René siente repulsión hacia la carne en todas sus facetas (como alimento, como fuente de placer y de dolor) y su resistencia provocará mayor saña por parte de sus opresores, que mediante el “castigo” y una violencia cercana a los suplicios “místicos” quieren convertirlo al culto carnal, porque éste no

acepta la naturaleza de su propio cuerpo. La derrota llegará finalmente cuando se convence de que no es nada más que carne. La relación con el relato de Acteón, además de ciertos motivos temáticos, como el sacrificio y el dolor, no sería tan evidente si en cierto punto de la novela, en concreto en el capítulo 6, no conectasen directamente con una frase que Piñera tomó del relato, escrito ocho años antes, que aparece entrecomillada, o como guiño autotextual o porque reproduce el estilo directo:

Mármolo se extendió sobre el íntimo conocimiento que del cuerpo humano poseían los profesores. René se fijó que pronunció la palabra cuerpo infinitas veces, añadiendo que si los neófitos depositaban una ciega confianza en sus profesores, llegarían a hacer de sus cuerpos lo que les viniera en ganas. (...) El único libro a estudiar en su institución era el libro del cuerpo humano. En el cuerpo estaba contenido todo cuanto un hombre necesitaba para “abrirse paso en la carne de otro hombre...”

(Piñera, 2000: 68)

Frase que puede sugerir una seducción y una relación erótica, a la que Acteón es arrastrado (después de ver a Diana bañándose) por el deseo de ser despedazado por los perros¹³⁹, metafóricamente por el deseo de diluirse en el otro, de fundirse y, de ahí, la fusión final de los cuerpos. Asimismo, además del indudable contenido erótico presente en ambos textos, lo interesante es que Piñera usa este rechazo de lo carnal para construir la individualidad frente a los cánones establecidos. Los personajes de Piñera están siempre luchando contra la autoridad social que impone un modelo y exige su cumplimiento. Para René es renunciar a su moralidad y a su espiritualidad, y cumplir con este modelo es también, en cierto modo, que su cuerpo cumpla una función y un destino prefijado: la heterosexualidad obligatoria y la imposibilidad de ser diversamente, esto es, matar la dualidad y confinarse a una única identidad que se identifica con el cuerpo.

¹³⁹ La antropofagia, en su característica de “autofagia”, puede verse en el cuento “La carne” del conjunto *Cuentos fríos*, donde ante la escasez de carne, la gente comienza a comerse a sí misma (Piñera, 1999: 38-40).

III PARTE: LA METAMORFOSIS INFINITA

Llegamos al desenlace, ante la inminencia del proceso completado, ante la fusión de dos seres en uno, en el cual lo más relevante es, de nuevo, el poder creador del lenguaje donde la palabra fáctica es la palabra de Dios.

Hemos seguido la metamorfosis en sus distintos cambios de roles hasta completarse en una disolución de uno en otro que nos ofrece algo nuevo, desconocido e innominado. Esta fusión de los dos hombres es tanto fusión corporal e espiritual de dos cuerpos (casi como dos amantes) como fusión intelectual, por el encadenamiento de ideas; tanto reducción de la dualidad fundamental del pensamiento humano: bien/mal, virtud/vicio, amor/odio, víctima/asesino, animal/racional, Jeekyll/Hyde etc., como amalgama de tradiciones europeas y americanas.

Es, definitivamente, el acercamiento del yo y el otro: de lo viejo y de lo nuevo, de lo local y lo extranjero, de lo particular y lo universal, sin que quede claro cuál de los factores de la ecuación tiene más peso, hacia cuál de los dos se inclinaría la balanza, pues el narrador confiesa que

En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase pues, como quiera que acompañábamos la acción a la palabra, nuestras manos iban penetrando regiones más profundas de nuestros pechos respectivos, y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción; su acción a mi voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término.

(Piñera, 1999: 42-43)

Todas estas fusiones dan como resultado *una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término* que sugiere quizá que la esencia humana es inmutable a través del tiempo y el espacio o que introducirse en la piel del otro es quizá la mejor manera de conocerse a uno mismo.

Se ha producido, en fin, algo similar a una reacción nuclear donde las dos partes implicadas, los dos núcleos, se han fusionado en una dando lugar a un núcleo más

grande y pesado cuya onda de expansión es infinita, como infinita es la cadena Acteón, la cadena intertextual que posibilita la literatura y que integra a todas las culturas.

Virgilio Piñera reinventa desmitificando, transforma y revitaliza rebajando el hecho religioso del mito a un hecho jurídico o un hecho casual o circunstancial, mientras lo eleva a una superior metaconciencia inefable que no puede ser otra que la divinidad¹⁴⁰.

¹⁴⁰ O quizás el amor. De acuerdo con esto giran las tesis de Octavio Paz en *El arco y la lira*, para quien las raíces del amor, la religión y la poesía son las mismas: “La verdad es que en la experiencia de lo sobrenatural, como en la del amor y en la de la poesía, el hombre se siente arrancado o separado de sí (...). En las tres late la nostalgia de un estado anterior (...). Entrevemos su dialéctica y sabemos que los movimientos antagónicos en que se expresa —extrañeza y reconocimiento, elevación y caída, horror y devoción, repulsión y fascinación— tienden a resolverse en unidad” (1998: 135-136).

CAPÍTULO III

LA POÉTICA TEATRAL DE VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA TRANSTEXTUAL

3.1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Antes de introducirnos de lleno en la poética teatral de Virgilio Piñera, en cuáles son sus técnicas teatrales y en cómo maneja la tradición, queremos señalar cuál será nuestro *modus operandi*, nuestra metodología de trabajo y nuestros objetivos.

Por ello, advertimos de que el resultado al que hemos llegado es global, aunque se haya realizado mediante un análisis y lectura de todas las obras teatrales escritas por el dramaturgo. Sin embargo, se verá que no realizamos, salvo algunas excepciones, análisis pormenorizados de cada texto¹⁴¹, sino que extraemos de todos ellos los procedimientos comunes y ejemplificamos con aquel que pensamos es el más representativo o en el que se pueda ver claramente aquello a lo que en cada momento nos referimos, ya sea un tipo de estructura, una concepción de personaje, un subgénero, una filosofía o una determinada técnica teatral. Así, al hilo del análisis podremos ver cómo se reflejan y/o corresponden sus preocupaciones estéticas, vitales y concepción de mundo —que ya algo hemos visto mediante el estudio de sus textos críticos y ensayísticos— con estrategias discursivas y técnicas retóricas, con las estructuras dramáticas de sus obras, en la construcción de sus personajes, en suma, en su obsesión por determinados temas y aspectos de la condición humana.

Nuestro enfoque, crítico, comparado y multicultural, pretende ofrecer una visión totalizadora a través de los instrumentos que nos brinda la teoría literaria y la literatura comparada, pero nos centramos, sobre todo, en la importancia basilar que tiene la tradición occidental en la construcción de la poética piñeriana.

¹⁴¹ En particular, rechazamos realizar resúmenes o paráfrasis de los argumentos de las obras, salvo cuando sea necesario para entender otro aspecto de la poética teatral de Piñera: estructuras, personajes, técnicas discursivas, etc. Sin embargo, ello no quiere decir que no hablemos de los temas y la filosofía de mundo patente en los textos. De hecho, nos referiremos a ello en el primer subapartado de este capítulo.

Para ello, hemos seleccionado, como decíamos, los textos que reúnen las características dominantes que conforman su poética teatral. Así, en primer lugar, hablaremos de *Aire frío*, por ser una obra única en su producción literaria, una obra de transición que partiendo del naturalismo o realismo costumbrista reúne y anticipa ya muchas de sus técnicas posteriores —como el absurdo— o redonda en aspectos ya tratados —como el existencialismo de *Electra Garrigó*—. Asimismo, si añadimos su carácter autobiográfico, es una muestra excepcional de su visión de mundo. De hecho, los temas fundamentales de *Aire frío*, como la preocupación por el tiempo, el viaje como motivo o metáfora de la existencia humana, las relaciones entre la literatura y la vida o el absurdo de un mundo que carece de valores y donde el ser humano no puede desarrollar su potencialidad más que por el camino de la alienación, serán centrales en toda su obra literaria.

Otro de los temas o preocupaciones recurrentes de Piñera será la búsqueda de la verdad, el desvelamiento y aprehensión de la realidad, con la consecuente denuncia de la falsedad y el fingimiento¹⁴². En este sentido, el dramaturgo llega a la conclusión de que para conocer esta realidad, que viene a significar también una búsqueda interior, una exploración de la propia interioridad, es necesario crear un nuevo lenguaje, pues lo real está velado y sepultado por una cantidad de lenguajes conceptuales que no nos dejan llegar a la esencia de la verdad. Esto conlleva que muchos de sus personajes no sean capaces de establecer límites claros entre la ficción y la realidad, pues su visión está “perturbada” y mediatizada por los discursos literarios y filosóficos que pretenden explicar el mundo.

Recordemos lo que decía en su poema “La isla en peso”, que ya hemos analizado: “Ahora no pasa un tigre sino su descripción” (v.70), es decir, que no hay un verdadero

¹⁴² Sobre este particular veremos cómo utiliza el recurso teatral de la máscara y el motivo del doble.

contacto con la realidad. Así, su rechazo a las concepciones occidentales y a los lenguajes de la tradición se muestra mediante el uso desmesurado y, en la mayoría de los casos, desacralizador y lúdico, de toda la tradición occidental con la intencionalidad de crear algo nuevo, un nuevo lenguaje que no sólo permita ver la realidad tal y como es, sino como sinónimo de una identidad, tanto individual como colectiva. Este problema identitario tendrá su reflejo en el uso del motivo del doble —e incluso de la multiplicación—, que está presente explícitamente en, al menos, tres obras teatrales de Piñera: *Electra Garrigó*, *El encarne* y *Las escapatorias de Laura y Óscar*; y, secundariamente o implícito, en *Jesús* y *Dos viejos pánicos*.

En definitiva, esta exploración de la verdad está presente en mayor o menor medida en toda su producción teatral, pero se convierte en *leit motiv* sobre todo en sus últimas obras. Las técnicas compositivas que corresponden a estos aspectos serán el pastiche, la parodia, las técnicas del teatro en el teatro y el travestimiento paródico, que analizaremos a través de tres textos: *Las escapatorias de Laura y Óscar*, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* y *El encarne*.

Por otro lado, hasta ahora no hemos hablado de ello y ha llegado el momento de explicar por qué hemos utilizado en el título de este capítulo la palabra “transtextual”. Pues bien, consideramos que la clave, al menos desde las categorías compositiva, estructural y funcional, de toda la obra teatral de Piñera es precisamente el estar construida mediante un bombardeo de referencias, citas explícitas e implícitas, alusiones y elisiones, imitaciones, reescrituras de la misma obra en géneros diferentes, parodias, referentes culturales heterogéneos, influencias y paralelismos con otros autores y corrientes, transferencias interculturales, uso de la tradición grecolatina, de la judaica, del barroco literario español, etc. Por tanto, una de sus principales lecturas es su estatuto transtextual que implica, asimismo, mirar toda su obra y su poética desde una

óptica multicultural y que deriva, justamente, en lo que ya se considera una práctica común tanto de las literaturas postmodernas como postcoloniales.

Algunos de estos aspectos ya han sido tratados en el capítulo anterior, sobre todo el manejo de la tradición grecolatina y europea en general, pero desde la perspectiva de demostrar cómo el uso y el rechazo de sus hitos fundamentales, símbolos y mitos, como culturas “ajenas”, le servían, paradójicamente, para construir una identidad diferenciada, la identidad del pueblo cubano, y, por ende, sentar las bases de una literatura nacional, esto es, la contraescritura como estrategia fundamental de resistencia de las literaturas postcoloniales, “como práctica contra-discursiva que invalida la pretendida universalidad de los valores literarios europeos” (Vega, 2003:236).

Así, en las páginas que siguen, y teniendo como guía la taxonomía de G. Genette en su basilar *Palimpsestos* (1989), trataremos de explicar estas relaciones transtextuales —que además son las técnicas preferenciales de su teatro— a través de los textos, los tres ya citados arriba para los subgéneros indicados; a continuación, *Electra Garrigó*, ejemplo claro del uso de la materia mítica como instrumento para ilustrar algunos de los pensamientos filosóficos dominantes de la época y pilares del teatro del absurdo, esto es, el existencialismo ateo. Sin embargo, ésta es una de las obras teatrales de Piñera más estudiadas, y no queremos insistir en todo lo ya dicho por otros críticos, sino mostrar los aspectos menos estudiados a través de nuestra lectura transtextual. En este sentido, *Electra Garrigó* la consideraremos desde dos puntos de vista: primero, como una transposición diegética del mitema de Electra, entendiendo como diégesis el marco histórico-geográfico en que se desarrolla la historia; segundo, mediante un análisis del personaje Electra y lo que significa en la producción teatral de Piñera, pues siendo un motivo recurrente en el mundo ficcional del dramaturgo, conforma una de las relaciones intratextuales más interesantes de su obra, sobre todo la simbiosis de Electra con el

motivo simbólico de la puerta, que aparece en, al menos, otras tres obras teatrales, o el hecho de que muchos de sus personajes femeninos no son más que otras Electras, como Luz Marina, la protagonista de *Aire frío*.

Para finalizar, dentro del marco general de las relaciones de transposición, estudiaremos cómo transforma Piñera los motivos de la máscara, la música, el *Deus ex machina* y otros recursos propios del teatro antiguo —como el coro, de gran relevancia en su obra— que cambian y se recontextualizan, pues dado que una práctica intertextual, a menudo, no se da aislada, sino en combinación con otras, secundariamente atrae o genera una red de nuevas relaciones y significaciones. Por ejemplo, la transposición diegética de *Electra Garrigó* genera varias relaciones de transmotivación, ya sea de sustituciones de motivos o desmotivaciones psicológicas, y de transvalorizaciones en el orden axiológico que alteran el valor de los personajes.

3.2. FILOSOFÍA Y TEMÁTICA. AIRE FRÍO

Bajo este epígrafe queremos englobar, en realidad, las dos caras de una misma moneda, pues se complementan y necesitan recíprocamente; esto es, no se puede explicar cuáles son los temas principales sin hacer referencia a la filosofía de Virgilio Piñera, y a la inversa, su manera de pensar y de ver las cosas las encontraremos reflejadas en su obra. Al igual que la filosofía es un *conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano* (D.R.A.E.), así Virgilio Piñera se lanza una y otra vez a aprehender la realidad y a buscar un sentido desde sus personajes y su literatura.

En primer lugar, vamos a hablar del tiempo ligado al motivo del viaje que, como eje estructural de primer orden, requiere que se haga aquí una primera aproximación

desde la idea de tiempo que tenía Virgilio Piñera, en la cual con la concepción general, esto es, como categoría física y medible, se superpone o mezcla la concepción estética de Piñera sobre el mundo.

Para un hombre en el que prevalece la literatura sobre la vida, el tiempo no puede ser exacto y cronológico. En Piñera, evidentemente, se suceden los años, como vemos, por ejemplo, en *Aire frío* (en concreto, ¡dieciocho años!), pero ese discurrir no supone, en ningún momento, una sucesión o avance hacia algo; retomando el motivo del viaje¹⁴³, el tiempo para Piñera parece detenerse en su esencia misma: es un tiempo donde la repetición de momentos siempre iguales a sí mismos llega a anular la inexorable noción de sucesión, de lógica, de la relación causa-efecto. De esta manera, sus personajes, en vez de “ser tiempo”, aunque también lo sean desde un punto de vista estrictamente vital, poseen la doble vertiente de lo temporal y lo eterno, de lo efímero y lo no perecedero, convirtiéndose el crecimiento natural del individuo en una extrañada repetición de momentos donde no hay dinamismo ni evolución, donde lo eterno no es una característica positiva, sino el sello de una “maldición”, porque Piñera no se ha desembarazado, ni lo hará, en cierta manera, durante toda su producción literaria, de una cierta visión mítica del tiempo, de la fatalidad de la tragedia griega. Por eso, Luz Marina exclamará en el Acto II¹⁴⁴:

Luz MARINA. ¡No te creo! No, si está visto: Luz Marina Romaguera ha nacido maldita por los dioses. (*Pausa.*) ¿Te das cuenta lo que sería esta casa con ochenta pesos más?
(1990a: 122)

¹⁴³ Sobre este particular es muy clarificador uno de sus relatos de la colección *Cuentos fríos* titulado, precisamente “El viaje”, donde el protagonista decide pasar el resto de sus días viajando en un cochecito de niños empujado por mil niñeras. Además de lo extravagante del medio de locomoción, interesante para el tema que nos ocupa es su decisión de viajar sólo por el país, sin pasar las fronteras, porque según el protagonista “no tendría objeto” (1999: 107), ya que el verdadero sentido es el hecho de viajar. Mas la ironía es que este viaje circular no lleva a ninguna parte y esa es, para Piñera, la verdadera revelación.

¹⁴⁴ Recordemos en este sentido el famoso monólogo de *Electra Garrigó* al comienzo del segundo acto donde invoca a los “no-dioses”, en sí un contrasentido o, mejor, una paradoja aparente: ELECTRA. [...] Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no haceros tampoco nunca divinos. (1960: 52).

El viaje de Piñera se queda instalado desde el principio en esa noche atemporal donde nada y todo al mismo tiempo sucede, y está sucediendo porque ya ha sucedido y sucederá... Sus personajes han caído del tiempo y, por tanto, no pueden avanzar con él, al igual que ese viaje no puede ser más que un viaje paralizado, quizá porque Piñera quería detener el tiempo para que lo que intuía con dolorosa claridad no sucediera pero, paradójicamente, ese tiempo detenido, esa eternidad negativa, preñada de sentimiento existencialista, impide el avance, el cambio, el camino hacia alguna parte, y confirma y anula, a la vez, la imposibilidad de cambio de la que arranca. En realidad, podemos pensar que se nos presenta un conflicto sin solución posible desde estas premisas que, anulándose, redundan y configuran la circularidad patente en muchas de sus obras¹⁴⁵ y, por tanto, la ausencia de un desenlace rotundo y revelador: nos movamos o no, siempre estamos en el mismo sitio.

Desde esta óptica podemos preguntarnos: ¿qué buscan los personajes? ¿Sienten preocupación por el tiempo? Los personajes se mueven, mental y espiritualmente hablando, hacia algo, hacia alguien o hacia algún lugar. ¿Qué buscan? ¿Qué esperan encontrar al final del viaje? ¿Esperanza, identidad, paz, sentido o la confirmación de una certeza? ¿La certeza trágica e irremediable del sinsentido o la confirmación de la nada? Porque Piñera, partiendo de la imposibilidad de cambio, parece no buscar nada, ya que sería absurdo estar convencido de la impotencia y, al mismo tiempo, afanarse inútilmente en esperar algo; sin embargo, el autor y sus personajes continúan, precisamente, animados por demostrar esa nada, por obtener la confirmación de que

¹⁴⁵ Aunque en *Aire frío* esto es menos evidente, pues la obra termina con la muerte de la madre, el pilar de la familia y su consecuente descomposición, en obras como *El gordo y el flaco* o *Dos viejos pánicos* la circularidad es tanto el eje estructural como temático. En la primera, el flaco se come al gordo y se convierte, asimismo, en un nuevo gordo que, como prefigura el final, será engullido por un nuevo flaco en un círculo sin fin: "Aunque el mundo sea redondo/y Juan no se llame Paco,/es indudable que al Gordo/siempre se lo come el Flaco" (1960: 269); y en la segunda, los personajes, Tabo y Tota, juegan infinitamente a estar muertos para conjurar el miedo a la vida: TABO. ¿Mañana será otro día? TOTA. Sí, Tabo, otro día, otro día más...TABO. (suspira) Otro día más..TOTA. Y otra noche más.../TABO. Y otra noche más...TABO. Y otra noche más y otro día más...TOTA. Y otro día más y otra noche más...(2002b: 509)

nada se ha buscado porque nada se espera encontrar, lo cual es una paradoja tan aparentemente absurda que deviene trágica y, al mismo tiempo, es una paradoja aparente, pues es la confirmación de una visión de mundo existencialista, y en su propio ser está su superación: no busco nada porque no hay posibilidad de cambio; encuentro la confirmación de esa premisa, por lo cual es cierto que no se puede cambiar, pero sólo buscando confirmo la nada —si es que la nada se puede confirmar, pues todo lo que conocemos “es”—, y esa búsqueda es ya la aceptación de un posible cambio, pues lo contrario sería la inacción absoluta.

Según lo anterior, quizá, obras como *Aire frío*, *Electra Garrigó*, *Dos viejos pánicos* o *Las escapatorias de Laura y Óscar* no tienen un desenlace evidente e incontestable pues, dentro del razonamiento piñeriano, nada acaba o empieza, sino que todo se sucede en una repetición sin fin donde la búsqueda no tiene sentido porque todo está, si no determinado desde el principio en el más puro sentido positivista o predestinado desde un sentimiento fatalista, estático, inánime detenido o bloqueado¹⁴⁶. Por eso, Luz Marina se debate largamente intentando romper sus grilletes y pasar a la acción, algo que nunca consigue y que logra resignarla; también Óscar intentará rebelarse y su fracaso será, otra vez, la confirmación de una certeza intuitiva de antemano: no podemos cambiar nada. De hecho, los pocos cambios que se suceden a lo largo de la obra reflejan, precisamente, una ausencia de cambio en el cambio, pues son tan mínimos como intrascendentes, y, en última instancia, no hacen más que repetir esquemas de comportamiento y modelos sociales.

¹⁴⁶ Preferimos hablar aquí, desde esta perspectiva piñeriana filosófica y general, de falta de movimiento, de evolución y, por tanto, de crecimiento y superación, más que de determinismo, aunque las consecuencias sean las mismas; esto es, siempre habrá algo ajeno al hombre que él no puede controlar y que le controlará y guiará sus actos. De hecho, sí que hay determinismo en *Aire frío*, pero ligado a unos condicionantes sociales y geográficos muy particulares; queremos decir con esto que el sentir global de Piñera y su concepción de mundo no son plenamente deterministas, sino más bien un hibridaje entre una visión existencial y absurda de la realidad y del hombre, teñida o aderezada de una “teatral” idea de la predestinación y el fatalismo trágico griego, todo ello, quizá, cercano a una especie de *fatum* postmoderno: sin héroes ni dioses pero con un destino trágico.

Y, ¿por qué realiza esto Piñera? ¿Por qué sitúa a sus personajes inmersos en una tragedia en la que se debaten por cambiar lo que no pueden cambiar? De hecho, en *Las escapatorias de Laura y Óscar*, como veremos con más detalle, el intentar cambiar de realidad es el motor de todos los actos, aparentemente sin sentido, del protagonista. Dijimos, en un principio, que Piñera buscaba la confirmación de ese nihilismo, pero esa confirmación, irónicamente, es también un feroz deseo no sólo de escamotear una realidad que se presenta insatisfactoria y frustrante, sino un “falso” nihilismo, porque Piñera sí cree en el cambio, sí cree en una sociedad donde exista libertad en todos los órdenes: intelectual, cultural, individual; sí cree en la tolerancia y en el derecho de vivir acorde cada uno con sus principios y valores¹⁴⁷. No obstante, todo ello no quiere decir que sea algo fácilmente realizable y factible, de hecho es la “utopía” de toda sociedad y, tristemente, todavía su país sigue estando regido por la intolerancia, la falta de libertad, la alienación y la miseria que se refleja en *Aire frío*. Pese a todo, sí cree en el hombre, aunque sea desde una última esperanza que brinda como un legado a sus herederos, pues de lo que sí es consciente, como vemos reflejado en toda su obra, es de que ese momento de cambio todavía no había llegado, esto es, no cree posible el cambio en “su” realidad y, sin embargo, no dejó nunca de luchar con las únicas armas de las que disponía: su integridad y su literatura.

Ante ello es inevitable preguntarse cómo luchó Virgilio Piñera contra la realidad. Algunos críticos dicen que desde la evasión, pero la mayoría coincide en que su mayor arma fue la negación, una negación, desde nuestro punto de vista, humanista y filosófica que configura una particular poética o *estética de la negación* (Leal 2002: IX) en la que a continuación nos sumergimos.

¹⁴⁷ Recordemos sobre este particular sus reflexiones políticas en los artículos que escribió para *Lunes de Revolución*, de los cuales ya hemos hablado supra.

3.2.1. LA NEGACIÓN HUMANITARIA Y FILOSÓFICA DE VIRGILIO PIÑERA: UNA PETICIÓN DE TOLERANCIA Y LIBERTAD.

La negación en Piñera no sólo está hecha de muchas negaciones, sino también de muchas afirmaciones, pero también de huidas, de evasiones y de miedos. Es una noción compleja, un concepto difícil de atrapar, porque no es simplemente “negar para afirmar” (Leal 2002: IX), aunque en cierto sentido lo sea, sino mucho más. La negación piñeriana no es un “no” ni es un “sí”, es la síntesis, aunque formalmente no pueda formalizarse, si sólo se quiere un vocablo, más que con la palabra “no”, un “no” multívoco, divergente y convergente, al mismo tiempo, con una poética del sí. Pero esto es una conclusión, que requiere un largo camino de argumentación y razonamientos para llegar a entender que lo que se configura desde la contradicción, lo contrario y opuesto, la paradoja, en fin, se transfigura en esa síntesis o realidad estilizada a la que se aspira. Porque el “sí” y el “no” se reúnen en una realidad donde no son contrarios sino complementarios, donde es, precisamente, la contradicción la que genera el sentido: la realidad de la literatura; el demiurgo, el poeta.

La obra de Virgilio Piñera está plagada de personajes que se niegan a aceptar la imposición de una realidad, que no quieren que nadie les diga cómo tienen que vivir, desde *Electra Garrigó* que por defender aquello en lo que cree—la venganza que debe ejecutarse porque ese es su destino— acaba sola y amargada, pero plena de sí, a los novios de la obra *El no* que deciden no casarse y ser eternamente novios pese a la presión social y familiar, al falso Mesías de *Jesús*, que intenta convencer a todos de que no lo es, a Óscar de *Las escapatorias...*, que busca sin tregua el amor y la vida verdaderos, e, incluso, a los actores de *El encarne*, los cuales se niegan a aceptar el papel en la obra que deben representar. En *Aire frío* es Luz Marina la gran negadora que está contra todo y contra todos, pero, al mismo tiempo, a favor de todos; también lo es,

aunque en otra medida, Óscar, el hermano poeta de Luz Marina y trasunto de Piñera, pero su respuesta y reacción desde la negación no es la resistencia, sino la huida. Es por esto por lo que surgen multitud de interrogantes —y en su formulación está la respuesta— a la hora de afianzar la negación piñeriana desde un solo ángulo.

Así, podemos preguntarnos si la negación en Piñera se presenta como una afirmación o como una huida, si es una especie de orden particular frente al caos de la imposición de lo real o, en otras palabras, un “no” rotundo a la realidad, quizás un intento de abolir lo frustrante y castrante de ésta. Desde esta perspectiva, cabría considerar qué es lo que proponen sus personajes con ese “no” frente al “sí” social. Esto es, ese “no”, con sus orden, valores y principios ideológicos y estéticos, históricos y sociales, ¿en qué cambia la sociedad? ¿Propone planes de actuación o sólo la terquedad de la contradicción sin más? Por ejemplo, en la obra *El no* la negativa se ejerce desde la inacción, desde la pasividad e inmutabilidad de los sucesos, una vez más, en la paralización del tiempo en una situación patética.

Entonces, ¿es la negación otro tipo de orden? ¿No es una negación en sí, sino algo distinto a lo convencional? ¿Es una lucha frente al poder de los “otros”? Todo lo que nos hemos preguntado es cierto, pero hay que hacer algunas matizaciones.

En primer lugar, la reacción de los personajes frente a la acción de los demás, frente al simbólico “sí” social que es siempre acción, es distinta y podemos resumirla en tres posturas o tres salidas: la reacción desde la pasividad, la huida para no afrontar la realidad, la locura¹⁴⁸ o, frente al rechazo y presión de la sociedad, la muerte en su forma de suicidio, como se da en los novios de *El no*¹⁴⁹. Aún cabría otra postura, la resistencia

¹⁴⁸ En un significado análogo, Cervera considera que “la valoración de la locura es necesariamente dependiente del dictamen de los otros” y que “la literatura completa de Virgilio Piñera consiste en la fundación multiforme de un universo desarticulado y destruido, donde sólo cabe la aceptación irónica o la locura del absurdo como medios de resistencia y subsistencia” (1999: 54 y 55)

¹⁴⁹ Aunque no sucede en escena, la obra termina con una clara alusión al suicidio de los protagonistas: VICENTE. (Deteniéndose.) ¿En la cocina...? No seas bromista. EMILIA. Te digo que en la cocina. Allí nos

activa, que es la de Luz Marina y Jesús García; pero, en verdad, no se configura como salida, pues su resultado es siempre la rendición o derrota del rebelde. De hecho, tanto una como otro acabarán vencidos: Jesús, asesinado a manos de un ratero vulgar, aceptará su muerte con resignación, pues le era ya predicha, y, en vez de continuar negando o huyendo, irá al encuentro de su destino divino, por lo que, al final, y pese a todos sus esfuerzos, morirá como el Mesías¹⁵⁰; Luz Marina, abandonará sus sueños y se casará sin amor con un hombre de una condición social que había siempre rechazado.

En segundo lugar, dijimos que la negación piñeriana quiere resolverse en una síntesis de los opuestos; sin embargo, algunas veces no hay conciliación ni integración. Aunque Leal habla de negar para afirmar, en ocasiones, estas dos posturas absolutas no llevan a una afirmación, sino a la destrucción. Pues, como adelantamos, la estética de la negación en Piñera presenta varias aristas y caminos; unos se cierran de inmediato, otros pueden continuar hacia la tolerancia de la coexistencia, la superposición o la transformación de las realidades enfrentadas.

En tercer lugar, la negación en Piñera, además, suele estar configurada dentro de una dualidad que, aparte de su naturaleza doble —sí/no, blanco/negro—, nos acerca a otro de los puntos interesantes que configuran *Aire frío*, obra paradigmática para explicitar esta afirmación: todo se estructura mediante opuestos: calor/frío, deseo/realidad, acción/inacción, movimiento/estatismo, poesía/burguesía, literatura/vida o memoria/olvido, entre otros; unas dicotomías que encarnan y representan a sus personajes, integrándose con su propia esencia de negadores, de rebeldes o de afirmadores y acatadores del orden establecido. Estos contrastes son, además, un

encerraremos, nos sentaremos en el suelo, bien abrazados, abriremos las llaves del gas y, ¡que nos casen si pueden! Vamos... (2002b: 431).

¹⁵⁰ Las palabras de Virgilio Piñera en el prólogo a su *Teatro completo* son muy clarificadoras a este respecto: Mi Jesús plantea la paradoja en que vivíamos: ese barbero, y también sus prosélitos, es gente honesta, no aceptan hacer el juego del Gobierno, y para ello están dispuestos al sacrificio de la vida, pero tienen la falla de no saber cómo actuar (...). He ahí la falla: son rebeldes, pero no saben qué hacer con su rebeldía (...) (1960: 21).

procedimiento textual más para ordenar la obra dramática, necesarios para mostrar la circularidad y acentuar todavía más la ausencia de salida, lo que se ve, por ejemplo, en que la obra transcurra enteramente en un espacio cerrado frente a los espacios abiertos y de libertad de la infancia que se oponen como un recuerdo doloroso para Luz Marina.

Hemos dicho que una de las salidas o “escapatorias” de la negación es la huida. Pues bien: *Aire frío* es Óscar quien encarna esa fuga ante lo que la vida le depara y que él se niega a aceptar, pero a diferencia de Luz Marina, que resiste estoicamente atrincherada en su razón desde su *hybris*, pues es también su razón de ser, en vez de enfrentarse, huye en pos de sus sueños: ser poeta y vivir de y en la literatura. Sin embargo, Óscar volverá fracasado y derrotado, inútil en su negación y ya nunca será el mismo. Y es que la puerta que creyó abierta hacia una vida nueva era mera ilusión, pues era, de nuevo, una puerta de “no-partir” como la de Electra Garrigó, una puerta del retorno, una más de todas las puertas piñerianas que se cierran, y en cierta medida era también una puerta ilegítima. Óscar se rinde y, aunque se sigue sintiendo diferente, claudica ante él mismo y la fuerza opresora de una sociedad burguesa donde no hay lugar para un arte que no sirva al poder, para un arte que no tenga utilidad práctica. No obstante, al igual que Virgilio Piñera, seguirá escribiendo poesía, seguirá escribiendo la literatura en la que cree, conservando, aunque no ya de una manera peligrosa, un pequeño reducto de su negación, de sus principios y valores frente al mundo. En este profundo e íntimo lugar es donde se crea y persiste, precisamente, la transformación y síntesis de la realidad del “sí” y la realidad del “no”.

Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que la negación en Piñera pasa como una actuación de resistencia frente a lo que, como dijimos, se sabe inamovible, pero que, al fin y al cabo, defiende el derecho de cada uno a la libertad total, tanto personal y social como de expresión. Esta resistencia, en la mayoría de sus obras dramáticas, es

vencida al final por la fuerza de la mayoría, de la masa alienada, y el personaje que no huye o que triunfa —en la muerte o en la locura, ya que no hay otra salvación para quién se niega—, se reintegra a esa masa, acaba siendo el broche final que conforma la maldición del eterno retorno, en un determinismo absoluto donde los hijos repiten los modelos paternos y sociales, un determinismo ante el que no cabe solución posible ni siquiera en la muerte, porque todo volverá a repetirse¹⁵¹. La negación se configura, pues, como un prisma, como un fenómeno múltiple y complejo que se manifiesta en diferentes órdenes, pero que, quizá en su sentido más profundo, se conforma como una arma desgañitada contra el absoluto, contra la naturaleza o contra Dios mismo.

Es posible que uno de los polígonos del prisma sea la necesidad de afirmación, como dice Leal, la necesidad de posicionarse frente al mundo y hacerse fuerte uno en sus principios e identidad. No obstante, razones más profundas nos llevan a pensar, dado el contexto sociopolítico mundial en que nos encontramos, que esa ratificación no es más que otro de los ingredientes necesarios para modelar la gran negación, la negación de Dios.

Por tanto, hemos dicho que ésta podría ser la raíz más profunda de la negación piñeriana, y formalmente se configura mediante la ironía, la burla, la parodia, el sarcasmo, lo grotesco, el absurdo, el humor negro —en ocasiones negrísimo—, o el cinismo amargo, y no solamente desde un lenguaje, violento y despiadado, sino también en las acotaciones y puestas en escena. Piñera se burla de todo y de todos, hasta de sí mismo, de los principios morales de una sociedad burguesa rancia y podrida hasta la

¹⁵¹ Así sucede en *Electra Garrigó*, pues, una vez ejecutada la venganza y conminado Orestes a partir en busca de su “destino”, una vez que los padres han muerto, no cambia nada, no hay salida posible, ni siquiera queda lugar para los remordimientos y el castigo, que ya sería una solución, pues no existen las Erinias. De hecho, uno de los motivos por los cuales Piñera dice haber escrito esta obra era para denunciar la educación “sentimental” de los padres a los hijos en la sociedad cubana, que sentía como una limitación. Sólo que todo se resuelve en un círculo vicioso. Ella dice: “He ahí mi puerta, la puerta de no partir”. ¿Y cuáles serán sus motivos para quedarse? La falta de alegría, la falta de convicciones, la falta de fe”. (1960:14).

médula, y de todos sus valores maniqueos, constantemente, en un claro intento, por otra parte, de diferenciarse y distanciarse del resto: él no era como la masa y siempre se ratificó en esa diferencia, lo cual constituye otra de las claves de su producción literaria. Hecho que engarza ineludiblemente con su biografía personal, esas relaciones autobiográficas entre Piñera y su producción, cuyo máximo exponente es *Aire frío*.

La negación en Piñera, en suma, atraviesa hasta tal punto todo el universo textual y la cosmogonía del Piñera hombre y del Piñera creador que lo condiciona todo, cruzándose y entrelazándose vertical y horizontalmente con su concepción de la escritura y la literatura, con su visión de mundo en esa lucha entre el deseo y la realidad, con su concepto de personaje y con la inexistencia de Dios. Al sumarlo todo, se descubre su juicio trágico y absurdo de la existencia.

Así, la negación en Piñera no sólo alcanza una realidad social, como hemos venido diciendo, sino también una realidad estética que tiene que ver con el carácter renovador, vanguardista y transgresor que supone su obra, de modo que lo que se rechaza es esa otra literatura convencional, comercial y de gran éxito social. Como en todas las rupturas, nos encontramos ante el conflicto arte mayoritario/arte minoritario¹⁵². Esta circunstancia y la situación de Piñera frente a la cultura popular es defendida por Leal (2002: XVII) como una evasión, ya que el propio Piñera diría en “Notas sobre la vieja y la nueva generación” (Leal 2002: X) que sentía un *total desapego por la política* y cómo se refugiaba en la literatura sólo para *huir de una realidad atroz*. Paradójicamente, esa “evasión” sitúa a Virgilio Piñera en un lugar polémico, incómodo y marginal desde el que luchó denodadamente por realizar el arte en el que creía, y que llega a ser una verdadera escena de resistencia contra todos y contra todo lo que no pase por su concepción de la literatura y la realidad, lo que nos lleva a afirmar que esa

¹⁵² Ya nos hemos referido supra a estos aspectos cuando hablamos de las opiniones de Piñera sobre el arte y el artista.

evasión se diluye, pues al oponerse firme y constantemente a esa realidad desde otra, si se quiere estilizada o literaturizada, no se estaba evadiendo sino ejerciendo una postura reactiva frente a todo lo que chocaba contra sus principios; una postura reactiva desde la pasividad, en el sentido revolucionario o militante, pero nunca una respuesta evasiva. La evasión hubiera sido no hacer nada, la huida, que no en vano es uno de los caminos que nos ofrece Piñera en algunas de sus obras, pues lúcido como era había estudiado ya todas las “aparentes escapatorias” posibles y, sin embargo, continuaba escribiendo, pese a la inmutabilidad de la que era fervoroso creyente; luchando contra el sino, pero sabiéndolo irremediable, sus personajes intentan cambiar lo que no pueden cambiar y, pese a ello, siguen huyendo, muriendo, resistiendo o, finalmente, alienándose.

En la poética de Piñera encontramos, además de su visión de cómo debe ser el arte y a quién debe no-servir, dos aspectos centrales que aparecen reflejados en su obra y que se interrelacionan. Uno de ellos, que ya hemos adelantado, es su forma de manejar el lenguaje y los recursos literarios para acercarnos su visión de mundo. Piñera siempre esconde o más bien transfigura y deforma la tragedia desde el humor, la ironía o la metateatralidad¹⁵³, y el resto de procedimientos que más arriba hemos enumerado. En ocasiones, acude a los eufemismos para atenuar la carga trágica, pero ello no responde a su manera de retratar la realidad, sino que es un procedimiento que utiliza para caracterizar a los personajes que están dominados por el afán de guardar las apariencias. Desde este punto de vista, Luz Marina sería la personificación de la ironía, el sarcasmo, el humor negro; Óscar y Luz Marina, cuando están juntos, juegan metateatralmente, igual que sucede en otras de sus obras, sobre todo cuando los personajes son duales y/ o

¹⁵³ En este sentido es importante notar cómo lo metateatral desarticula la noción de tragedia, pues los personajes conscientes de ellos mismos no pueden ser trágicos, idea que puede verse con más amplitud en Steiner (1970). Asimismo, la fuerza metateatral en el teatro de Piñera es una técnica dominante que permea hasta sus obras más serias, como sin duda lo es *Aire frío*, y lo emparenta con la gran tradición del teatro en el teatro, desde Shakespeare y Calderón hasta Pirandello, Brecht, Beckett o Genet, entre otros, con todas sus distintas modulaciones y consecuencias: el antiteatro, las dialécticas entre identificación y distanciamiento, *mise en abyme*, la autorrepresentación o intertextualidad del texto consigo mismo, la autorreflexividad o autoreferencialidad con otros textos del autor, etc.

intercambiables, como, por ejemplo, en *Dos viejos pánicos*. Ana, la madre abnegada de *Aire frío*, cumpliría el rol de la ocultación de lo doloroso para salvar las apariencias y escudarse tras su sufrimiento; Ángel es el idealista de la familia; Enrique, el hombre pragmático y utilitario plenamente integrado en una sociedad burguesa, utiliza el desprecio y el cinismo contra todo lo que no considera práctico. Así, al presentarnos lo trágico de esta manera, la tragedia de los personajes emerge doblemente patética y fatídica. No en vano, Piñera dice de sí mismo: *Soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco* (Leal 2002: XVIII).

El segundo aspecto se refiere a las dos visiones enfrentadas que aparecen a lo largo de toda su obra según prevalezca en el autor la vida o la literatura, y a lo que ya nos hemos referido ampliamente supra. En este sentido, en *Aire frío* observamos que la reencarnación de lo vital es Luz Marina, mientras que lo ideal y literario, antes que la vida y por encima de ella, es la razón de ser de Óscar.

Estrechamente relacionado con todo lo dicho sobre la negación, o resultado de ella, resulta su visión de mundo y su concepto de lo trágico, como hemos apuntado, Pues, desde todas estas premisas que venimos desglosando, las relaciones y las alianzas que pueden establecerse entre los hombres son muy limitadas: desde el enfrentamiento del deseo y la realidad, donde inevitablemente siempre una de ellas se proclama vencedora, se forman dos bandos: el del sí y el del no, el del blanco y el del negro¹⁵⁴, el del progreso y el del inmovilismo. Las relaciones establecidas entre estas dos fuerzas estarán desde un principio marcadas por un enfrentamiento feroz y un diálogo sordo, un no-diálogo, donde cada parte intentará convencer a la otra¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O algo totalmente diferente, quizás la síntesis de la que hablábamos. Así en *Estudio en blanco y negro*, un juego de apenas 6 páginas, dos hombres y una pareja de novios discuten sobre si es blanco o negro, el qué, no se sabe, y, después de una larga contienda, todo se resuelve finalmente en el amarillo que grita un tercer hombre que pasa y hace enmudecer a los cuatro personajes.

¹⁵⁵ Jesús García frente al pueblo; Electra contra Clitemnestra y contra las imposiciones convencionales, los novios frente a la familia y la sociedad; Óscar de *Las escapatorias...*, frente a todos los que no creen en la

Así las cosas, nos debemos plantear de qué manera se expresa esta lucha constante en este mundo circular y hermético, en un mundo regido por un ciego determinismo y un *fatum* trágico. La solución para los que se rebelan —y también para los que no lo hacen desde la perspectiva de Piñera— es siempre la condena a repetir el legado biológico y social en el que nacen hasta que cambien las circunstancias determinantes, pero en Piñera no existe la esperanza de ese cambio más que como un espejismo, y el círculo se cierra atemporal e infernal en su repetición.

Entre posturas antagónicas, entre personajes totalmente contrarios no puede darse la comunicación más que, como se ve en *Aire frío*, en una relación de oposición entre las dos realidades, de suerte que los personajes no se comunican, no se escuchan, hablan y hablan de sus propios fracasos y temores personales, pero sin ponerse en el lugar del otro. En este sentido, este “no” de Piñera nunca es de conciliación, sino pugna ciega, postura firme e inamovible. Lo vemos también en el caso de Laura y Óscar de *Las escapatorias...*, que jugarán durante toda la obra a convencerse el uno al otro, a intentar demostrar cómo la realidad de cada uno es la “verdadera”, pero todo será en vano.

Hemos utilizado las palabras “ciega” y “sordo”, pues esta imposible comunicación —aunque no se da entre todos los seres— entre la libertad individual y el destino se refleja perfectamente en el patético intento de diálogo entre Ángel y Luis al final de *Aire frío*, uno ciego y otro sordo, símbolos por antonomasia de la incompreensión, la incomunicación del ser humano y de su soledad, y que, son uno más de los reflejos de la concepción de mundo de Piñera, un mundo anárquico, aislado y que aísla, clausurado y sellado.

Por otro lado, esta incomunicación también se relaciona con el miedo, un miedo que tiene que ver con la capacidad de acción y la libertad de arbitrio y, por ello, Piñera

existencia de la realidad y el amor verdaderos; Tabo y Tota contra el miedo; los actores de *El encarne*, contra el director de la obra, Carlos contra Angelito en *Una caja de zapatos vacía*, donde el enfrentamiento entre el poderoso y el débil se muestra desde una vulgar crudeza.

dirá: *El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, se aparta de la sociedad* (Leal 2002: XXIX). Piñera, el valiente Piñera, sufrió sin embargo durante toda su vida ese “miedo”, el miedo de sí mismo, un miedo producto de una culpa que no se conoce, un miedo del propio ser, *un miedo hacia adentro* del que no se puede escapar porque uno no puede salirse de sí mismo, aunque sí hay un *escudo* que para Piñera es realmente trágico, *el escudo sería la literatura (...)* *Que lo que no pudo ser en la acción lo sea en la creación* (Piñera 1999:167). Sin embargo, este escudo va haciéndose más delgado con cada nueva obra, como si escribiendo el autor agotara poco a poco todo su ser y al final no quedara nada más.

En otro orden de ideas, la ruptura entre las dos realidades alcanza su *punto de mayor saturación*, como diría Piñera (1999:117), no ya en la falta de comunicación, porque aunque no hay entendimiento coexisten en un mismo plano, sino en el aislamiento y desaparición de la realidad repudiada, situación que sólo puede ocurrir en la locura, tanto desde el punto de vista del “loco” que aislado no “ve” más que su realidad, como desde el cuerdo que ha eliminado el factor peligroso que amenazaba el orden social, ese orden social que se manifiesta indiferente y hostil, castrante y alienante, limitador de las posibilidades del hombre. Más clarificadoras a este respecto son las palabras del propio autor en el comienzo de *Las escapatorias de Laura y Óscar*:

(...) Frente a la realidad creada por esa fuerza de las cosas habrá que imponer la realidad de uno mismo, de sí mismo. Puede ocurrir —de hecho ocurre sin remisión— que por alcanzar tal realidad verdadera se caiga en la locura. Este es el fundamento de mi pieza. Óscar es un alienado y está consciente de ello; pero al no poder sustituir el mundo de la alienación por el de la realidad de su ser auténtico, cae en la demencia. O no. Esto depende del espectador, es decir: ¿en dónde él se situará para situar a Óscar? Éste actúa, como lo dice el título de la pieza, por escapatorias. ¿Y conforman ellas un mundo-refugio que lo libra de la alienación? Esto, en tanto que autor, no lo podemos responder.

(Piñera 2002:631)

La realidad se trueca, en definitiva, incomprensible para los personajes piñerianos, situación que les lleva al absurdo, a la negación o al aislamiento: su destino, saberse absurdos, no puede ser más trágico.

3.2.2. LO TRÁGICO. INEXISTENCIA DE DIOS. EL FATALISMO, LA PREDESTINACIÓN Y EL DESTINO

Esencialmente, podemos decir que lo trágico en Piñera es el resultado de la no opción de cambio de fortuna y de la consideración del mundo como un lugar sin salida, circular y cíclico donde todos estamos solos. Un mundo donde no hay un héroe que tome conciencia y cargue con las culpas de los demás, ni dioses que rediman o concedan esperanza; nunca alcanzamos el por qué ni el para qué del ser. Piñera cree en muy pocas cosas institucionalizadas y muestra lo ridículo de la existencia, de las pasiones y del espectáculo humano de la soledad, hecho que, al mismo tiempo, le da fuerzas para vivir e ironizar sobre todo y todos: Luz Marina, como Electra Garrigó, es una heroína de esa soledad y de esa ironía, pero no una heroína griega, pues no cree en ningún dios.

El destino de los personajes, muñecos, antihéroes que alguna vez fueron héroes, es inexorable, pero, a diferencia de la tragedia griega, lo trágico no viene dado por la altura desde la que se mira a los personajes, sino por la ausencia de cambio, por la inmutabilidad, una inmutabilidad que lleva a la disolución¹⁵⁶. No hay ningún orden roto que restaurar mediante un pacto entre dioses y hombres, con el consiguiente sacrificio del héroe, porque no hay dioses ni orden, sino no-dioses y caos.

Por todo ello, lo invariable no sólo está en el destino de los personajes, sino que nada cambia ni desde el interior ni desde el exterior. El calor, símbolo de lo inmutable

¹⁵⁶ De acuerdo con esto, ya Cervera bautiza *Aire frío* como la “tragedia de lo inmutable” o “el infierno de lo inmutable” (1999: 60).

en *Aire frío*, persiste desde siempre impidiendo a los personajes respirar “otros aires”, no dejándoles comenzar algo nuevo, hecho del que los personajes son amargamente conscientes, circunstancia que los hace doblemente patéticos. Y por eso, los personajes dirán:

ÓSCAR.- ¿Qué invierno? ¿El cubano? [...]

LAURA.- Para qué discutir... Ayer más que hoy, hoy más que ayer, siempre nos asaremos. [...]

(1990: 54-55)

LUZ MARINA.- [...] ¿Cómo seré yo en mil novecientos cincuenta? Más vieja, más cansada, con patas de gallina, asada por el calor y aburrida de todo.

(1990: 80)

Este planteamiento circular, esta visión donde no hay salidas, entronca directamente con el absurdo y la conclusión es que el destino de los personajes es universal y sin remisión. Se busca infructuosamente un sentido que no existe; el conflicto nunca se resuelve y, por eso, es absurdo. En este sentido, Piñera concibe a sus personajes desde el existencialismo y el absurdo, con lo que hay tener en cuenta que el mundo del absurdo no es sólo la muerte de Dios, sino también la muerte de las grandes ideologías que permitían el compromiso desde el existencialismo.

Aire frío es la tragedia del desengaño vital y, aunque desde el naturalismo, es una estética de representación que lleva aparejada una concepción absurda del mundo, pues los personajes siempre están esperando que llegue el “aire frío”. Sin embargo, la caracterización de todos los personajes de esta obra no es plenamente absurda; por ejemplo a Luz Marina —en la que todavía conviven la *hybris* y la apatía, la aceptación de su destino y la ausencia de liberación— no podemos considerarla al mismo nivel que otros personajes como el Marqués de Veguitas, Don Benigno o el propio Ángel, que no son más que entes, personajes intercambiables tanto en sus discursos como en sus acciones. En este sentido, Luz Marina es única, es otra Electra, aunque al final sea una víctima más, una marioneta del destino.

Dios no existe y, por tanto, no hay alma, sólo cuerpo, aunque sí hay *supervivencias teológicas* (Arrufat 2000: 297) que Piñera combate y condena con toda su amarga ironía. Así, cuando Luz Marina pregunta a Óscar por el título de su libro — *Juegos profanos*—, es el pensamiento del propio autor el que se refleja en la respuesta de Óscar:

LUZ MARINA. [...] Oye, ¿qué quiere decir exactamente *Juegos profanos*? Es un título que suena bien, pero no lo entiendo del todo.

ÓSCAR. Juegos de este mundo, juegos que no son sagrados.

ÁNGEL. ¿Tú crees que no hay nada sagrado?

ÓSCAR. En este mundo, nada. Todo es profanable. (*Pausa.*) Ya ves: ventilador profanado, Luz Marina profanada... (*Pausa.*)

(1990: 80)

Ante estas huellas religiosas que subsisten como una rémora se alzarán en varios de sus parlamentos Luz Marina, arremetiendo contra una religión castrante que se arrastra como una condena, y poniendo de manifiesto su total falta de fe en la esperanza cristiana de otra vida mejor, frente a la religiosidad de Ana, una religión que tiene mucho que ver con las apariencias, la costumbre y el miedo al castigo y al pecado, pilares básicos del catolicismo:

LUZ MARINA. La voluntad de Dios... (*Pausa.*) No te olvides de poner en el mismo saco la voluntad del diablo.

ANA. Déjate de blasfemias. Todo está en su voluntad.

LUZ MARINA. ¿En la del diablo? (*Pausa.*) Mira, mamá, prefiero saber que me cocinaré en esta casa, y en todos los sentidos, a sufrir ese jueguito de confiar en que vendrán tiempos mejores.

ANA. No creas... (*Pausa.*) Las cosas pueden cambiar. Yo me acuerdo...

LUZ MARINA. De lo que yo me acuerdo es de esto: tengo cuarenta años bien cumplidos. Fíjate bien: suponiendo que viva muchos años más, de vida efectiva me quedarán unos veinte. (*Pausa.*) ¿Hay algo en perspectiva que cambiaría la miseria por opulencia, el aire caliente por el aire frío?

(1990: 94-95)

Para Luz Marina no hay cielo, ni infierno, ni ilusión de vida eterna, por eso dirá que ya no le importa nada, sólo lo que le brinda esta vida: *Acepto lo que me importa la vida y no espero nada. Coser... y rabiar. Eso es todo* (Piñera 1990a:95). Luz Marina se siente *maldita por los dioses* (Piñera 1990a:122) y ante el cansancio que le produce la

falta de expectativas, impreca a Dios, como Electra Garrigó a los no-dioses, en el momento que experimenta su crisis decisiva al final del Acto II:

LUZ MARINA. Sí, a la quinta a buscar seconal. Es una solución mejor que la del querido.

ANA. No provoques a Dios.

LUZ MARINA. ¡Qué oigo! No provoques a Dios, y Dios se pasa la vida provocándome. (Pausa.) Sí, provocándome; así como suena. Pues me va a encontrar.

ANA. Eso mismo le vas a decir al padre Elías cuando te confieses.

(1990: 134)

Por su parte, Ángel, si Luz Marina se siente condenada y maldita, se sentirá abandonado por Dios, pues nunca le resultan bien los asuntos que emprende:

ÁNGEL. [...] ¿Cuándo, Dios, cuándo? ¿Tú me escuchas? (Se vuelve a dar de galletas.) Aquí estoy: mírame. Tendrás que mirarme aunque no quieras. Dime dónde está, dónde se ha metido. (Vuelve a consultar la libreta.) [...] Todo el mundo está en contra mía; sí, estoy acorralado, pero ya verán, quieren aplastarme, pero tú, sí, Dios, te estoy mirando... [...]

(1990: 119)

Aunque al final aceptará sus miserias y su ceguera como parte del plan divino:

ÁNGEL. Al que Dios se la dio... (Pausa.) A mí, Dios me quitó la vista.

(1990: 147)

No obstante, no sabemos si habla desde un débil consuelo o con verdadera fe, pues ante la pregunta de Ana de escuchar el rosario por la radio contesta con un juego de palabras que asocia a Dios con la muerte:

ANA. (Siempre desde el cuarto.) Que si no vas a oír el rosario. Van a dar las cinco.

ÁNGEL. (Levantándose.) Ya voy. (Empieza a caminar.) El rosario y el sudario...

(A. II, c. II, p. 151)

En este mundo donde Dios y los dioses han muerto, donde sólo permanecen como rémoras o huellas de un pasado y como móviles supersticiosos, es el poder social el que sustituye a lo divino, un poder que utilizará el miedo para someter al hombre que todavía vive sujeto a prejuicios religiosos y engaños. No hay otra vida, la existencia de cada individuo comienza y termina con él, pues fuera sólo existe la nada que rodea al ser. La culpa o el pecado no son sino conceptos anquilosados que esclavizan al

individuo. Todo se repite en un círculo sin fin y el individuo nunca se libera, pues vive en una crisis continua que nunca se va a resolver.

Piñera, ante todo lo que esta concepción del mundo conlleva de trágico, no presenta más salida que la objetivación mediante la ironía y el humor. Así, ¿cómo definiríamos, para terminar este epígrafe, la filosofía de vida de Piñera? ¿Es existencialista o es absurdo? ¿Cree en una realidad determinista condicionada por las leyes de la herencia y todos los contextos histórico-socio-culturales y geográficos donde nace el hombre? ¿Pueden coexistir, al mismo tiempo, estas tres concepciones trágicas de la existencia? ¿Estamos ante un absurdo vestido de naturalismo? ¿Un existencialismo que deriva en lo absurdo? ¿O es todo ello un camino en el que es la realidad la que se disfraya con ropajes existenciales, absurdos, crueles o grotescos porque de ninguna manera se puede escapar de la realidad, donde el mundo es una inmensa cárcel que alcanza a la humanidad entera? Esto es, ¿cómo explicamos una realidad incomprensible, cerrada en sí misma? Quizá sólo desde esa misma realidad, pues no podemos salir de esa cárcel, ya que los caminos de búsqueda que inician los personajes ya estaban previstos y sus senderos son todos circulares, corredores paralelos que confluyen siempre en el mismo punto *sub specie aeternitatis*.

3.3. LA TRANSDUCCIÓN EN PIÑERA

Nos referimos aquí con el término genérico de transducción a toda reescritura de un texto que da como resultado otro texto diferente pero que mantiene con el primero una relación de dependencia más o menos profunda, dependiendo de la relevancia de sus transformaciones. Desde el punto de vista de la comunicación literaria la transducción se inicia cuando el receptor del texto original articula el resultado de su elaboración (su lectura) en un nuevo texto, lo que supone un cambio de roles, pues el receptor pasará a ser emisor y tendremos un nuevo texto del que habrá, asimismo, nuevos y potenciales receptores. Este término acuñado por Doležel y la Escuela de Praga, la transducción literaria, pragmáticamente hablando, se refiere a que las sucesivas lecturas depositan en la obra, al explicitarlos, sentidos que los futuros lectores tienen en cuenta y que de algún modo les condicionan, todo dentro de las complejas cadenas de transmisión de la literatura. Este fenómeno completa una serie de relaciones que la obra establece directamente con otras obras (fuentes, intertextualidad) y supone el cierre de las posibles relaciones de los lectores con el texto. Sin embargo, Doležel prefiere el término más concreto de adaptación para referirse a la intertextualidad literaria — toda la literatura de segundo grado o transtextualidad en términos genettianos—, dada la amplitud tan grande del concepto, pues incluye fenómenos tan heterogéneos como la tradición literaria, la ya citada intertextualidad, el problema de las fuentes, los pasajes culturales, la incorporación de un texto literario, todo o en parte, en otro texto, las transformaciones de género, la traducción de lenguas, la crítica, la teoría y la historia literaria y un largo etcétera de complejos procedimientos de retextualización (1990: 213 y 216).

Una de las cuestiones que consideramos clave para leer significativamente a Piñera es ver cómo se maneja en estos procesos de transducción. La cantidad de

técnicas de “retextualización” en su obra dramática es abrumadora, hasta el punto de que si tuviéramos que definir su poética teatral con una palabra ésta sería “pastiche”. Sin embargo, dada la carga peyorativa de este vocablo y que no todas las obras entrarían plenamente en esta categoría (como *Electra Garrigó*, *Aire frío*, *El no* o *Dos viejos pánicos*, entre otras), preferimos usar los términos más neutros y generales de intertextual, transtextual y autotextual, lo cual no es óbice para que cuando la técnica dominante de una pieza (y quizás también la intención) sea claramente el pastiche lo justifiquemos y definamos como tal.

Buena parte del discurso piñeriano está fundamentado en lo autotextual, en las referencias que remiten y son válidas sólo dentro del marco de su obra, esto es, tiene como primeros referentes el vasto mundo de la ficción y el mundo posible creado por el autor, independientemente de todo el abanico de relaciones secundarias que se puedan establecer. Por ejemplo, la recurrencia en varias de sus obras teatrales de discursos y frases directamente atribuibles a Electra Garrigó, no a cualquier Electra, ni siquiera a la clásica, sino a la suya: “la Garrigó”; o su presencia como personaje en *El encarne*, obra claramente representativa de las técnicas del teatro en el teatro, ejemplo perfecto de una *mise en abyme*, que reúne la mayoría de sus estrategias compositivas y prácticas teatrales dominantes.

Sin embargo, la autotextualidad de Piñera no sólo se muestra en las referencias más o menos explícitas a otras partes de su obra, ya sean temáticas o composicionales, sino que la recursividad misma es uno de los modos mediante el cual se refleja y/o tiene correspondencia algunas de sus preocupaciones estéticas y vitales, por ejemplo, su preocupación por el lenguaje o los lenguajes como instrumentos válidos pero falaces de aprehender la realidad —tema prácticamente presente en mayor o menor medida en todo su teatro y en sus ensayos críticos— queda manifiesta tanto en los códigos verbales

como espectaculares de su teatro, el primero por medio de los parlamentos de los personajes, en los que tantas veces vemos las opiniones del autor, ya que éstos funcionan como portavoces de sus ideas; el segundo, en el contraste que se establece en cómo los personajes pronuncian estas ideas, donde los otros sistemas de signos — lo corporal (con gesticulaciones exageradas, hieráticas o caricaturescas, inhumanas en suma, de los actores), los elementos visuales (como la niebla o la luz cegadora) o auditivos (como los ruidos, los gritos o la música) — vienen a corroborar lo dicho a través de la negación, lo contrario o lo ridículo, y a mostrar el lenguaje como un instrumento “verborreico” totalmente incapaz de expresar nada.

En las paginas que siguen, siguiendo en lo posible la taxonomía de Genette, presentamos las relaciones transtextuales que hemos identificado en algunas de sus obras teatrales, de las más simples a las más complejas, sobre todo aquellas relaciones que producen nuevos textos a partir de un texto o varios anteriores (la transducción de Doležel propiamente dicha) esto es, a las hipertextuales, a las que está dedicado todo el libro de Genette, por ser las prácticas que verdaderamente están en la base de la transmisión, pervivencia y evolución de la literatura, como se afirma prácticamente desde las teorías formalistas hasta la crítica heterogénea actual¹⁵⁷. Y ello, porque son las prácticas hipertextuales las que generan nuevos textos, mientras que otros procedimientos, como las citas o las alusiones, no son suficientes para reelaborar o reescribir un texto (aunque hay excepciones, como por ejemplo los centones).

¹⁵⁷ En este sentido podemos decir que la noción de intertextualidad ya está en el concepto de dialogismo bajtiniano o en la evolución de las formas literarias desde el punto de vista de la teoría formal y en las continuidades y discontinuidades que sufren, por ejemplo, los géneros o los motivos, en el sistema literario, desde una perspectiva comparada. Sin embargo, fue Julia Kristeva desde el postestructuralismo ideológico, y a partir de la teoría de Bajtín, quien utiliza por vez primera este concepto de un modo diferente a cómo la crítica filológica y erudita veía trabajando desde siglos, es decir, más que una revisión de fuentes, influencias e interpretaciones basadas en criterios puramente formales, se aboga ahora por una crítica que vea los textos dentro de su propio marco histórico-social, es decir, que las relaciones intertextuales sirven semióticamente como una herramienta que arroja luz sobre los signos culturales.

Cierto es que todas estas relaciones no se dan solas o en estado puro y los límites son bastante difíciles de discernir en ciertos casos, por ejemplo, entre los tres subgéneros menores (parodia, travestimiento y pastiche), pero para segregar uno de otros debemos atender a dos conceptos: primero, al concepto formalista de dominante, y, segundo, distinguir entre las convergencias funcionales de estos textos y las diferencias estructurales entre los estatutos transtextuales (Genette, 1989: 37), sobre todo, porque si desde un punto de vista funcional, que puede ser una función satírica o un efecto cómico, estos géneros prácticamente no se diferencian, si atendemos al tipo de relación que existe entre el hipertexto y su hipotexto, nos encontramos con dos criterios estructurales que guiarán nuestra clasificación y comprensión del texto, esto es, si se procede por imitación o por transformación.

De hecho, a continuación podrá verse que, aunque encuadramos las obras de Piñera en una u otra práctica hipertextual, analizaremos todos los procedimientos transtextuales y los intertextos, máxime cuando, a veces, es imposible la construcción de determinados hipotextos sin recurrir (tanto del punto de vista del autor como del lector) a todas las relaciones transtextuales.

3.3.1. DE LO RIDÍCULO A LO SUBLIME NO HAY MÁS QUE UN PASO O LAS ESCAPATORIAS

DE LAURA Y ÓSCAR: PASTICHE.

Hemos seleccionado esta pieza para ejemplificar la categoría hipertextual del pastiche, porque, si bien no es la única donde Piñera emplea esta técnica, ya que también la usa en otras obras, a las que más adelante nos referiremos, aquí se convierte en un procedimiento totalizador.

Como dice Genette, “la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual” (1989:18). El primer paratexto que encontramos es la siguiente cita de Edgar Allan Poe al inicio de la obra:

¡Este drama de locos! Estad seguros de que no será olvidado
su argumento, con su ilusión perseguida siempre por una
multitud que no la alcanza, a través de un círculo que siempre
retorna al mismo punto de partida;

¡con toda su Locura, Culpa y Horror!

EDGAR ALLAN POE: *Ligeia*

Constituye una referencia explícita de la relación de la obra con el relato *Ligeia*, por la cual se establece un primer pacto entre el lector y el texto que la sitúa, al menos una de sus lecturas, en un horizonte de expectativas determinadas que van desde las relaciones con el argumento propiamente dicho del texto de Poe, a categorías mucho más generales de afinidad, contraste o reinterpretaciones del tópico de la locura y la consecuente imposibilidad de diferenciar entre ilusión y realidad, y de relaciones con el contexto histórico-estético. De hecho, el título y el subtítulo de la obra remiten a dos universos conceptuales de dos épocas históricas (que se verán confirmados en la lectura), barroco y romanticismo, como paradigmas opuestos, pero que hunden sus raíces en los tópicos amorosos, grecolatinos, a través del recurso al mito helénico central que desarrolla la obra, la historia trágica de Orfeo y Eurídice, medievales, con alusiones no explícitas a *Cárcel de amor* de San Pedro, y renacentistas a través del referente continuo a Petrarca que permea todo el texto, por su amor a Laura, el nombre

de la protagonista-antagonista, y de ahí, situados en el mismo horizonte, el amor de Dante por Beatrice, el de Garcilaso por Isabel Freire y otras grandes heroínas trágicas de enajenada muerte, shakesperianas, Ofelia y Desdémona; clásicas, Antígona; románticas, Ligeia y Berenice. Unido todo ello con la locura, amor y locura, y la dificultad de distinguir entre la realidad y la ficción, o, en otras palabras, el conflicto entre lo fáctico y lo ilusorio deseable, nos haría entroncar con Don Quijote y con el tópico más general del engaño de los sentidos y el tópico del teatro-mundo de Calderón, para desembocar en la concepción romántica de lo sublime, ridiculizada ya en el título, y de toda la literatura fantástica de este periodo, que se rechaza por ser falaz. En este sentido, y en consonancia con las ideas platónicas sobre el poeta, la ficción debe ser abolida pues se siente no sólo como mentira, sino como un modo de escamotear la realidad, lo cual se refleja en el siguiente parlamento del protagonista:

OSCAR. Mentas calenturientas las de los escritores:
éste por un espejo a Alicia hace pasar,
en un círculo al diablo el otro lo aparece,
aquél hace que un genio de una botella surja,
y ése, que una estatua camine por sus pies.
Me pides que al Lewis Carroll que está dentro de mí
en acto expiatorio lo asesine *ipso facto*;
no sólo a él sino al resto de esa maldita raza
que con fuego de mi mente expulsé de mi alma [...];
(2002b: 656)

El segundo indicio paratextual importante es la advertencia del autor colocada después del elenco de personajes y antes del inicio de la primera jornada, a modo de prólogo, ya que resume el tema de la pieza y otorga al lector/espectador la responsabilidad de la interpretación final de la locura del protagonista, con una ambigüedad manifiesta sobre la importancia, o no, de la relatividad del punto de vista. De todas maneras, aunque deja la obra abierta y las respuestas que pueda suscitar a los lectores, nos ofrece la suya, sólo que generosamente no lo hace de forma definitiva:

“Las gentes, por una confabulación surgida de la fuerza de las cosas, lo “está” a uno en el mundo. Tal contingencia origina la alienación. El único modo de escapar de ésta

es lograr la hazaña de salvar el hiato existente entre que “lo estén a uno” y “estar uno mismo por sí mismo”. Frente a la realidad creada por esa fuerza de las cosas habrá que imponer la realidad de uno mismo, de sí mismo. Puede ocurrir —de hecho ocurre sin remisión— que por alcanzar tal realidad verdadera se caiga en la locura. Este es el fundamento de mi pieza. Óscar es un alienado y está consciente de ello; pero al no poder sustituir el mundo de la alienación por el de la realidad de su ser auténtico, cae en la demencia. O no. Esto depende del espectador, es decir: ¿en dónde él se situará para situar a Óscar? Éste actúa, como lo dice el título de la pieza, por escapatorias. ¿Y conforman ellas un mundo-refugio que lo libra de la alienación. Esto, en tanto que autor, no lo podemos responder”.

(2002b: 632)

Otra referencia paratextual es la división de la obra en jornadas, término en desuso, y no en actos, pues responde a una intencionalidad clara, mediante una perspectiva extrañada, de acercar al lector a un momento histórico, pues jornada es la designación que se usaba en el barroco (aunque también alternaba con acto) para dividir las comedias. En este último sentido lo emplea ya un siglo antes (realmente es el introductor del término, que, por otro lado, es un italianismo) en sus reflexiones sobre el arte dramático, Bartolomé de Torres Naharro en el *Prohemio*¹⁵⁸ a la *Propalladia* (1517) al referirse a la división de la comedia en 5 actos:

La diuisión della en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada.

(Gillet, 1943: 141)

Por tanto, podemos pensar que la división de esta obra en jornadas y no en actos, es además un referente de género, y, por ello, una relación architextual, pues si bien el estatuto genérico del texto no se declara en un sentido estricto, el uso restrictivo de la división en jornadas para la comedia y, después más generalizada, para la tragicomedia barroca de Lope de Vega, debe tenerse en cuenta como un dato más ofrecido por el autor que orienta la actividad lectora. En cualquier caso, en el texto se dice que lo que sucede es una comedia:

LAURA.- [...] Nunca la alcanzarás por más que hagas;
más te valdrá trotar por esas calles

¹⁵⁸ Texto importantísimo que se considera la primera preceptiva dramática europea impresa en el Renacimiento.

que proseguir esta comedia absurda.
(2002b: 647)

Una comedia sin sentido, que se contrapone genéricamente en primer lugar con lo expresado en la cita de Poe “drama de locos”, lo cual es muy significativo del *ethos*, de la intención de la obra, pues, efectivamente, ésta termina (y supuestamente empieza aunque no se especifique) en un manicomio, y por deducción sería una “comedia de locos”, ya que hay bastantes indicios claros en la obra para inferir que ninguno de los personajes salió nunca de allí mas que con su imaginación: las referencias dispersas, pero recurrentes, a la música omnipresente de John Coltrane —definida como “panacea” que adormece las emociones—, al sueño, con alusiones implícitas a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, el relato *Ligeia* de Poe al que se refiere el paratexto, donde el protagonista es incapaz de establecer con claridad los hechos y de discernir lo real de lo imaginado inducido por el sueño del opio, y las alusiones al *librium*, medicina psiquiátrica, además de la advertencia del propio autor al inicio de la obra (donde afirma que para escapar de la realidad la única solución posible es la locura), entre tantas otras, apoyan y confirman suficientemente esta lectura. Asimismo, las continuas dudas del protagonista entre lo vivido, lo imaginado y lo leído mantienen todo en la incertidumbre, en los límites borrosos de lo fantástico que muestra la cita inicial y los paratextos y, como adelantamos, sitúan en primer lugar el problema de la ficción y la locura, cuyo máximo referente es Don Quijote.

Óscar, el protagonista de la obra, es un Don Quijote impregnado de todos los tópicos literarios que del amor ha fijado la cultura occidental: el amor como fuerza que mueve el universo, el tópico cortés del amor imposible, los amores difíciles de las novelas griegas y la comedia latina, donde los amantes deben atravesar un sinfín de

obstáculos que le impiden estar juntos (raptos, naufragios¹⁵⁹, etc.), los amores trágicos de la mitología grecolatina, los amores fatales y oscuros del romanticismo, como el tópico de la muerte de la amada en la flor de la juventud (motivo ya presente, por ejemplo, en las elegías amorosas latinas) y la adoración irracional por su belleza, siendo ésta normalmente una mujer inaccesible y misteriosa.

Asimismo, otro indicio más de su relación con el teatro barroco es la construcción versificada del texto que, tanto a nivel léxico-semántico como morfosintáctico, es la imitación de un estado de lengua con un estilo reconocido en el modelo o modelos que se imitan mediante el pastiche: en este caso, una lengua literaria con sus recursos estilísticos, figuras retóricas y unos motivos temáticos recurrentes que responden a la producción artística de una época y un “estilo”: el barroco español. Y un universo conceptual que, en última instancia, se asume, actualizándolo y, algunas veces, ridiculizando.

El pastiche, como “tejido de imitaciones” (Genette, 1989: 98), es una recreación de motivos y procedimientos propios del modelo que se imita, donde se dan cita calcos translingüísticos, préstamos de otras lenguas, arcaísmos, fórmulas recurrentes, etc. Comporta un “ideal” de estilo y tiene un componente crítico, además de su *ethos* básicamente lúdico (aunque Genette distingue 3 regímenes para el pastiche: satírico, lúdico y serio. Sin embargo, si la imitación no es reconocida por el lector, la función dominante del pastiche, que es el “puro divertimento” (Genette, 1989: 104) puede no activarse, ya que debe ser perceptible (condición básica de todo hipertexto) para conseguir el efecto buscado por el autor y ser eficaz.

Normalmente, uno de los recursos que delatan a un pastiche no especificado por el autor es la exageración, a lo que los formalistas llamaron “estilización” y para la que

¹⁵⁹ De hecho, en la obra sucede tanto un rapto como un naufragio, que corresponden a dos episodios de la jornada quinta y séptima respectivamente.

Genette prefiere el término saturación. Sea como sea, resulta bastante claro que la recurrencia de rasgos estilísticos o motivos temáticos que aparecen con una frecuencia mucho mayor que en los modelos es ya un procedimiento que pretende captar la atención sobre sí mismo. Por ejemplo, el uso de arcaísmos, cultismos o palabras y giros poco usuales en el lenguaje común en la obra que analizamos: Piñera satura las frases de arcaísmos que en los originales se encuentran más dispersos, lógicamente, pues era un estado de lengua y no debían llamar la atención sobre sí mismos, dado que no eran sentidos como tales:

LAURA. Creía conocerte pero me equivocaba,
aunque resulte vano decir que conocemos
los íntimos repliegues del alma de Fulano,
la tuya para mí era como un espejo
en que yo me miraba para saber tu arcano.

(2002b: 635)

ÓSCAR. [...] La respuesta a mi ardua cuestión acudió al punto:
Sin transición pasando del éter en que estaba
al elemento acuoso en que ahora nos hallamos[.]

(2002b: 249)

[...] No sólo esta caverna sino que el orbe entero
guarida es de ladrones que a porfía
un botín engañoso se reparten.

(2002b: 660)

[...]Muy claro viendo que no recobraría
a su cautiva y con espanto sumo viendo
que el cautivo de Óscar escaparía
con Laura a morar del otro lado yendo,
maquinó este pasmoso teatro de locuras,
armó esta escena —de un infernal ardid factura—
los demonios soltó, trajo los filtros mágicos,
y al todo le imprimió un movimiento trágico [..]

(2002b: 663)

Así como el uso desmesurado y recurrente de figuras sintácticas tales como el hipérbaton, la anástrofe, el encabalgamiento, el políptoton o el zeugma, jugando con el doble sentido o buscando un efecto cómico:

LAURA. Por favor, basta. Tu test es inservible.
Aunque sea malo, yo el de Roschard prefiero;
[...] Detrás de tus preguntas están otras preguntas
agazapadas [...].

(2002b: 633)

LAURA. [...] cuando los proferimos, en las venas
la sangre se nos hiela [...].
(2002b: 635)

EXTRANJERO. [...] Una noche en Pompeya
—ciudad petrificada que a su vez petrifica—
perdí a Laura mi amada para siempre jamás.
(2002b: 650)

Esta exageración, estilización o saturación, que llama la atención sobre los mecanismos de construcción, evidenciándolos, puede buscar efectos cómicos y satíricos complementarios, mediante juegos polisémicos:

LAURA. Te he seguido hasta aquí de puro aburrimiento;
dejé en el horno el *pie* de fresa a medio cocinar;
ahora estará como esas piedras que vimos en Pompeya;
¡qué más da! Como hoy no tenía brigde en casa
y a Fermín el filósofo lo enloquecen los *pies*
(sobre todo de fresa dice que son su orgasmo) [...]
(2002b: 636)

donde “pie” puede referirse tanto al postre americano, como a la unidad de medida del verso latino y castellano o a la extremidad humana. Y en la misma línea tenemos los anacronismos; por ejemplo, uno de los escenarios representa a las ruinas de Pompeya y, junto a la Casa del Fauno, Piñera inserta una imaginaria “Puerta de Nerón”, que no existió nunca¹⁶⁰; también las alusiones malintencionadas a los modelos y juegos paródicos sobre los nombres y sobrenombres de los personajes, que lo acercan a la caricatura y la cosificación:

FERMÍN. Dijo el poeta latino: *Otium cun (sic) dignitate*
y todo está resuelto en este bajo mundo;
el ocio lo poseo mas no la dignidad.
Si como dijo un sabio: al hombre la palabra
dada le fue para la verdad ocultar,

¹⁶⁰ Hay una puerta en el Acueducto de Nerón en Roma, llamado así porque allí estaban las termas de Nerón cuando el acueducto no existía como tal. Se encuentra junto a la *Porta Maggiore*. Quizás Piñera estaba pensando en esto o quizás, parangonando la locura del protagonista, utiliza el nombre del emperador más famoso y controvertido del Imperio Romano, retratado tantas veces en la ficción como un hombre de grandes excesos y locuras. Pero también en la historiografía latina no es descrito de forma favorable, pues ya Suetonio en las *Vidas de los doce Césares*, 6.1 dirá: “ (...) Nerón había degenerado de tal manera de las virtudes de los suyos, que reprodujo los vicios de cada uno de ellos, como si los hubiese heredado y le fueran congénitos”. Sin embargo, cuánto hay de verdad y cuánto de propaganda negativa o de ficción en la imagen desfavorable que de éste ha pasado a la historia es una cuestión que todavía no está clara.

al menos que se sepa que yo soy un indigno
que en este bajo mundo se revuelca en el ocio.
(2002b: 639)

Así, el que podemos llamar el “coro de locos”, pues actúa como un único personaje coral en la mayor parte de las ocasiones, se muestra cosificado puesto que se ofrece de ellos sólo una característica, por lo demás negativa, que los describe y define desde un solo aspecto. De este modo, más que personajes, son objetos metonímicos que representan animales, profesiones, enfermedades o defectos físicos, psíquicos y morales, en consonancia con la hipocresía del mundo que quiere reflejar el dramaturgo, un mundo superficial y alienante que no considera al hombre ni en su individualidad ni en su totalidad, sino de modo castrante y parcial. Asimismo, algunos de estos personajes ni siquiera tienen nombre, sino que se conocen por sus relaciones de parentesco con los protagonistas:

ÓSCAR. [...] Con sólo dar un paso dejaremos atrás
la cara de lechuza de la madre de Silvia,
la nariz de Pinocho del padre de Mercedes,
la belleza insolente y voraz de Coralia,
el ano artificial del tío de tu padre,
la baba permanente del idiota de enfrente,
el mal parkinsoniano de mi primo Rodolfo,
la ablación inminente del seno de Pilar,
la epilepsia morada de tu tío Manolo,
y la eterna cojera de Fermín el filósofo.
(2002b: 640)

Por todo lo anteriormente mencionado, como hemos visto, se logra la percepción del estilo imitado como una lengua artificial, lo cual de hecho ya declara el protagonista en los primeros versos de la obra:

OSCAR.- (*A gritos.*)
Te hice venir por nada, mas por algo será.
Perdona este lenguaje de insigne tontería;
De cualquier modo hay algo que deseo confiarte.
¿Confiarte...? Mal me expreso, digamos que estoy loco;
(2002b: 632)

Una vez definido este marco general, pasemos al detalle y a una visión estructural de la obra. *Las escapatorias de Laura y Óscar* se presenta, como hemos dicho, como un

pastiche, donde las numerosísimas relaciones transtextuales funcionarán en tres órdenes diferentes, cada uno de implicación mayor en cuanto a la construcción del sentido del texto.

3.3.1.1. EL USO DE MITOS COMO REFERENCIAS

Las referencias míticas aparecen en abundancia como pretextos de construcción de la historia con intención desmitificadora, pero sin particular relevancia para el significado o para la acción, pero que contribuyen bien por imitación, bien por reiteración de ideas, a recrear el estilo y la temática del modelo o modelos que se pretenden imitar. Su función es fundamentalmente paródica y el efecto buscado, mayormente, es la comicidad, como se deduce de los siguientes pasajes:

LAURA. ¡Qué bien! Al fin conseguiremos dejar atrás la Esfinge oraculando el “yo soy lo que fue, lo que es, lo que será”. Hay que estar muy aburrida en medio del desierto para decir lo mismo durante veinte siglos.
(2002b: 635)

EL PADRE. La piedra filosofal, la fuente de Juvencia, las columnas de Hércules, la Atlántida famosa, el Santo Grial, el maná y demás zarandajas fueron, durante siglos, un modo de vivir;
(2002b: 640)

LAURA. Las siete cabezas de la hidra de Lerna serían una irrisión al lado de la tuya: tienes la pretensión de pensar por los otros [...]
(2002b: 643)

ÓSCAR. [...] Nuestro amor por la vida sin vacilar derribe las columnas de Hércules que un Más Allá levanta arteramente. Ni cantos de sirenas ni espejismos nos seduzcan. Y digamos: La Vida Verdadera alienta de este lado.
(2002b: 646)

GINO. Paso te doy, mas antes del rescate me pagas: diez millones de liras contantes y sonantes.
ÓSCAR. En materia de liras la que mejor resuena es la de Apolo. Pídela si puedes...
(2002b: 661)

ÓSCAR. Se diría una diosa del Olimpo bajada, mas qué digo, no una sino dos diosas juntas; la belleza de Venus y el saber de Minerva como en áureo crisol se funden en tu ser.
(2002b: 667-668)

En toda esta acumulación de motivos y tópicos en realidad no es importante cuáles ha elegido el autor y cuáles no; todos son lugares comunes, pero algunos cumplen la función de redundar en alguna característica de los personajes: el comentario de Laura sobre la Esfinge que proponía los acertijos a los viajeros que querían transponer el camino hacia Tebas, so pena de muerte si no los adivinaban, y a los cuales sólo Edipo supo dar la respuesta correcta, es un reflejo del carácter del que hará gala durante toda la obra, su racionalidad, pero también su descreimiento y sarcasmo. Además, el enigma no es correcto, está tergiversado con intención irónica, sin embargo se refiere al tiempo, que era fundamental en el enigma original: “¿Qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres” (Apollod. 3.5, 7), y cuya respuesta, como es sabido, remite a las edades biológicas del hombre: la infancia (cuatro patas), la juventud (dos patas) y la vejez (tres patas). En este sentido, se relaciona a su vez con Quevedo, en concreto con el verso “soy un fue, y un será, y un es cansado” del soneto “¡Ah de la vida!...¿Nadie me responde”, cuyo universo conceptual tiene tanto significado en el texto y que veremos infra.

Del mismo modo, comparar las cabezas de la hidra de Lerna con la de Óscar alude a su febril imaginación, aunque también hay que decir que las más de las veces las cabezas de la hidra suelen ser cien¹⁶¹.

En otros casos, la intención no es paródica ni irónica, como el uso de ciertas fórmulas tradicionales ya fosilizadas como el tópico del ideal de belleza de las tres diosas, Venus, Minerva y Juno que comparecen ante Paris. Sin embargo, dado que para que sea completo en el texto falta Juno, podemos otorgarle la misma función desmitificadora que al resto.

¹⁶¹ Según diversas fuentes el número de cabezas varía (Ruiz de Elvira, 1982: 47).

3.3.1.2. LOS INTERTEXTOS EXPLÍCITOS MEDIANTE CITAS TEXTUALES, ALUSIONES O REFERENCIAS

Definidas como relaciones de copresencia efectiva de los textos nos permiten ver las diferencias estructurales entre los diversos estatutos transtextuales. Incluso, cuando lo que encontramos no son citas literales, sino transformaciones malintencionadas de los textos originales, que están, en su mayoría, en íntima relación con el estilo que se imita, pero que vienen a redundar, completando o negando los modelos, en las ideas que se quieren exponer o en las opiniones que expresan los personajes sobre la tradición literaria:

CORALIA. [...] Ahora voy a París para que Saint-Laurent
ensaye en este cuerpo —guardia de gusanos—
la nueva línea. (Se ríe.) ¡Será sensacional!
Él dice que jamás ha visto unas medidas
como las mías. Ser perfecto en su carne
es una hazaña tal que a su lado
todos los talentos, por sublimes que sean,
son esqueletos, humo, sombra, nada.

(2002b: 639-640)

El hipotexto que aquí se parodia es el famoso Soneto “Mientras por competir por tu cabello” de Luis de Góngora y, por extensión, todos los tópicos literarios contenidos tanto en el soneto, como en el verso final, versión modificada del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas*, a través del referente *pulvis et umbra sumus* de Horacio, *Carm.* 4.7,16¹⁶²:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñado, el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

¹⁶² Puede verse sobre este particular D. Alonso (1984: 407) y Laguna Mariscal (1999: 197-213).

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Góngora, 1981: 439-440)

Piñera tergiversa y cambia totalmente el sentido del verso gongorino, pues, en consonancia con un mundo donde prima el aspecto corporal, Coralia se jacta de su perfección física que, aunque precedera, es más importante que otras cualidades o aptitudes morales o mentales. De este modo, nos encontramos con una celebración de la belleza, como en los dos cuartetos de Góngora, pero a diferencia del poeta barroco, la destrucción de la muerte no alcanza a la carne sino al espíritu que, en comparación, no sirve para nada en un mundo regido por las apariencias.

Los personajes funcionan, pues, como símbolo de defectos físicos y morales, pero también son portavoces de una realidad que el dramaturgo denuncia, con toda su hipocresía, falsedad e incomunicación. En este sentido, Coralia representa la *vanitas*, pero lo interesante es cómo Piñera desautomatiza nuestra percepción, transformando los textos canónicos y despojándolos de su autoridad. Así, en este mundo al revés, también se celebra la idiotez y se rebaja la importancia de la muerte, burlándose de la visión nihilista, en este caso, de Francisco de Quevedo:

LA MADRE. No hay caso, hay que estar en la brecha
hasta el momento ese que le dicen fatal¹⁶³
(*se ríe*);
mi abuela falleció tomando chocolate,
yo pienso reventar tomando un daiquirí.
(*se ríe*);
Mejor dicho, no pienso y jamás he pensado,
con la cabeza a pájaros he pasado mi vida,
debieran darme un premio por mi mentecatez;
ahora voy a tomar las aguas de Carlsbad¹⁶⁴.

¹⁶³ El uso de este adjetivo remite también al poema de Ruben Darío “Lo fatal”, que está construido a su vez sobre el soneto quevediano.

¹⁶⁴ Karlovy Vary en la República Checa fue un famoso destino turístico del s. XIX al que acudían personajes muy famosos como Goethe, Twain, Marx, etc, además de compositores como Bach, Beethoven o Dvůřák.

si es por última vez me tiene sin cuidado,
he sido feto, niña, joven y vieja, ¡pues seré
cadáver!

(2002b: 640)

En este caso se procede por imitación de estilo, no por transformación directa como en el caso anterior. Así, la alusión funciona no sólo hacia el soneto “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?”, que se infiere de los dos últimos versos, sino que niega y anula toda la solemnidad que, desde la literatura clásica romana, la literatura medieval con las Danzas de la Muerte o las Coplas de Manrique, anuncian los tópicos de la brevedad de la vida, el paso inexorable del tiempo y la muerte igualadora, y desembocan en la concepción barroca sobre la acción demoledora de la muerte y la lamentación por el pasado que se esconde tras el tópico del *ubi sunt*.

Asimismo, a nivel estilístico, se imitan las típicas estructuras de varios miembros situados en gradación semántica ascendente, ya presente en la tradición grecolatina o en la poesía de Petrarca, pero que, junto al artificio poético *versus rapportati*, constituyen uno de los recursos paradigmáticos del soneto barroco español, sobre todo en el esquema de correlaciones denominado por Dámaso Alonso diseminación-recolección:

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las horas mi locura las esconde.

Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

(Quevedo, 1999: 149)

Piñera interioriza todos estos aspectos y la abstracción de los adverbios de tiempo en Quevedo, el ayer, el hoy y el mañana, se concretan en Piñera en sustantivos: feto, niña, joven, vieja y cadáver, en gradación semántica ascendente. Pero además, el disfrute de la vida que proclama el personaje, que no está en Quevedo, pues se piensa demasiado en su brevedad y no se actúa, está expresado en la dilatación del tiempo vivido que expresa la construcción de cinco miembros en Piñera, frente a los esquemas trimembre y bimembre de los versos 12 y 13 del soneto de Quevedo. De este modo, “pañales y mortaja” se extiende ahora a la niñez y a la juventud, se pasa por todas las etapas de la vida, se goza y se acepta la muerte con tranquilidad y humor, como un hecho y nada más. Sólo que el verso de Piñera es premeditadamente antipoético.

Desde esta misma intencionalidad, la famosa frase de Ricardo III en la obra homónima de Shakespeare “A horse, a horse, my kindgom for a horse!”, se convierte en Piñera en “*mi kingdom for a... teat!*”, donde el intento de banalizar la muerte y mostrar que no es más que un puro hecho corresponde ahora, paradójicamente, a Pilar, enferma de cáncer de seno:

PILAR. [...] Pero como es costumbre, de acuerdo con la frase:
la esperanza es lo último que se pierde en la vida,
ahora vuelo hacia la clínica de los hermanos Mayo.
Allí un doctor famoso mirando con lujuria
la teta que me queda dirá sonriendo:
“*Miss Pilar, mi kingdom for a... teat!*”,
(2002b: 641)

Recordemos que, aunque la mayor parte de los hipotextos que estamos viendo corresponden a escritores del barroco, decíamos que también el modelo que se imita es el lenguaje y el mundo de la tradición romántica. En este sentido, en el complejo del discurso racional, descreído y ateo de Laura, continuamente intentando traer a Óscar desde los mundos que inventa su locura, ahora será burlado Espronceda y su poema “A Jarifa en una orgía”:

(...)Y encontré mi ilusión desvanecida

y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida.
Sólo en la paz de los sepulcros creo,
(Espronceda, 2006: 224)

LAURA. Yo ni en la paz de los sepulcros creo.
Y esa de que hablas de este lado no está.
(2002b: 647)

Al dramaturgo le basta sustituir el adverbio “sólo” para cambiar totalmente el significado del endecasílabo, aunque, en cierto modo, se acerca al pensamiento del personaje, no en vano ha sido elegido este poema, pues el yo poético habla de la muerte de la ilusión y de la imposibilidad de cumplir sus deseos, así como Laura intenta hacer ver a Óscar que todo lo que maquina su mente es una ilusión y no hay más realidad que aquella contra la que lucha y de la que quiere huir. En esta misma perspectiva, también Laura utilizará a Calderón:

LAURA. Gino, el arma baja; Óscar, escúchame:
de todas esas Lauras que tu cabeza inventa
no hay una sola que sangre y huesos tenga;
soy yo la única corpórea; el resto es sueño.
(Piñera, 2002: 662)

Pero no sólo encontramos transformaciones paródicas o lúdicas, sino algunas donde el *ethos* es serio. Uno de los intertextos de este tipo, y *leit motiv* de la pieza, son tres versos del poema “El viaje” de *Las flores del mal* de Baudelaire. El viaje constituye uno de los motivos centrales de la obra, todos los personajes se están siempre moviendo hacia algún lugar o hacia algo y cada jornada transcurre en un espacio diferente. La cita, que se inserta en el texto sin ningún signo tipográfico, podría considerarse un plagio, pues los límites, a veces, entre un plagio o una imitación son movibles, dependiendo del contexto, de la sociedad o de la intención que queramos otorgarle al autor como lectores. Desde nuestro punto de vista, forma parte de toda la red de imitaciones del texto y de la búsqueda del protagonista de encontrar ese nuevo

mundo donde vivir sin condicionamientos, donde partir de cero y olvidar toda la civilización precedente. En el poema de Baudelaire, sin embargo, el viaje es hacia la muerte, quizás hacia la nada¹⁶⁵:

(...) Oh Muerte! ¡Oh capitán! ¡Tiempo es ya! ¡Alza el ancla!
Nos hastía esta tierra, ¡Oh muerte! ¡Aparejemos! (...)
¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!
Este fuego tanto nos abraza el cerebro, que queremos
sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
¡Hasta el fondo de lo Desconocido, para encontrar lo nuevo!
(1997: 495)

mientras en Piñera se cree en la posibilidad de crear un mundo propio en “el otro lado”:

ÓSCAR. [...] Con sólo dar un paso... (*Lo da.*) Ya estoy del otro lado.
No sé lo que me espera, pero algo me espera,
que no es, por supuesto, el paisaje habitual.
(*Pausa.*)
No puedo describirte ese nuevo paisaje,
estoy en el umbral (*trata de ver*), aún feto en la matriz,
esperando el *fiat lux*. ¡Qué momento!
¡Allá voy! ¡Hundirse en el fondo del abismo,
¿qué importa que sea Cielo o Infierno?
En el fondo de lo Ignoto para encontrar lo *Nuevo*.
(2002b: 636)

Continuando con el motivo del viaje, en la jornada tercera —donde todos los personajes se preparan para un viaje— encontramos un verso del poema “Rondel de l’adieu” de Edmond Haraucourt¹⁶⁶: “Partir, c’est mourir un peu”. Aunque aquí no hay ninguna transformación, sino cita literal, el texto cambia su significado serio al insertarse en el discurso autoirónico y paródico de Manolo, personaje caracterizado por su enfermedad, la epilepsia; en un espacio caótico y abigarrado de baúles y maletas; y dentro de una situación hilarante y tragicómica donde todos explican sus motivos para partir mediante discursos totalmente desconectados, como si estuvieran sólo recitando un papel:

¹⁶⁵ Esta intertextualidad ya la nota Lobato (2002b:294).

¹⁶⁶ Escritor francés considerado parnasiano y, por ello, abiertamente en contra de los poetas simbolistas, E. Haraucourt es un poeta menor olvidado por la crítica, a excepción quizás de este poema, convertido en canción en 1902 por el músico italiano Francesco Paolo Tosti, y al cual seguramente conocía Piñera por su labor de traductor de la literatura francesa. Para más información sobre su vida, obra y bibliografía puede verse Aguirre (1974: 123-130).

MANOLO. [...] Estando ante el altar oficiando la misa,
y en el supremo instante de la Elevación,
presa de la epilepsia di con mi cuerpo en tierra.
[...] Si la Gracia se fue me queda la desgracia.
Nadie podrá quitármela. *Ite misa* (sic) *est.*
(Pausa.)
De acuerdo con el poeta también yo parto
para morir un poco... (Pausa, tenso.) ¡Ahí llega mi avión!
(Súbito ataque de epilepsia.)
(2002b: 642)

Asimismo, aunque la cita es claramente del poeta francés, el lugar común de la partida como momento de desarraigo, jugando con la polisemia del verbo partir, como situación donde en la despedida siempre dejamos algo nuestro, nos recuerda el famoso soneto de Lope de Vega “Ir y quedarse”:

Ir y quedarse, y con quedar partirse
partir sin alma, e ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;(...)
(Lope de Vega, 1968: 129)

Las citas latinas también son abundantes en la obra. Como dijimos, muchas no aportan nada a la acción o al sentido del texto, pero complementan y redundan en ese rechazo que expresan continuamente los personajes hacia las mitologías, entendidas como cosmogonías, con toda la significación religiosa, cultural y antropológica que conllevan; hacia los lenguajes, discursos literarios, filosóficos, matemáticos e incluso psicológicos, de una tradición cultural que una vez asumida se usa para reescribirla, pero que opone a los personajes y los separa. Y, desde el punto de vista estructural, forman parte del tejido de imitaciones del pastiche.

Un dato, cuanto menos curioso, pues no sabemos si es cuestión del editor de los textos o depende de Virgilio Piñera, es que casi todas las citas latinas están equivocadas. Se podría pensar que forma parte de todo el aparato deconstruccionista y de oposición a los discursos canónicos de la tradición escrita en latín, pues como veremos a continuación, las citas corresponden a autores consagrados como Cicerón o Virgilio, a expresiones latinas ya fosilizadas o a fórmulas eclesiásticas. Pero el hecho de

que aparezcan en cursiva, respetando la tipografía para la inserción de citas en otras lenguas, parece contradecir esta opinión y queremos pensar que son erratas de la transcripción. Algunas de ellas forman parte ya del acervo común, como *fiat lux, alea iacta est, consummatum est, *Flatus voci* (por *flatui vocis*) o “pasar el Rubicón”, en clara alusión al *casus belli* que enfrentó a Julio César contra Pompeyo y, junto a otra famosa cita también de Julio César, **Vini, vide, vinci* (que sería *Veni, vidi, vici*), se refieren al paso decisivo que tomarán los personajes al dejar este mundo por otro nuevo desconocido.

La función de estas citas en latín, en su mayor parte, es caracterizar a los personajes. Si, como decíamos, éstos se nos presentan de un modo plano, desde un solo ángulo que tiene que ver con defectos físicos, psíquicos o morales, esta degradación alcanza de este modo también a una tradición que se banaliza por la escasa cualidad humana de los personajes que la usan. Asimismo, creemos que el dramaturgo se sirve de ella para censurar ciertos comportamientos humanos que, curiosamente, son también algunos de los pecados capitales, como la pereza, la vanidad, el orgullo o la lujuria:

FERMÍN. Dijo el poeta latino: **Otium cun dignitate*¹⁶⁷
y todo está resuelto en este bajo mundo;
el ocio lo poseo mas no la dignidad.
Si como dijo un sabio: al hombre la palabra
dada le fue para la verdad ocultar,
al menos que se sepa que yo soy un indigno
que en este bajo mundo se revuelca en el ocio.
(2002b: 639)

La expresión es de Cicerón, no de un poeta, en el discurso en defensa de Sestio, y se refiere a que debe existir un equilibrio entre la acción y el ocio, o al descanso bien merecido después de retirarse de la vida pública que se dedica a realizar actividades tranquilas pero dignas, pues sólo éste confiere al ocio dignidad, y por inferencia, el resto no lo es, sino más bien pereza o tiempo mal empleado, como el del personaje.

¹⁶⁷ La cita correcta sería *Otium cum dignitate* de Cic. *Pro Sest.* 45.98.

En la misma línea, Coralia, que ya dijimos representa la *vanitas*, dirá:

CORALIA. (*Mientras modela*)

A mí todos me dicen lo que a la reina de Saba:

**Incesit patuit dea*¹⁶⁸. El día que se pierda

la memoria de la Belleza, surgiré de mi tumba

—fresca y lozana como “Iris la de rosados dedos” —

para recomenzar mi eterno *fashion show*.

(2002b: 639)

parangonándose así con la belleza proverbial de la reina de Saba o, más aún, con la belleza de la diosa Venus. Sin embargo, el discurso de Coralia está lleno de incongruencias y contrastes, primero porque el verso de Virgilio se refiere a Venus; segundo, porque la fórmula homérica que utiliza no es correcta, ya que es Aurora “la de rosados dedos”, no Iris. Y, por último, en consonancia con su banalidad, el contraste de todo ello con el último verso produce un efecto de *knock-out* por la incoherencia de estilo.

Por otro lado, las citas latinas eclesiásticas se usan con una intención descreída y burlona, sobre todo hacia Óscar que busca el origen, el “otro lado”, un nuevo Edén, pero no tienen ningún efecto sobre la acción. Así, Manolo, que dice ser “el gran Blasfemador” (2002b: 642), encadenará una sarta de fórmulas religiosas al final de la jornada tercera:

MANOLO. [...] ¿Quién se atreverá a decirme: **Sacerdos ab aeternum?*

Habrá que bautizarme: **Sacerdos ab inferno*

(*Pausa.*)

Si la Gracia se fue me queda la desgracia.

Nadie podrá quitármela. **Ite missa est*¹⁶⁹

(2002b: 642)

Todas estas citas latinas, junto a los hipotextos analizados más arriba de Góngora y Quevedo, desarrollan en cierto modo una visión cómica del tópico del *carpe diem* y

¹⁶⁸ El verso correcto y completo de Virgilio, *Aen.* 1. 405 es: *Vera incessu patuit dea*: “Y por sus andares se reveló como una verdadera diosa”.

¹⁶⁹ Las fórmulas correctas serían respectivamente: *sacerdos ab aeterno* o *sacerdos ad aeternum*; *sacerdos ab infero* e *Ite missa est*.

una posición superficial frente a la muerte y sus estragos, quitándole toda trascendencia.

Por ello, también Pilar dirá frente a la ablación inminente del seno:

PILAR. **Mundus vultus decipiti*¹⁷⁰. Entonces, engañémonos
hasta que la metástasis me saque del engaño.
(2002b: 641)

3.3.1.3. LOS INTERTEXTOS NO EXPLÍCITOS A LOS QUE REMITE LA TEMÁTICA O EL UNIVERSO CONCEPTUAL DESARROLLADO

Algunos ni siquiera se citan literalmente una sola vez: como el Quijote, o las referencias alusivas y veladas a ciertos conceptos e ideas platónicas; otros, como la Biblia, uno de los grandes intertextos que impregna toda la obra, lo encontramos tanto en citas literales de frases ya fosilizadas del *Génesis* o en pasajes completos del *Cantar de los Cantares* y los *Salmos*, como en el lenguaje que subyace en todo el texto, esto es, un lenguaje religioso usado con una intención claramente burlona y desacralizadora, como hemos visto, aunque no despreciativa.

El intertexto más importante para el objetivo de nuestro trabajo es el mito de Orfeo y Eurídice. Sólo una vez aludido e indirectamente, al sobrenombrar a Laura “mi Eurídice”, constituye el eje que estructura las jornadas 5, 6 y 7, en las que se desarrolla la parte más conocida del mitema de Orfeo, esto es, su descenso a los infiernos para recuperar a su amada¹⁷¹. Sin embargo, desde el punto de vista argumental forma parte de la búsqueda de la verdad de Óscar, de la búsqueda de la realidad “verdadera” que, como tal, debe albergar también a “su Laura divina”, su amor eterno y del que, por su alcance para la significación de la obra, hablaremos detenidamente más adelante, cuando lleguemos a las jornadas antedichas y al hilo de la composición de la pieza.

¹⁷⁰ Frase atribuida a Petronio, cuyo texto correcto sería, *Mundus vult decipi*, sólo que no es de Petronio. A Petronio se le atribuye en Internet. Veáse Martínez (2010: 10-12).

¹⁷¹ Sólo que Óscar, en una inversión el mito, no quiere liberar a Laura del Hades, sino pasar al otro lado con ella...

3.3.1.3. 1. ESTRUCTURA: ESPACIOS

Estructurada en ocho jornadas y diversos escenarios para cada jornada, espacios la mayoría mentales o alegóricos, *Las escapatorias de Laura y Óscar* es un texto poliédrico que trata la mayoría de los temas más queridos al dramaturgo: la vida vista como un juego, pero no en el sentido positivo, sino como único modo de vivir y enfrentarse a una realidad alienante, de la cual la locura sería un componente esencial o viceversa; las apariencias, la realidad como hechos, la desnudez corporal como sinónimo de desnudez espiritual y, por transposición, de la verdad; la exploración incesante de esa verdad, de la realidad, la denuncia de la impostura y el fingimiento y la soledad, la angustia y el miedo que ello conlleva.

Sin embargo, la división de la obra en ocho jornadas, que corresponde en realidad al cambio de escenario entre una y otra, no responde a una verdadera división de la acción y los acontecimientos en actos. Responde más bien a lo que llamaríamos escenas o cuadros, dado que cambian los espacios y entran y salen los personajes, pues, en cuanto al desarrollo de la historia, la obra no es ajena a la clásica división de la tragicomedia barroca española en tres actos, y, es más, presenta, como ésta, un doble desenlace, esto es, un falso desenlace al final del que nos permitiremos designar como el segundo acto, a partir del cual se produce una precipitación de los hechos en el tercero con una ascensión muy rápida del clímax que nos lleva al verdadero final de la obra.

No obstante, el argumento no es lineal, y el hilo conductor de la historia muchas veces se interrumpe con la inserción de cuadros que no hacen avanzar la acción, por ejemplo las jornadas tercera y cuarta, anteriores al viaje a Pompeya, tienen una función preparatoria, bastante dilatada y caótica, de los sucesos que precipitarán la acción. En este sentido, es muy interesante la prolepsis que se produce en la jornada segunda, pues

Laura menciona Pompeya, cuando se supone que no viajarán allí hasta la jornada sexta. Es un claro indicio de la circularidad y repetición de la historia donde todos recitan su papel y nada puede cambiar:

LAURA. Te he seguido hasta aquí de puro aburrimiento;
dejé en el horno el *pie* de fresa a medio cocinar;
ahora estará como esas piedras que vimos en Pompeya;
[...]A veces me pregunto si no seré una imbécil:
haberte seguido hasta aquí como ese puddle fiel;
y para colmo en cueros. Ya no soy una niña;
treinta años pesan bastante en las costillas,
y, más que eso, la comedia diaria,
ver tu máscara con mi máscara.
[...] Convéncete, seguiremos en el mismo callejón sin salida;
por más que hagamos, no cambiaremos nada.
(2002b: 639-637)

Cada jornada se corresponde con un espacio diferente; las primeras cuatro jornadas corresponden al primer acto, o si queremos primera parte de la historia, donde se exponen los hechos y se realiza un primer viaje que no tiene éxito; con la quinta, sexta y séptima entraríamos en el segundo acto, el conflicto y el aparente desenlace, la falsa muerte de Laura, que sucede, efectivamente, en la última jornada¹⁷². En la descripción de los diferentes escenarios es muy interesante observar cómo en cada uno los elementos escénicos son diferentes y pueden ser adscribibles a una u otra estética teatral o a una imagen de mundo, pues funcionan simbólicamente. En este sentido, son las acotaciones las que nos proporcionan toda la información y todos los códigos escénicos —los objetos, las actitudes de los personajes, los accesorios y lo corporal— contribuirán a esta función simbólica. Así, en la primera jornada, el escenario se describe como sigue:

Una jornada de techo tan bajo que los actores, que están sentados, uno frente al otro, en sillas muy altas, tocan el techo con sus cabezas. Las sillas estarán colocadas en cada extremo de la habitación. Al comenzar la acción los actores estarán instalados en las sillas. Al principio se mantendrán inmóviles en actitud hierática; después

¹⁷² La falsa muerte de Laura en la penúltima jornada antecede al verdadero desenlace, un final abierto donde la desaparición de ésta (o no) se realiza a través de una farsa, y donde la solución y la responsabilidad última de interpretación, como dice Piñera en el prólogo inicial, corresponde al lector/espectador.

comenzarán un ejercicio de respiración; paulatinamente se irá haciendo angustioso hasta terminar en un alarido. Pausa.

(2002b: 632)

Este espacio, definido muy acertadamente por Lobato (2002b: 294) como “la *imago mundi* característica de los dramas del absurdo” desarrolla, efectivamente, muchos de los tópicos de este tipo de teatro. La incomunicación de los personajes, que se hablan a gritos, el espacio claustrofóbico y cerrado y las actitudes inhumanas de los actores, que están en relación con la ruptura del concepto de personaje como trasunto humano y su cosificación. Asimismo, ese hieratismo y esa inmovilidad, también propias del teatro del absurdo, están sugiriendo lo metateatral, rompiendo la ilusión y haciendo conscientes a los personajes y al público de su condición existencial de personajes. En este sentido, no podemos dejar de señalar la similitud con la acotación inicial de *Fin de partida* de S. Beckett:

Interior desamueblado.

Luz grisácea.

A derecha e izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas.

[...]

En el centro, cubierto por una sábana vieja, sentado en una silla de ruedas, Hamm.

Inmóvil, junto a la silla, Clov le observa. Tez muy colorada.

[...]

Sale, al cabo de unos momentos regresa con una escalerilla, la instala bajo la ventana de la izquierda, se sube, corre la cortina.

[...]

Se dirige hacia Hamm, levanta la sábana que lo cubre, la dobla cuidadosamente y se la pone bajo el brazo. En bata, tocado con un solideo de filtro, un gran pañuelo manchado de sangre cubriéndole el rostro, un silbato colgado del cuello, una manta sobre las rodillas, gruesos calcetines en los pies, Hamm parece dormir. Clov lo observa. Risa breve. Se dirige hacia la puerta, se detiene, se vuelve, contempla escena, se vuelve hacia el público.

(2006: 211-212)

Esta primera jornada termina con las palabras de Óscar que, como en el Génesis, dan comienzo al nuevo mundo, *fiat lux*, sólo que ahora la luz se apaga y todo aparece envuelto en una densa niebla, donde los protagonistas, cual nuevos Adán y Eva, aparecen desnudos en un lugar descrito de la siguiente manera:

Un anfiteatro natural coronado por peñas. Ningún vestigio de civilización. Ninguna presencia humana ni animal. El día comienza a despuntar. Al fondo del anfiteatro hay un gran boquete que semeja la entrada a una caverna. El todo es como un paisaje lunar, sin atmósfera, una densa niebla lo rodea todo. En medio de ésta se ven confusamente dos figuras desnudas: son Laura y Óscar, y también se escuchan un murmullo ininteligible. Por fin la niebla se disipa y aparecen ellos en el centro del anfiteatro.

(2002b: 637)

Intencionadamente lo inverso de un *locus amoenus*, muestra, sin embargo, aspectos de éste¹⁷³. La belleza de un anfiteatro natural contrasta con la desolación de un paisaje inmóvil, seco y yermo, sin oxígeno. Igualmente, aparece también la caverna, la gruta, espacio mágico y simbólico de transición, que les transportará de nuevo a la realidad. En este mundo dónde todo está todavía todo por crear no existirá el pecado, ya que primero debería existir Dios, ni los condicionamientos, pues será el mundo propio creado a imagen y semejanza del protagonista.

ÓSCAR. Habernos despojado de cuanto poseíamos,
estar así desnudos en medio de este páramo,
es haber recobrado la inocencia perdida.
Somos Adán y Eva a punto de adentrarnos
en el Jardín de las Delicias. Y esta vez

no habrá serpiente que valga. Tú le dirás:
primero inventa a Dios y tiéntame después...

(2002b: 637)

Un Edén particular donde encontramos, sin embargo, elementos tópicos del *locus amoenus* clásico en su inversión romántica mediante las típicas descripciones de ambientes lúgubres. De este modo, podemos ver la similitud con uno de los lugares comunes grecolatinos, la gruta natural ovidiana, aunque aquí se denomina “boquete”, y con los espacios románticos desolados. Así, veáse la similitud con la escena IX de la jornada quinta de *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

¹⁷³ En este sentido, ya en Roma era así. Por ejemplo, en Sen. *Oed.* 530-547, en la escena de necromancia donde Layo acusa a Edipo, cuando se describe el lugar en el que se hace la invocación a los muertos “se utilizan todos los tópicos de este tipo de *descriptions*: agua, la fuente de Dirce, bosque, catálogo de árboles: cipreses, encinas, laurel, tilos, mirto de Pafos, quejigos, pinos y un gran árbol que despliega en medio toda su sombra; la sombra de ese árbol sirve de transición, pues cuando hemos percibido tal maravilla surge un gran contraste, ya que también hay helada agua infernal rodeada por un pantano y del úbrimo vergel pasamos a una sombra que todo lo convierte en noche” (Álvarez e Iglesias, 1997: 269)

El teatro representa un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo. Sobre un peñasco accesible con dificultad, y colocado al fondo, habrá una medio gruta, medio ermita con puerta practicable, y una campana que pueda sonar y tocarse desde dentro; el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos, DON ÁLVARO y DON ALFONSO salen por un lado.

(Duque de Rivas, 1975: 140)

Este primer intento de abandonar para siempre los viejos cánones se frustra, pues nada puede cambiar, y el nuevo mundo no será más que otro lugar sin salida. Ante este panorama, Laura insta a Óscar a tornar a lo conocido, aunque sea “al mundo consumado de la enajenación” (2002b: 638), y nos encontramos, ya en la tercera jornada, en un espacio caótico, repleto de objetos de viaje en el “salón de Óscar”, donde aparecen por primera vez el resto de personajes que muestran lo que son; esto es, cómo los ven los protagonistas, a través del recurso de la máscara o de otros objetos metonímicos que los individualizan, como adelantamos anteriormente, presentando defectos físicos o enfermedades. En este sentido, es muy interesante notar cómo no se ve el ser humano en su complejidad ni en su completez, sino de modo parcial, de modo que más que entes son abstracciones que funcionan simbólicamente para mostrar la decadencia de un mundo enfermo y decrepito, el viejo mundo con todos sus “demonios” de falsedad, hipocresía, apariencias, ausencia de valores y fe e incomunicación:

ÓSCAR [...] nos dejamos tentar por todos sus demonios;
sociedad de consumo, los vuelos espaciales,
carismas de unos dioses sin nada que ofrecer
que no sean vanas promesas escritas en el hielo,
infinitos desiertos del Sexo y del Amor,
palabras como sésamos que no son sino ruido,
risas que se resuelven en nudo en las gargantas,
creencias disipadas al instante de crear...

(2002b: 638)

Y así, los personajes se presentarán de la siguiente manera:

[...] “*La madre de Silvia*” lleva sobre su cara una máscara que figura una lechuza; “*el padre de Mercedes*” exhibe una nariz de Pinocho; “*el tío del padre de Óscar*” lleva

sobre su costado derecho un ano artificial de color plateado; Pilar muestra sobre su seno izquierdo un monograma con la letra C.

(2002b: 639)

En este sentido, los protagonistas repiten a lo largo de toda la pieza, como un mantra, o como una fórmula ritual, una letanía que resume todo lo que se repudia del mundo y que se supone podrán superar en ese nuevo mundo que Óscar busca:

ÓSCAR. Con sólo dar un paso dejaremos atrás
la cara de lechuza de la madre de Silvia,
la nariz de Pinocho del padre de Mercedes,
la belleza insolente y voraz de Coralia,
el ano artificial del tío de tu padre,
la baba permanente del idiota de enfrente,
el mal parkinsoniano de tu primo Rodolfo,
la ablación inminente del seno de Pilar,
la epilepsia morada de tu tío Manolo
y la eterna cojera de Fermín el filósofo.

(2002b: 640)

Y que parece haber alcanzado “el coro de locos” en la siguiente jornada. Así, aparecen desnudos “y llevan una máscara que reproduce facciones de una gran belleza” (Piñera, 2002b: 646).

Ya nos hemos referido a que la desnudez, para Piñera, es sinónimo o símbolo de pureza e inocencia, pero tiene también que ver con las imágenes bíblicas del Edén y del hombre antes del pecado. Por ello, en esta parte se acabalgan una serie de citas de la Biblia, nuevamente sin marcas tipográficas, del Libro de *Salmos* y de *El cantar de los cantares*, 4:16 y 7:12:

MANOLO. Acuérdate de esto: el enemigo blasfema
de Dios, y un pueblo insensato ultraja tu nombre.

[...]

CORALIA. ¡Levántate, cierzo! ¡Ven, austro! Oread mi jardín,
que exhale sus aromas. Venga a su huerto mi amado
a comer de sus frutos exquisitos.

Madrugaremos para ir a las viñas;
Veremos si brota ya la vid,
si se entreabren las flores,
si florecen los granados,
y allí te daré mis amores.

(2002b: 648)

En realidad, se escenifica una farsa, los personajes no han viajado a ninguna parte, pero Óscar, tras la confusión inicial, que hace referencia a la relatividad de la realidad, parece aceptar lo que ve porque es lo que desea ver:

ÓSCAR. Si ver para creer es cosa ineludible,
Laura, ahora tú estás viendo en toda su verdad
lo que oculto quedaba detrás de la ficción:
Fermín, Pilar, Rodolfo, la insolente Coralía,
el padre de Mercedes y la madre de Silvia,
el tío de tu padre, el idiota de enfrente
eran puras ficciones de un mundo enloquecido.
Mas dando un paso decisivo ya están del otro lado;
míralos, desnudos se han quedado de cuerpo y alma,
y ahora, libres de sus máscaras, nos muestran
sus rostros aureolados por la luz del espíritu.
(2002b: 648)

En cambio, Laura, como siempre el contrapunto realista a las locuras de Óscar — si bien ella también vive en el manicomio—, intenta hacerle ver que lo que cree sea lo real no es más que una ficción y viceversa. En su discurso se mezclan sin solución de continuidad el lenguaje sacro e grandilocuente con la banalidad y las acciones más corrientes:

LAURA. No hay otra, y en la que crees estar
no es sino engaño que esta gente arma;
a patadas arrójalos del templo,
hoy tenemos un día muy ajetreado.
Date una ducha, serás un hombre nuevo.
(2002b: 648)

De este modo, llegamos a las jornadas quinta, sexta y séptima, que constituyen el segundo acto de la obra y en términos de acción suponen el verdadero desarrollo del conflicto en tres escenarios diferentes, el mar, Pompeya y una caverna, cada uno la imagen distorsionada y paródica de los tópicos que señalábamos de las novelas griegas: el naufragio y el rapto, junto al mitema del descenso a los infiernos, y donde inicia la búsqueda de Laura-Eurídice. Podemos decir que la parodia del mito comienza ya aquí, cuando Laura y Óscar, que partieron en busca de la “Tierra Prometida”, van a la deriva “sobre una balsa, en un mar de utilería” (Piñera, 2002:649). Han tenido un accidente de

avión y, sin saber cómo, se encuentran en este “mar” junto a otro superviviente nominado “El Extranjero”, que no es más que uno de los dobles de Óscar.

3.1.3. 2. ESTRUCTURA: ORFEO-ÓSCAR-EL EXTRANJERO Y EURÍDICE-LAURA¹⁷⁴

Así, aparecen por primera vez la figura del doble y de la puerta, recurrentes en Piñera. “El extranjero” viste exactamente igual que Óscar, signo externo que confirma su naturaleza, y comparte la misma locura de éste. Sin embargo, podemos interpretarlo también como un desdoblamiento de la personalidad, pues es a través de este “personaje” que Óscar centra sus deseos de huir a una realidad nueva y canaliza ahora todas sus obsesiones en Laura-Eurídice, a través del relato que este personaje realiza de su amor perdido y que ocupa casi toda la jornada quinta. Reproducimos el texto:

ÓSCAR. ¡Eh Piloto! ¿Es que ya la divisas? ¡Habla!

EXTRANJERO. Viajero, para mí no hay Tierra Prometida,
lo que en ésta tenía lo perdí para siempre;
quiero decir en ésta donde moramos todos,
todos menos Laura. (*Pausa*). Una noche en Pompeya
—ciudad petrificada que a su vez petrifica—
perdí a Laura mi amada para siempre jamás.

ÓSCAR. ¿Qué género de muerte los dioses eligieron
para tu Laura? ¿Acaso la de Ofelia?
¿Tal vez la de Desdémona? ¿La de Antígona?
¿O de la muerte natural fue víctima?

EXTRANJERO. Si de una de esas muertes señaladas
o de la natural mi amadísima Laura
hubiese sido propiciatoria víctima,
al menos yo sabría que un sepulcro
encierra sus mortales despojos.

ÓSCAR. ¿Cómo...? ¿Tu Laura en el Hades no está,
pero tampoco en este bajo mundo?
¡Jamás se viera cosa semejante!

EXTRANJERO. Vióse, que yo la vi para dejar de ver
por toda eternidad, cielos, a Laura.
(*Pausa*.)
En el momento en que la tarde cae,

¹⁷⁴ Esta duplicidad trágicómica nos recuerda al *Anfitrión* de Plauto y a las parejas Júpiter-Anfitrión/Mercurio/Sosias.

y cuando el sol se enreda moribundo
entre las ruinas de Pompeya ilustre,
Laura me dijo: “Contéplame, mi amado,
trasponiendo el arco de esa puerta.”

(*Pausa.*)

Pasólo. Por un instante eterno
su cuerpo alado vi en la mitad del arco
que de esa puerta sostiene el fundamento.
Y como si una advertencia se me diera
de su inminente desaparición, tendí
mis brazos para retenerla, mas sólo
aire así —señal funesta, duelo anticipado—
de eterna ausencia encarnada en Laura.

ÓSCAR. ¿En alguna ocasión Laura te hablara
del país de lo Ignoto donde mora lo Nuevo?

EXTRANJERO. No se iba a aventurar en un país ignoto
la que de mi alma toda sabía sus secretos.
Sólo hablaba de mí: yo era su universo;
el resto para Laura carecía de vida.

(Piñera: 2002b:650-651)

De una densidad casi angustiante y no exento de poesía, este fragmento acumula referencias a las más variadas tradiciones. A veces, tenemos la impresión de estar leyendo simplemente una acumulación de obras, nombres y alusiones míticas sin solución de continuidad, pero, como hemos dicho ya en más de una ocasión, pertenecen a la red de imitaciones del texto. Por esto, la historia trágica de Orfeo nos llega a través de múltiples referentes, principalmente a través de la imitación de los modelos estilísticos de Petrarca, Dante y Garcilaso¹⁷⁵; recordemos que no en vano la protagonista se llama Laura, y, a través de éstos, del mito contado por los dos grandes referentes latinos: Virgilio en *Geórgicas* 4.457-515 y Ovidio en *Metamorfosis* 10. 8-71¹⁷⁶. De todas maneras, en Petrarca encontramos ya una lectura moralizada del mito, sin duda debido a las moralizaciones medievales.

¹⁷⁵ Es muy importante tener en cuenta que esta nómina de autores que hemos citado no pretende ser una lista de fuentes, sino algunos hitos que creemos reconocer en el texto. Máxime cuándo el proceso de transmisión del corpus mitológico en el Renacimiento es muy complejo (ya que no sólo se empiezan a leer los textos antiguos clásicos, sino que todavía perduran las traducciones medievales). Así, se escribirán también los grandes manuales de mitología del humanismo italiano de Giovanni Boccaccio y Natale Conti. Véase Álvarez e Iglesias (1988; 2008)

¹⁷⁶ Una estudio comparado muy interesante es el de Von Albrecht (1995: 17-33).

Asimismo, la imitación no proviene exclusivamente de la materia mítica, sino que se imita el estilo y la concepción del amor del universo renacentista por medio de una serie de imágenes y metáforas fácilmente reconocibles, pues ya eran tópicos obligados (la *imitatio*) en la poética de este periodo histórico¹⁷⁷. Veamos cómo se inserta Piñera en esta larga cadena de transmisión.

En la canción 332 del *Canzoniere*, una de las tantas rimas escritas a la muerte de Laura, Petrarca la identifica con Eurídice, como hará ahora Piñera, al mismo tiempo que paragona su escritura con la música de Orfeo:

(...) Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse torre a Morte
como Euridice Orfeo sua senza rime,
ch'i' viverei ancor più che mai lieto!
(vv.49-52)

Asimismo, en una de las canciones más estudiadas de Petrarca, también por su importancia como modelo de imitación en el siglo de oro español, la 323, llamada “Canzone delle visioni”¹⁷⁸, Laura se identifica de nuevo con Eurídice. En este poema Petrarca lamenta y recrea la muerte de Laura en seis visiones que corresponden a otras tantas estrofas: “gentil fiera destrozada por perros asesinos, nave estrellada, inmolado fénix, aniquilada fuente, nueva Eurídice” (Colombí-Monguió, 2011:110). La última visión, que es la que aquí nos interesa, presenta a Laura mordida en el pie por una serpiente, como Eurídice en Ovidio:

¹⁷⁷ Un trabajo todavía hoy muy completo es la tesis doctoral de Berrio Martín-Retortillo (1994).

¹⁷⁸ Para un estudio de los símbolos, de los referentes culturales y de la importancia del mito de Orfeo en el *Canzoniere* de Petrarca puede verse, entre otros: Santagata (1995: 19-41, Brunori (1997: 233-244).

(...) Alfin vid'io per entro i fiori e l'erba
pensosa ir s'è leggiadra e bella Donna,
che mai no 'l penso ch'i' non arda e treme:
umile in sè, ma 'ncontra Amor superba;
ed avea in dosso s'è candida gonna,
s'è testa ch'oro e neve parea in seme,
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura;
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartì, nochè sicura.
Canzonere, 323. 61-71

(...) exitus auspicio gravior: nam rupta per herbas
dum nova naiadum turba comitata vagatur
occidit in talum serpentis dente recepto.
Met. 10.8-10

También en Piñera podemos encontrar una referencia a varios tipos de muerte para Laura y, por eso, Óscar pregunta a El extranjero:

ÓSCAR. ¿Qué género de muerte los dioses eligieron
para tu Laura? ¿Acaso la de Ofelia?
¿Tal vez la de Desdémona? ¿La de Antígona?
¿O de la muerte natural fue víctima?
(2002b: 650)

Todas estas muertes tienen algo en común: la juventud de la amada muerta, el amor, la locura y una muerte trágica. Sin embargo, en el momento de la muerte de esta Laura, Piñera se acercará más al modelo virgiliano. Y la razón es que en un mundo sin dioses no tiene sentido la muerte natural de Laura con la consecuente catábasis para recuperarla. Porque esta muerte es, en realidad, una resurrección en un nuevo mundo. Por tanto, el motivo de la Eurídice mordida por la serpiente no puede aparecer, sólo interesa el paso al otro mundo. De ahí que digamos que se acerca más a Virgilio que a Ovidio, no porque en Virgilio no le muerda (*Georg.* 4.457-459), sino porque no explicita el mordisco.

En Piñera no existe la prohibición de no mirar cómo Laura transpone el umbral, como en la literatura clásica se prohíbe a Orfeo mirar hacia atrás, pero, en cambio, el

personaje dice que algo le advertía de su desaparición, mientras en Virgilio se habla de *subita dementia* (488)¹⁷⁹:

EXTRANJERO. [...]Por un instante eterno
su cuerpo alado vi en la mitad del arco
que de esa puerta sostiene el fundamento.
Y como si una advertencia se me diera
de su inminente desaparición, tendí
mis brazos para retenerla, mas sólo
aire así —señal funesta, duelo anticipado—
de eterna ausencia encarnada en Laura.

(Piñera: 2002b:651)

Laura desaparece repentinamente y Óscar sólo puede asir el aire: son las sombras, el fantasma que abraza Orfeo en la versión de Virgilio¹⁸⁰:

Dijo y de sus ojos al punto, como el humo impalpable que se disipa en el aire, huyó apartándose; y ya no lo vio más a él, que en vano abrazaba las sombras y muchas más cosas quería además decir; (...)

(*Georg.* 4. 499-502)

Además, tergiversando el mito, Laura pide expresamente a Óscar que la mire, mientras que en la tradición es precisamente este hecho lo que acarrea la perdición de la amada. Y así en *Virgilio*, Eurídice se despide de Orfeo reprochándole su acción, una vez que éste, sin poder resistir más, en el umbral se gira para comprobar si ella lo sigue:

EXTRANJERO. [...]En el momento en que la tarde cae,
y cuando el sol se enreda moribundo
entre las ruinas de Pompeya ilustre,
Laura me dijo: “Contéplame, mi amado,
trasponiendo el arco de esa puerta.”

(Piñera, 2002b: 651)

(...) Ella entonces dijo : « ¿Qué locura me ha perdido a mí, desgraciada, y también a ti, Orfeo ? ¿Qué atroz locura ? De nuevo la muerte empedernida me llama a su seno y cubre mis ojos que nadan el sueño. Y ya adiós, me llevan rodeada de inmensa noche y con mis manos impotentes tendidas, ¡ay ! hacia ti sin ser ya tuya ». (*Georg.* 4. 494-498)

La tradición de la identificación de la amada perdida con Eurídice y el papel de amante trágico de Orfeo lo recibirá Garcilaso sobre todo de Petrarca¹⁸¹ y, además,

¹⁷⁹ En este sentido, el *pathos* del Orfeo virgiliano será también el de Óscar, muy diferente en Ovidio. En palabras de Von Albrecht “Virgilio y Ovidio acentúan el amor de forma diferente: en aquel aparece como demencia fatal (*pathos*), en éste como tierna mirada hacia atrás (*ethos*)” (1995:31). Así, esta pasión amorosa, esta locura se desatará en violencia al final de la obra con el intento de asesinato de Laura.

¹⁸⁰ Las traducciones de Virgilio nos han sido proporcionadas por la directora de la Tesis Doctoral, siguiendo la realizada por Ruiz de Elvira.

¹⁸¹ Aunque será Poliziano quién ofrecerá, potenciándola, esta faceta de Orfeo en su *Fabula di Orfeo*. Sobre estos aspectos puede verse Álvarez e Iglesias (2007: 189-225).

veremos ya consolidada la metáfora o el mito del poeta identificado con Orfeo. Orfeo es el poeta por antonomasia, símbolo que comienza con la reinterpretación de Ovidio del mito pues “la posición paralela de la muerte de Orfeo y su propio epílogo de metamorfosis invita al lector a comparar el destino de Orfeo con el de Ovidio (...), por la casi autobiográfica mezcla de la temática de Orfeo y del epílogo ovidiano” (Von Albrecht, 1994: 31).

De hecho, la influencia del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca en la *Egloga III* de Garcilaso está bastante estudiada y, a través de éste, de Dante y Virgilio. Sin embargo, lo que nos interesa aquí no es la imitación y emulación del mito, base de la poética renacentista, sino las implicaciones que conlleva usar el mito como modelo, como ejemplo para desarrollar las propias pasiones o sentimientos. Así, por ejemplo, en el soneto XV Garcilaso evoca la figura de Orfeo y su sufrimiento para paragonarlo con su propio dolor.¹⁸²

Con todos estos referentes Piñera construye su Orfeo, que habla con un lenguaje libresco, que encadena tópico tras tópico amoroso, que pretende abrir las puertas del Infierno repitiendo un conjuro¹⁸³, que sufre en modo desmedido la ausencia de “su” Laura “verdadera”, pero que desprecia a los poetas y que, por tanto, es un Orfeo castrado en su esencia, aunque le quede la parte del Orfeo como hombre de acción:

OSCAR. [...]Me pides que al Lewis Carroll que está dentro de mí
en acto expiatorio lo asesine *ipso facto*;
no sólo a él sino al resto de esa maldita raza
que con fuego de mi mente expulsé de mi alma;
hierro inmisericorde a sus palabras di;
mi espada cercenó sus infinitas lenguas
y dentro de mi mente sólo quedo la acción.

(Piñera: 2002b:656)

¹⁸² La importancia de Orfeo en la obra de Garcilaso es peculiar, pues no sólo es uno de los personajes míticos más citados, sino que con él entrará en una especie de “fusión mítica” (Berrio Martín-Retortillo, 1994:263).

¹⁸³ “Contéplame, mi amada, trasponiendo el arco de esta puerta”.

En este sentido, lo que une en el texto a Petrarca, Garcilaso y Piñera, además de la imitación burlesca de estilos que realiza el cubano, es la identificación con el Orfeo doliente y amante, mediante el tópico de la mirada, del amor que entra por los ojos, y el deseo de acompañar a la amada en la muerte o en una nueva resurrección. Veámoslo.

(...) Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse torre a Morte
como Euridice Orfeo sua senza rime,
ch'i' viverei ancor più che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda ormai queste due fonti d pianto.
(Petrarca, *Canzoniere*, 332, vv.49-54)

(...) hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquellos ojos que te vieron
dejándome con otros que te vean.

(Garcilaso, 1989: 76, 12-14)

EXTRANJERO. Viose, que yo la vi para dejar de ver
por toda eternidad, cielos, a Laura.

(Piñera, 2005: 650)

En estos tres poemas las amadas respectivas han muerto, Laura de Petrarca, Isabel Freyre de Garcilaso y Laura de Piñera. Se apela a la muerte como único modo posible de conjurar el dolor, a través de la metáfora del sueño, como símbolo de la muerte, y de su signo exterior, los ojos cerrados, por los cuáles entró el amor y que no pueden más contemplar la hermosura de la dama porque ya no existe en este mundo. Petrarca pide solo la muerte; Garcilaso se augura el reencuentro con la amada en el otro mundo y Piñera aprovecha todos estos motivos, los mezcla y construye dos versos que contienen todo este universo conceptual, pero que acaba en un sinsentido burlón, esto es, el personaje acaba ciego.

La parodia funciona directamente contra los versos de amor de Garcilaso mediante el políptoton de las diferentes formas verbales de “ver”: vióse, vi, ver, que también está en éste: vieron, vean. Y todo procede de Virgilio, del mito: no debe mirar atrás y cuando ha mirado ya no la puede ver; la prohibición de la mirada.

En cualquier modo, podrá aducirse que el tópico está tan arraigado que continuará en la literatura posterior, tanto en la poesía como en el teatro, o que puede encontrarse también en la literatura grecolatina. Nosotros aquí queremos presentar el tópico dentro

de un marco conceptual, muy complejo y pleno de interrelaciones, pero que presenta rasgos distintivos del periodo al que nos estamos refiriendo.

Entramos así en la sexta y séptima jornada, donde se desarrolla el conflicto y el aparente final del que hablamos. La historia real, banal, es que cuando llegan a las costas de Italia los protagonistas se alojan en un hotel —después de visitar Pompeya y recitar el conjuro, que haría pasar a Laura al otro lado, durante cinco noches— donde Óscar recibe una nota de secuestro pidiéndole un rescate por la vida de Laura. Gino, el jefe de una banda de ladrones, la ha raptado, la tiene retenida en una cueva y amenaza con matarla si no le entrega diez millones de liras. Óscar no cree en esta historia, para él es una ficción construida por Laura, como una particular bruja Morgana, que ha maquinado todo este asunto. En cambio, su realidad es que Laura, desdoblada en cuerpo y espíritu, ha generado una Laura carnal y, por tanto, mortal, y una Laura divina y, por tanto, eterna, que es la que persigue Óscar, y la carnal mantiene a la segunda encarcelada dentro de la prisión física de la carne, del cuerpo:

OSCAR. Cuando la Laura presa en la cárcel de Laura
se escapó de su prisión carnal perecedera
de este lado de acá quedó la carcelera.

(2002b: 663)

De nuevo, en estas dos jornadas se acumulan un sinnúmero de referencias literarias, predominando la parodia de los modelos en una estructura dicotómica que enfrenta lo sublime a lo ridículo (como el subtítulo de la obra indica), la banalidad a lo trascendente, la apariencia a la realidad, mediante un rápido juego de réplicas donde contrastan fuertemente los tipos de lenguajes utilizados, rebajando y aniquilando toda la trascendencia trágica del mito:

OSCAR. [...] Unos minutos más y el triunfo está a la vista:
no con las manos sucias de tinta del escritor,
sino con pulcros pies entrarás en lo Ignoto.

LAURA. Tela por donde cortar hay en esta materia:
como todo en la vida y según la fortuna,
los pies a lo sublime pueden raudos llevarnos,

o en el mortal ridículo ciego precipitarnos.
(2002b: 656-657)

OSCAR. No solo esta caverna sino que el orbe entero
guarida es de ladrones que a porfía
un botín engañoso se reparten. Cada cual
a su manera el mundo arregla. Yo a la mía.
Esta caverna es antesala de lo Eterno;
por esa puerta baja penetraré en lo Ignoto;
tras ella aguarda Laura mi llegada.

GINO. La volvería a ver si es que el rescate pagas.
(Piñera: 2002b:656-657)

Así, encontramos una alusión a la concepción medieval y cortés sobre el amor de *Carcel de amor* de San Pedro en un juego metonímico de palabras sobre el título de esta obra, pues el amor era una pasión considerada como una locura, pero aquí tiene un doble sentido. En primer lugar funciona, burlamente, contra esta concepción; en segundo lugar, se refiere, en modo cómico, a que Laura tiene prisionera a la otra Laura:

ÓSCAR. [...] Y cuando a que le pague me intima con voz fiera
entra por esa puerta Locura carcelera .
(Piñera: 2002b:663)

Si en la jornada anterior predominaban los referentes relacionados con Petrarca y Garcilaso, ahora funcionará de modo global el universo conceptual barroco (no sin cierta continuidad de pensamiento, lógicamente).

En este sentido, el soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo, que, en realidad, permea toda la parte del mito de Orfeo y Eurídice, se parodia cuando Óscar desciende al infierno (una guarida de ladrones) y debe cruzar, metafóricamente, la puerta que le llevará con Laura al otro lado del Leteo:

ÓSCAR. [...] A todo ese discurso de falacias bordado
opongo un No rotundo de mi alma brotado.
Y a la divina Laura que está en la otra ribera
le digo: ¡Allá voy, Laura, ya voy aunque me muera!
(Piñera: 2002b:663)

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE
Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
médulas, que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

(Quevedo, 1972: 178)

El sentimiento de amor eterno en este soneto, tan fuerte que ni siquiera el Leteo podrá borrar de la memoria, se convierte en Piñera en un motivo irrisorio dado por la conjunción adversativa “aunque”, pues es obvio que para llegar a pasar este río del Hades uno debe morir primero¹⁸⁴.

Asimismo, siguiendo en el mismo universo barroco, la jornada séptima recuerda el descenso a la cueva de Montesinos de D. Quijote¹⁸⁵, otro de los intertextos no explícitos, tanto por el lenguaje como por la percepción sobrenatural del tiempo — además de la locura que comparten los dos personajes—, la cual Óscar atribuye, como Don Quijote, a un encantamiento mágico.

La percepción de la realidad como apariencia, el engaño de los sentidos, la convicción de lo real como un sueño, como mera sombra, todos son motivos que entroncan con la magna obra de Cervantes, pero también con Quevedo y con Calderón, como ya dijimos. Don Quijote dirá cuando lo sacan de la cueva:

(...) – En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo. (*Quijote*, II-XXII, 707)

Así, en su vuelta a la cordura hacia el final de la pieza, y después de volver de la caverna, Óscar iniciará a dudar sobre todo lo vivido por su imaginación:

¹⁸⁴ Nótese cómo, además, usa las mismas rimas consonantes del soneto.

¹⁸⁵ Que, como todos sabemos, es un descenso a los infiernos, como Ulises, como Eneas, como Orfeo, como Astolfo en el *Orlando furioso*.

ÓSCAR. [...] En la ilustre Pompeya, Laura y yo hemos visto
que dos de ellos pasaban el Arco de Nerón,
mas en ese lance se extravía el recuerdo
de aquello que mis ojos contemplaban pasmados:
¿pasando bajo el arco de veras se esfumaban?
¿O invisibles sus cuerpos no lograban tonar?
¿O de los sentidos todo fue ilusión trágica
y en la ilustre Pompeya, Pompeya calcinada,
tan sólo Laura y yo sus arenas pisábamos?
(Pausa. Mirándose los pies.)
¿Las pisábamos...? ¿Acaso en Pompeya estuvimos?
¿Y ahora dónde estamos? ¿De este lado o del otro?
(2002b: 670)

Solo que la vuelta a la realidad es la muerte del ideal, como en Don Quijote, pero en la obra de Piñera no hay ninguna fe cristiana que alcanzar, y el mundo real, con su falsedad, con su tragedia, sólo puede afrontarse desde la locura, aunque sea una locura controlada por las benzodiacepinas y la música de Coltrane. Podríamos decir que hay locuras más locas que otras, si se nos permite el juego de palabras, que hacen menos mal y que están más aceptadas. O, en realidad, todo se puede interpretar referido a la advertencia del autor al inicio de la obra: la locura es relativa, depende de dónde nos situemos y de lo que la sociedad haya fijado como cordura o no. Lo que sí está claro es que la búsqueda de uno mismo suele chocar contra la realidad impuesta y los únicos caminos de salvación, según el dramaturgo, son la alienación o la demencia.

En la octava y última jornada, el tercer acto y desenlace de la pieza, continúa la historia del mito de Eurídice, pero ahora se presenta entremezclada con otros intertextos no explícitos: *Hamlet* de Shakespeare y *Fedro* e *Ión* de Platón. De este modo, asistimos a una farsa donde los dobles de Laura y Óscar¹⁸⁶, que hacen el papel de nigromantes de

¹⁸⁶ Esta técnica del teatro en el teatro mediante una duplicación de los personajes ya la usa Piñera en *Electra Garrigó* y, como en ésta, su intención es representar lo que, en otros momentos de la obra, ha narrado pero no se ha visto, solo que haciéndolo de este modo pone al descubierto los mecanismos de construcción de la teatralidad misma, y el espectador sabe y percibe que lo que está viendo en escena es un parodia de la historia, pero no es la “realidad”, no pertenece al hilo argumental. En cierto sentido, podríamos considerarlo un guiño a la convención del teatro griego de no representar muertes violentas en escena, cambiándola y transgrediéndola, pues, aunque se represente la muerte, no se hace en modo serio, sino burlesco.

magia blanca¹⁸⁷, representan metateatralmente la historia, la versión de Óscar del mito en un juego de espejos que multiplica la ficción y, al mismo tiempo, la desarticula, del mismo modo que Hamlet representó la muerte de su padre a manos de su tío. En esta farsa, en la que ni los personajes creen, se parodian las ideas de Platón sobre el poeta en *Ión*, 533c-535a:

DOBLE DE ÓSCAR. [...] Además, os diré: para apreciar mi juego del loco hay que poseer aquel sagrado fuego [...].
(2002b: 669)

SÓCRATES.- (...) Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. (534b)

pues se toma sólo una parte del concepto platónico de la poesía, es decir, solo la demencia, pero no como raptó divino sino en el sentido actual. Esto es, se identifica al loco con el poeta y en un mundo sin dioses queda solo la locura, pues como dice Platón:

SÓCRATES.- (...) la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. (534e)

El protagonista, fingiendo ahora ser el anfitrión rico y noble que ofrece a sus invitados una velada de teatro, declara, contradictoriamente, su amor por esta vida, aunque durante toda la jornada pasará sin solución de continuidad de la cordura a la locura, o viceversa:

ÓSCAR. Nuestro amor por la vida sin vacilar derribe las columnas de Hércules que un Más Allá levanta arteramente. Ni cantos de sirenas ni espejismo nos seduzcan. Y digamos: la Vida Verdadera alienta de este lado...
(2002b: 665)

para acabar aceptando la imposición de la realidad, en un final en el que, rompiendo la ilusión de la cuarta pared, se insinúa que todos estamos locos:

¹⁸⁷ Lo cual ya es un contrasentido, un oxímoron que explicita que ninguno cree en lo que va a suceder a continuación.

[...] *Salen todos: el último en hacerlo es Fermín, que señalando a los espectadores con el dedo índice, lo lleva inmediatamente hacia su sien izquierda para significarles que también ellos son locos.*

(Piñera: 2002b:671)

En este sentido, el espacio donde se desarrolla esta última parte es un manicomio, un espacio alegórico, “una *imago mundi* (...) expresión extrema de la quiebra de la individualidad, de la alienación en la que parece sumido irrevocablemente el hombre contemporáneo” (Lobato, 2002:297)¹⁸⁸. Sin embargo, Piñera deja el final abierto y quizás un resquicio de esperanza para la imaginación, pues cuando los dobles de los protagonistas (los nigromantes) representan la farsa de pasar por el arco de la puerta desaparecen, y, dándole quizás un final feliz al mito trágico, los amantes permanecen juntos en el más allá.

Desde nuestro punto de vista, la confusión entre realidad y ficción, e imaginación y realidad se manifiesta en la ambigüedad de este final, pues el texto codifica la duda de los espectadores y aunque podemos interpretarlo también en modo irónico, es decir, estos personajes no existieron jamás mas que en la mente de Óscar, no se nos da una respuesta clara y tajante al “enigma”, aunque si se propone olvidar y claudicar refugiándose en la música, “signo sonoro de una buscada inconsciencia” (Lobato, 2002: 297):

ÓSCAR. [...] Dime Laura, admitiendo que se han evaporado,
¿qué recóndito móvil los indujo
a marcharse a la inglesa entre tinieblas?

LAURA. No voy a preguntarme por qué se fue esa gente...
Se fueron, eso es todo. El resto es puro enigma.
Y basta. Oigamos el Coltrane prometido

(2002b: 670)

El único personaje que se salva es Fermín, pues decide aceptar la realidad tal cuál es y no luchar contra ella buscando un mundo mejor.

¹⁸⁸ En este sentido podemos citar, al menos, tres obras del teatro español del siglo XX con las que este texto tiene relación, tanto por el espacio donde se desarrollan como por el enfrentamiento entre la locura y la realidad: *Sinrazón* de Sánchez Mejías; *La sirena varada* de Alejandro Casona y *La fundación* de Buero Vallejo.

FERMÍN. Un mundo loco, lleno de sorpresas temibles:
transcurrió la visita sin que ni Óscar ni Laura
sus narices mostraran; no hagamos conjeturas.
Como tantos enigmas de este mundo tan loco,
este pequeño enigma quedará irreveado.

(2002b: 671)

Aunque, como nada en el texto es en vano, recordemos que su sobrenombre era “el filósofo”. ¿Qué nos quiere decir ahora Piñera con esto? ¿Por qué lo salva? Como en Platón, el poeta (aquí sinónimo de locura “humana”) no puede gobernar el mundo, pero sí el filósofo. Sólo que este personaje está muy lejos de cumplir los valores y poseer la ética necesaria que pedía el griego.

Anteriormente vimos cómo este personaje era el representante de la pereza y la indignidad e, incluso, podríamos decir, la imagen de la falsa erudición y del falso filósofo. De este modo, una vez más, Piñera se enfrenta a la tradición, sobre todo contra el idealismo y las teorías platónicas, bases de nuestra civilización occidental y, desde esta intención, termina la obra con una referencia malintencionada a uno de los episodios más conocidos del *Fedro* de Platón, a través de la asociación semántica de las palabras “panacea” y “fármaco”, con lo que niega la autoridad que había conferido al filósofo Fermín:

ÓSCAR. En efecto, Coltrane es una panacea.
A todo volumen. Apagón

(2002b: 671)

SÓCRATES. (...) Dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y la sabiduría”. Pero él le dijo: (...) No es, pues un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad” (274a).

Y así como la música adormece al hombre y le impide desarrollar su potencialidad para conocer la verdad, así la escritura se erige como *pharmacum* que provocará la pérdida de una de las facultades esenciales del ser humano, la memoria, y lo que se conozca de este modo no será más que una apariencia.

Además, la elección de este diálogo platónico no es baladí, pues además de la escritura y su relación con la memoria, que es lo que encontramos aquí explícitamente, en *Fedro* Platón discute el tema del amor y los tipos de locura, argumentos centrales del texto piñeriano.

Como hemos visto, *De lo ridículo a la sublime no hay más que un paso* o *Las escapatorias de Laura y Óscar*, es un verdadero repaso, aunque selectivo obviamente, de algunos de los grandes hitos de la historia literaria y cultural occidental, así como de motivos, tópicos y lugares comunes, con una intención entre satírica y paródica y una finalidad de ruptura, pero en la continuidad.

Asimismo, según nuestra opinión, puede considerarse una síntesis de toda la obra teatral de Piñera, tanto de sus temas como de sus técnicas teatrales y un ejemplo de la poética explícita que se desprende de sus escritos teóricos y críticos que ya tratamos en el segundo capítulo de esta tesis.

Publicada póstumamente en 1989 en *Primer Acto*, y hasta hoy que sepamos nunca estrenada, es una de las últimas obras que el dramaturgo escribe y está en íntima conexión con *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* que, como ejemplo del subgénero paródico, analizaremos a continuación.

3.2. UN ARROPAMIENTO SARTORIAL EN LA CAVERNA PLATÓNICA. PARODIA¹⁸⁹

El mito de la caverna de Platón, reformulado por el propio filósofo tanto como una teoría del conocimiento como una teoría de las ideas, ha gozado siempre de un gran atractivo que ha hecho reflexionar a generaciones pasadas y lo hará seguramente a las futuras. De hecho, su poder explicativo sobre la verdad de lo que vemos y conocemos, o pretendemos conocer, radica en la presentación de una metáfora visual fácilmente comprensible. Sólo que esta metáfora, válida para toda una corriente de pensamiento idealista, ha permitido explicaciones del mundo que dejan fuera, precisamente, lo que trata de explicar, esto es, la realidad, visto desde una teoría de corte materialista¹⁹⁰, la cual se configura como su opuesto.

Es por esto por lo que ya Nietzsche en su *Genealogía de la moral* sometería a dura crítica esta excluyente y falaz forma de alcanzar el conocimiento. Más aún, adoptado por la ideología cristiana, que llamó cuerpo a lo que Platón llamaba sensible, y espíritu a lo que Platón llamó inteligible, supondría uno de los mayores obstáculos para el acercamiento científico a la realidad, sometiendo al hombre a vivir en “un oscuro taller” donde “se fabrican ideales” y “que apesta a mentira y solo a mentira” (Nietzsche, 2006: 83-84).

El presente análisis sobre la reescritura de Piñera del mito de la caverna de Platón quiere presentar no una crítica o revisión de la filosofía platónica, aunque esté implícita, sino ver cómo desde una estrategia paródica este texto sigue funcionando y creando nuevas formas de literatura: desde la crítica de Nietzsche, de raíz contraria a toda la filosofía occidental de la que filósofos como Platón forman parte, a la de Saramago que, en su novela *La caverna*, sigue una línea más o menos afín al idealismo platónico pero

¹⁸⁹ Este apartado es una reelaboración de nuestro artículo *La construcción paródica del mito de la caverna en el s. XX: de Platón a Virgilio Piñera* (2015: 613-620).

¹⁹⁰ Véase Onfray (2007).

realizando su propia interpretación de cuál es la caverna en el s. XX, o Pasolini en *Bestia da stile* —una autobiografía metateatral, una reflexión sobre el teatro, la historia y la dificultad de contar los conflictos de la modernidad, cuyo protagonista se define a sí mismo como un pequeño burgués que, al mismo tiempo, denuncia que la burguesía no quiere salir de la caverna—, hasta el autor que ha desarrollado una obra completa vertebrada sobre el mito de la caverna, el dramaturgo cubano Virgilio Piñera, que ha aprovechado toda la potencialidad dramática del diálogo platónico y ha convertido el mito en una parodia teatral.

Como advierte Hutcheon (2000: 50-68), una de las grandes estudiosas contemporáneas de la parodia, desde las definiciones de Aristóteles en su *Poetica* (1448a y ss.) y Scalígero, también en su *Poética* (1. 42), primeros en ofrecer una definición teórica de la parodia, en la Antigüedad y en el Renacimiento respectivamente¹⁹¹, hasta hoy, su uso ha cambiado sustancialmente, y, sobre todo con el desarrollo de la ciencia literaria, también ha cambiado no sólo la manera de entender este fenómeno, sino también su *éthos*¹⁹². Dicho con otras palabras, ha cambiado su función en el sistema desde una óptima formalista o existen diferentes grados o tipos de parodia dependiendo de la relación que establecen con el texto parodiado, imitación o transformación, y del régimen dominante: satírico, lúdico, irónico, humorístico, serio o polémico, según Genette (1989: 44). O incluso, si miramos la parodia en términos

¹⁹¹ Aunque también se refirieron a ella Quintiliano como *ficti notis versibus similes* (I.O. 6.3, 96-98) y Cicerón, que, por su parte, la consideraba dentro de los *genera ridiculi* e impropia del orador, como, por ejemplo, una imitación depravada o maligna del gesto o de la voz: *In re est item ridiculum, quod ex quadam depravata imitatione sumi solet, ut idem Crassus: 'per tuam nobilitatem, per vestram familiam!' Quid aliud fuit in quo contio rideret, nisi illa vultus et vocis imitatio? "Per tuas statuas!" Vero cum dixit et extento brachio paulum etiam de gestu addidit, vehementius risimus* (*De oratore*, 2. 242).

¹⁹² Entendido desde una dimensión pragmática, puede ser reverente o respetuoso, ridículo o peyorativo y neutral o lúdico. Para Hutcheon es, en cierto modo, la superposición entre el efecto codificado por el autor y el decodificado, por tanto, una reacción intencional, provocada y motivada del texto: "By ethos I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself. [...] An ethos, then, is an inferred intended reaction motivated by the text" (2000: 55).

culturales y sociológicos con los ojos de la postmodernidad, ésta se ha convertido en omnisciente, en un signo más de lo hiperreal.

Lo que sí es cierto, en nuestra opinión, es que la capacidad totalizadora de la parodia ha ido en aumento hasta llegar a ser uno de los signos dominantes de la postmodernidad, de esta sociedad donde todo es el simulacro de otra cosa, donde la imagen ha sustituido a lo real, peor aún, donde se ha producido “una suplantación de lo real por los signos de lo real” y la parodia vendría a ser una “hipersimulación en respuesta a la simulación cultural” (Baudrillard, 1978: 7 y 86).

Igualmente, por su carácter metaficcional, algunos críticos afirman que toda la literatura postmoderna es paródica, o que puede entenderse la parodia como una metonimia de la Literatura y de todo el arte contemporáneo (Pozuelo, 2000: 2), afirmación que debe ser matizada, pero que puede responder al hecho de que, en realidad, “la parodia hunde la pluma en el centro de lo literario” (Tua Blesa, 1994: 58).

Aparte de los problemas que todos los críticos evidencian para encontrar una definición única, lo cual, obviamente, siempre es así cuando nos encontramos con fenómenos literarios tan amplios como la parodia¹⁹³, todos hacen hincapié en que, tradicionalmente, los estudios sobre la parodia se centraban o hacían referencia a una o a varias de las siguientes cuestiones:

its etymology, its comic aspects, the attitude of the parodist to the work parodied, the reader's reception of it, the texts in which parody is not just a specific technique but the 'general' mode of the work itself (one example is Cervantes' *Don Quixote* [...], its relationship to other comic or literary forms.

(Rose, 1993: 5-6)

De todo ello surge la confusión, asimilación e identificación de la parodia con otras categorías estéticas y artísticas, como el burlesco o lo grotesco, con géneros

¹⁹³ Tanto en la historia y en las tradiciones literarias, como desde un punto de vista lingüístico-textual y pragmático, tanto en la cantidad de desplazamientos semánticos que ha sufrido el término parodia o las connotaciones, la mayoría negativas, que se le han ido añadiendo a lo largo del tiempo, como tanto desde un sentido teórico-restrictivo-normativo o desde el uso común en el habla habitual.

literarios, como la sátira, con figuras retóricas y tropos, como la *Eironeia* —o figuración irónica como el profesor Ballart la denomina — etc., dependiendo del concepto más o menos abierto o restringido que se le otorgue, de la poética o tradición literaria donde se inserte, del sistema cultural, en suma. En este orden de cosas, es posible entenderla como un procedimiento transgenérico, como una figura retórica¹⁹⁴, una estrategia discursiva, una práctica intergenérica o hipertextual¹⁹⁵, etc. Asimismo, es habitual encontrar cierta mezcolanza con otras técnicas o procedimientos afines como el pastiche, el travestimiento e, incluso, con la caricatura, que Giannetto denomina “parodia figurativa” (1977: 462).

Uno de los intentos más sistemáticos a la hora de diferenciar la parodia de otras estrategias discursivas similares y sus distintos tipos desde una metodología funcional es la obra que estamos usando de Genette. Por ejemplo, comparando la parodia con el pastiche afirma que en éste “solo hay identidad de estilo y no de texto” (1989: 28), aunque después reconoce que el pastiche satírico o heroico-cómico es una clase de parodia o que, al menos, ambos tienen un parentesco funcional (1989:34). En cambio, el travestimiento burlesco se diferenciaría de la parodia en que no cambia el tema (1989: 33). Sin embargo, todo lo que dice Genette puede ser válido para las obras que cita, todo está más o menos claro en ese afán taxonomizador del estructuralismo desde una perspectiva teórica, mas, en la práctica, no es tan fácil apreciar los distintos grados de parodia, o si se quiere, por utilizar los conceptos de Genette, los diversos modos de imitación o de transformación. Así, por ejemplo, dependiendo de la función, satírica o

¹⁹⁴ Sobre la doctrina retórica antigua del *ridiculum*, así como una reseña sobre teorías acerca de la parodia véase Cortés (1986: 37-77 y 115-125).

¹⁹⁵ No obstante, conviene distinguir entre transgenérico e intergenérico. Así, para Genette la hipertextualidad es un architexto transgenérico: al otro lado o a través de los géneros, y la parodia un architexto genérico; mientras que para Pozuelo es un intergénero, es decir, que se encuentra entre varios o en medio de los géneros.

no satírica, Genette habla de “parodias estrictas”, travestimiento o pastiche satírico, las cuales serían todas parodias frente al pastiche no satírico, que no es parodia.

En este último sentido creemos mucho más interesante —más allá de buscar la diferencia en el estilo satírico o no, irónico o lúdico desde un punto de vista funcional — examinar desde un punto de vista estructural si existe transformación del texto, y estaríamos ante la verdadera parodia, o si existe imitación de estilo, y estaríamos ante el pastiche. Por tanto, la pregunta que, en realidad, debemos hacernos sería: ¿cuál es, en realidad, la relación de la parodia con el texto parodiado? ¿Transformación, imitación o ambas? En cambio, para Hutcheon, otra de las grandes confusiones comunes, la de la sátira y la parodia, viene dada por el uso común de una estrategia retórica, la ironía (2000: 54).

Valgan estos ejemplos en cuanto a la segregación de la parodia de prácticas similares, pues no vamos a discutir aquí sobre el origen, la etimología o la distinción de la parodia de otras formas literarias, ya que ya hay excelentes trabajos sobre ello, como el de Rose o el ya citado de Genette entre otros, aunque no podremos dejar de apuntar cuando sea necesario a consideraciones que atañan a estos aspectos.

En este sentido, desde nuestro punto de vista nunca está de más decir que la parodia no es un género literario, frente a las opiniones en contra. Obviamente no es un género teórico o modalidad de enunciación (Genette, 1988: 227), pues solo hay tres: la enunciación, la narración y la actuación, pero tampoco es un género histórico¹⁹⁶, esto es, una realización concreta de las potencialidades del género teórico o virtual, porque no se circunscribe a un tema y a una forma, lugares donde se encuentran los géneros (Guillén, 2005: 159), sino que atraviesa el sistema genérico y lo sobrepasa, según nuestra opinión

¹⁹⁶ Para la distinción entre género teórico o tipo y género histórico puede verse, fundamentalmente, Todorov e Ducrot, (1974: 178-181), Genette (1988: 183-233). También García Berrio y Hernández (1988: 137-164), García Berrio (1977: 444-452; Brooke-Rose (1988: 49-72); es una distinción discutida por Schaeffer (1989: 47 y ss.),

en la línea de teóricos como Genette (1989), Tua Blesa (1994) o Pozuelo (2000), entre otros. Sin embargo, el primero sugiere una hipótesis bastante lógica e interesante: que en la Antigüedad la parodia fuera un cuarto género histórico, junto con la epopeya, la tragedia y la comedia, esto es, en el encuentro de la modalidad narrativa y la acción baja se encontraría la parodia, en correlación a la epopeya, de acción alta. Y así es como nos ha llegado, siempre referida a la épica, como deformación y burla de ésta, por ejemplo en la *Batracomiomachia*, una parodia que, mucho más tarde, se bautizaría como “poema heroico-cómico” (Genette, 1989: 22; Sangsue, 2006: 20).

Sea como fuere, que la parodia antigua estaba íntimamente ligada a lo cómico es algo que está bastante documentado y explicado (Gómez, 1990; Gil, 1993). Asimismo, que usada como técnica retórica, era una suerte de citación cómica o deformada, como la inserción de una breve parte de una tragedia en una comedia o la sustitución de una o más palabras o bajo la forma de paráfrasis (Sangsue, 2006: 22).

También hay otra tradición, proveniente de Scalígero, que sugiere que “del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia” y que “es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos¹⁹⁷” (cit. en Genette, 1989: 24) “donde el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical” (Genette, 1989: 20), lo cual no transforma el texto y, por tanto, no disponemos de testimonios escritos.

En definitiva, si entendemos la literatura desde un punto de vista dinámico y la historia de la literatura como la historia de la evolución de las formas en el sentido formalista (Tynjanov, 1970: 89-101), podremos aportar un poco de luz a la cantidad de definiciones e usos, en muchos casos contradictorios, que se han dado para la parodia

¹⁹⁷ *Est igitur parodia rahpsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens* (Scalígero, *Poetica*, 1. 42)

tanto en la praxis como en la teoría. Desde esta perspectiva, entendiendo la literatura como un complejo de sistemas literarios en primer lugar, y como un sistema dentro de un enorme polisistema¹⁹⁸ cultural, social e histórico, es fácil observar cómo la parodia ha cambiado su funcionamiento dentro del sistema a través del tiempo y de las tradiciones literarias. Podemos hablar de evolución o de estadios culturales (Pozuelo, 2000: 5-9), donde el primer punto de inflexión, amplia y brillantemente estudiado por Bajtín (1987), sería la subversión carnavalesca medieval; el segundo, la parodia moderna representada por *Don Quijote* de Cervantes, y el tercer momento sería el postmoderno, en el cual nos encontramos inmersos.

Desde que Tynjanov, allá por el año 1921, publicara su primer ensayo sobre la parodia¹⁹⁹ y postulara que ésta debe estudiarse siempre desde un doble plano²⁰⁰, no han faltado críticos que han partido de aquí para desarrollar sus propias teorías sobre la parodia. Así, Genette incluiría la parodia en uno de los procedimientos de hipertextualidad, entendida ésta como la relación de que une un texto B, el hipertexto, a un texto A, el hipotexto, en el que se inserta sin ser un comentario; o la doble orientación de naturaleza diálogica de la parodia, en términos de Bajtín hacia el objeto del discurso mismo y hacia el discurso ajeno; o desde el punto de vista de la recepción histórica y de la pragmática, también delineado por Tynjanov, donde, obviamente, el lector debe conocer el texto anterior para que la parodia funcione, el lector debe

¹⁹⁸ Desde la perspectiva de las teorías sistémicas “cualquier (poli)sistema semiótico (como la lengua o la literatura) no es más que un componente de un (poli)sistema mayor —el de la “cultura”, al que está subordinado y con el que es isomórfico — y está correlacionado, por tanto, con este todo mayor y sus otros componentes” (Even-Zohar, 2007: 18).

¹⁹⁹ Escribió el primero “Dostoevskij e Gogol”. Por una teoría de la parodia”, donde se ocupaba básicamente de diferenciar entre estilización y parodia, en 1919 y lo publicó en 1921 junto con otros textos en *Vanguardia y tradición*; más tarde escribió “Sobre la parodia” (“O parodii”) como introducción a una antología de parodias rusas de los siglos XVII-XVIII en 1929, pero no se publicó hasta 1931.

²⁰⁰ Esto es, dentro de la obra hay otro plano, el plano que viene parodiado. Y es necesario la confusión de los planos, el desajuste, el cambio mutuo, pues si hay una correspondencia exacta de los dos planos estaríamos ante una estilización y no una parodia. No obstante, de la estilización a la parodia sólo hay un paso: la estilización cómicamente motivada o fuertemente marcada se convierte en parodia (Tynjanov, 1968:138-139).

pertenecer al mismo sistema cultural y social que el escritor, pues si el primer plano desaparece o no es evidente lo que queda obviamente pierde su sentido paródico²⁰¹. Podremos preguntarnos entonces sobre cuántas parodias quedan todavía por desvelar por no pertenecer al código cultural en el que fueron escritas o simplemente porque el primer plano se ha olvidado (Tynjanov, 1968: 171).

Entre otras apreciaciones, una de las hipótesis más interesantes esbozadas por el formalista ruso, y que ha generado un prolífico debate teórico en el pasado s. XX y lo que para muchos es un oxímoron irreductible, esto es, la existencia de una “parodia seria” (Genette, Hutcheon), es el hecho de que la parodia no es un “género” cómico, donde entra en juego de nuevo la importancia de la recepción, qué se considera cómico y para quién en un momento dado. Para Tynjanov, lo cómico no es el componente fundamental de la parodia, sino sólo el color que normalmente la acompaña, pues lo que él llama la “parodicidad”, lo paródico, desaparece, como acabamos de decir, si a la parodia se le extirpa el segundo plano, mientras que la comicidad queda, pues toda la parodia consiste en el juego dialéctico con el procedimiento (1968: 171). Sin embargo, esto ha llevado a que se amplíe tanto la parodia que se pierde de vista su verdadera esencia, por lo cual es necesario fijar un límite.

Más tarde, Bajtín, como acabamos de apuntar, sustituirá estos dos planos por el dialogismo, pero tanto éste como Tynjanov tenían una interpretación muy amplia del concepto de parodia, y los dos enfatizaron su importancia como mecanismo del cambio y de la evolución literaria. Sin embargo, Bajtín nunca separará la parodia de la comicidad, pues ya sabemos cuánta importancia tiene en su teoría literaria lo que podemos llamar “la cultura de la risa”.

Asimismo, cabría considerar la problemática de la consideración de la parodia

²⁰¹ Estamos hablando de la condición de lectura, que sería, por tanto, *conditio sine qua non* de la parodia, esto es, el diálogo necesario entre los textos debe ser reconocido por el lector, lo que Genette llama la “perceptibilidad” y que permite la existencia o no de la parodia.

como literatura en segundo grado o, peor, como literatura parasitaria tal y como la entiende Nietzsche: “Parody is lack of originality and its laughter the laughter of despair” (cit. en Rose, 1993: 281), afortunadamente aspectos ya superados en la teoría literaria actual, pues tienen que ver con concepciones de arte donde prima la creación frente a la imitación.

Tras estas premisas en las que hemos abordado algunos de los aspectos evolutivos de la historia teórica de la parodia, podemos ahora entrar en el análisis de *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*.

Esta obra de Piñera se desarrolla, ya desde el título, en torno al mito en un concreto contexto histórico-literario: década de los 70 del pasado siglo XX, un siglo de grandes transformaciones en todos los ámbitos, también en el teatro, un siglo donde todos los mitos, también el teatro griego mismo, resurgen como una manera de contar el ahora desde el pasado, un sistema cultural frenético donde la experimentación, las grandes guerras, los totalitarismos, se reflejan en el arte, donde a las vanguardias le ha sucedido la visión existencialista, el teatro del absurdo, de la crueldad, el teatro pobre de Grotowski, la metateatralidad de Pirandello, el expresionismo alemán, el épico de Brecht y tantas otras poéticas teatrales. En este espacio se inserta plenamente la obra que analizamos en lo que tiene de cambio y de renovación, no tanto por el tema tratado, de larga tradición literaria y filosófica, sino por las técnicas teatrales desarrolladas por el dramaturgo.

Como se ve ya desde el título se anuncia qué tipo de obra vamos a encontrar. Aunque es una parodia clara del mito de Platón también participa bastante del *pastiche*²⁰²: por ejemplo, son múltiples los guiños y los usos burlescos de características

²⁰² Este procedimiento entra dentro de lo que Grande denomina una estética de la oposición propia de la postmodernidad y cuyo rasgo más notorio “es el de la pluralidad, los juegos discursivos en el nivel de la metalengua, el *collage*, la intertextualidad y la transformación de lo moderno en cuanto que deconstrucción de discursos y sistemas anteriores” (2004: 7).

propias del teatro barroco o de la poesía de Lope de Vega o las referencias a tópicos fundamentales de la ideología áurea, como el engaño de los sentidos, la relatividad de la verdad o la preocupación por el tiempo tan propia de Quevedo. El subtítulo, “Auto existencial”, ya es una combinación imposible entre lo religioso, en referencia al teatro medieval y renacentista sacro, y, precisamente, la muerte de cualquier creencia religiosa, de toda esencia, que supone la filosofía existencialista.

Por su parte, los personajes, casi caricaturas, funcionan de una manera coral y especular repitiendo siempre los mismos diálogos, parodiando así también el uso y la función del coro del teatro griego. De hecho, solo un personaje tiene nombre, Ceremonio²⁰³, especie de sastre-filósofo-maestro de esta caverna que debe vestir la desnudez de los otros personajes, dos hombres y dos mujeres innominados.

La obra está escrita en verso y dividida en jornadas, como ya vimos en *Las escapatorias de Laura y Óscar*, lo cual ya es otra referencia directa más al teatro barroco español, con un tono burlón bastante claro. Sin embargo, fuera de la comicidad, que no es absoluta, hay una seria reflexión sobre qué es la realidad, sobre la necesidad de alcanzar el conocimiento, de entender cómo funciona la sociedad, los seres humanos y su manera, verdadera o fingida, de comportarse en el mundo.

Si tuviéramos que definir un *ethos* o un *régimen* donde la obra se encuadraría sería el lúdico, un *ethos* desmitificante y jocosos que, sin ser reverente explícitamente con el maestro — Platón—, tampoco lo ridiculiza, simplemente se enfrenta con la tradición, con una tradición que, en cambio, Piñera debe admirar lo suficiente como para

²⁰³ Nombre parlante que remite, obviamente, al culto, a lo ritual, y que, usado en masculino, supone una burla directa de todo lo divino e, incluso, puede sugerir hasta un desprecio manifiesto de todo lo solemne que, semánticamente, connota el sustantivo ceremonia. De hecho, el personaje no es otra cosa que un “maestro de ceremonias” que actúa conforme a los usos y costumbres establecidos, sólo que aquí el acto solemne que éste dirige es irrisorio, no obstante tener un significado metafórico trascendente en cuanto está en juego la verdad y la apariencia, expresadas aquí en términos de cuerpos desnudos o vestidos. Nótese que también existe en español la locución “traje de ceremonia”.

parodiar²⁰⁴. Por ejemplo, el título, es absurdo y cómico, pero es fundamentalmente un juego de palabras entre platónico y atómico que rebaja la trascendencia del mito, pero sin ridiculizarlo.

La intertextualidad de la obra de Piñera con Platón es la dominante de todo el texto, por supuesto, pero existe también una intertextualidad (o transtextualidad) con todo el sistema literario, con las tradiciones, con los géneros, con los estilos. En este orden de cosas, como hemos dicho, presentaría bastantes rasgos del pastiche.

Asimismo, el enfrentamiento con Platón no es sólo de tema, estilo o género²⁰⁵, pues asistimos a un desplazamiento desde el diálogo filosófico al diálogo dramático, sino con la filosofía misma que se desprende del idealismo. Piñera opta por borrar o abolir la diferencia entre imagen y realidad, entre apariencia, máscara, mentira y verdad, aunque ésta sea relativa, destruyendo la dualidad inherente a la caverna platónica. Para el dramaturgo, como para la filosofía materialista, sólo existe un plano, la realidad misma, ésta misma que tenemos: nuestro cuerpo, nuestra tierra, nosotros aquí y ahora... Y es aquí donde está el conocimiento.

En cierto modo, la parodia carnavalesca medieval presentaba este mismo aspecto, esta aspiración a eliminar el texto a favor de la vida, como dice Pozuelo, “lo fundamental y distintivo del carnaval es su vocación unificadora: en la misma fiesta carnavalesca lo que inicialmente eran dos textos (el del rito parodiado y su representación burlesca) tiende a convertirse en un solo texto, en el que la vida, la fiesta, irrumpe hasta borrar el escenario y evitar la distinción entre ambos textos” (2000: 5). Todo lo contrario, por otra parte, de cómo se muestra la parodia postmoderna, que

²⁰⁴ Así, no está de más recordar el hecho de que la parodia se desarrolla en dos direcciones —ya implícitas etimológicamente —: “hacia”, en el sentido de que para parodiar el modelo éste debe ser sentido por el parodiante como un texto digno de parodiarse, es decir, debe existir una admiración hacia el original, ya sea por el prestigio o su importancia en la tradición occidental, como en este caso lo es Platón; y ‘contra’, que implica superación, aunque no creemos que esté exento de cierto respeto.

²⁰⁵ Ya Bajtín advirtió de “la idea de desplazamiento de género que manifiestan las parodias, en virtud de la cual ‘los géneros paródicos no pertenecen al género que parodian’” (cit. en Huerta, 1982: 154).

funciona a la inversa: intentado anular la diferencia entre el arte y la vida pero a favor de la textualidad, sustituyendo esta última por el signo.

Los ejes de fuerza de la obra, aparte del enfrentamiento entre la filosofía existencialista e idealista, o, por ejemplo, la inversión cómica de la teoría de la reminiscencia: “¡Telas son para arrojarse/ en la caverna platónica;/ telas son para ocultarse/ y para desmemoriarse!” (2002b: 590), se sitúan en un constante juego entre la mentira y la verdad, entre lo real, que aquí es apariencia, y la ficción: “De las caretas el juego, / que es como jugar con fuego/ y es la de nunca acabar...” (2002b: 602).

El escenario es una caverna donde todo es una sustitución²⁰⁶. En realidad, un simulacro de un simulacro, siendo ya la caverna un mito literario y por ende una representación de la realidad, donde la máscara, o careta en el lenguaje desmitificador de Piñera, juega un papel primordial.

En este sentido, uno de los aspectos más interesantes de la obra es la reproducción literal y completa del mito de la caverna de Platón, en la estela del “Pierre Menard, autor del Quijote” de J. Luis Borges, que con este relato nos dijo que sacar el texto de su contexto, aunque se reproduzca literalmente, ya es escribir otra obra, pues hay una distancia histórica y cultural que no puede soslayarse y que afecta a todos los niveles del texto, siendo el de recepción uno de los más importantes, según nuestra opinión. Siendo esto así, Piñera no se queda en la reproducción literal del mito de Platón, sino que añade varios niveles más de parodia, pues construye, por decirlo así, una caverna dentro de la caverna, además de la gran “caverna” del teatro y de la Literatura, como círculos concéntricos que se encierran unos a otros y se implican mutuamente. De hecho, cuando los actores terminan de narrar el mito de Platón, que ocupa la jornada sexta de las nueve

²⁰⁶ Aunque el teatro mismo ya es una sustitución.

que tiene la obra, una visión²⁰⁷ les hace quitarse las cadenas y, como si salieran de un sueño, los cuatro dicen a coro: “Visto el caso y comprobado el hecho, declaramos que todo lo dicho queda sin efecto. ¡Nos hemos equivocado de caverna!” (Piñera 610).

Para finalizar, dejamos dos ideas muy sugestivas sobre la parodia, opuestas, mas se construyen desde dos ámbitos diferentes, una del teórico de la literatura Tynjanov quién dice que “La parodia destruye al mismo tiempo que crea, viola la cohesión del sistema literario de tal manera que lleva a la evolución de la literatura” (1968: 171), esto es, siendo un elemento de destrucción, de evidenciación de los procedimientos, es un elemento de primer orden en la evolución del sistema literario; y otra de Baudrillard: “La parodia, al hacer equivalentes sumisión y transgresión, comete el peor de los crímenes, pues anula la diferencia en que la ley se basa” (1978: 45). Y, finalmente, una cita del genial Nietzsche que todos conocemos: “*Incipit tragoedia [...] incipit parodia*, no cabe ninguna duda...” (2001: 33).

²⁰⁷ Donde podemos ver una vez más el juego y la transtextualidad con procedimientos, tradiciones o géneros literarios, como lo que significaba la visión para el héroe épico o el subgénero de las visiones religiosas en la literatura medieval tanto sacra como profana. Ahora, la “visión” pierde totalmente su carácter divino, profético, solemne en suma, con el uso paródico de un lenguaje pseudojurídico.

3.3.3. *ELECTRA GARRIGÓ*. TRANSPOSICIÓN DIEGÉTICA Y GENÉRICA

3.3.3.1 EL PROBLEMA DE LAS FUENTES. DEFINICIÓN GENÉRICA

Como es sabido y hemos visto a lo largo de esta tesis la importancia de esta obra teatral en toda la obra dramaturgica de Piñera y aún en el teatro cubano es fundamental. En el primer capítulo de esta tesis nos referimos a cuáles eran las direcciones críticas más relevantes sobre este particular y las distintas consideraciones a nivel genérico que ha suscitado desde su estreno en 1948. Así, se la ha calificado de parodia, tragedia grotesca, tragedia moderna, tragedia existencial, farsa, comedia del absurdo e, incluso, de sainete trágico. En nuestra opinión, es posible hallar elementos de cada una de estas categorías, pero quizá lo que puede aunar todas ellas es la tragicomedia, género que el propio dramaturgo elige para su obra, como veremos más adelante.

Dejando a un lado las pequeñas particularidades, el acceso a esta pieza se ha realizado fundamentalmente desde dos intenciones o dos puntos de partida: conocimiento de fuentes y confrontación con las Electras clásicas (principalmente las de Sófocles y Eurípides) o con las coétaneas a Piñera (Eugene O'Neill y Sartre²⁰⁸); y la valoración de su alcance social y de renovación de la escena cubana, pues muchos críticos consideran que Piñera logró, usando el mito griego, crear una Electra totalmente cubana. En este sentido, son muy clarificadoras las palabras de Piñera en el prólogo ya

²⁰⁸ *Mourning becomes Electra* de 1931 y *Les Mouches* de 1943 respectivamente. A estas obras podríamos añadir *Antigone* de Anouilh de 1944 por su parentesco con Electra, según Genette “una hermana pequeña de Electra” (1989: 419), *Amphitryon 38* de 1929 y *Électre* de 1937 escritas por Jean Giraudoux, porque creemos encontrar algunas características comunes en los personajes, si bien eran motivos que ya aparecían latentes y no desarrollados en los clásicos y, por tanto, puede tratarse solo de una coincidencia y no de influencia. De hecho, Antígona, como Electra Garrigó, afirmará su individualidad contra Creonte y sus razones no serán religiosas ni amorosas, sino personales, egoístas e infantiles en cierto modo, pero, como Electra, su rebeldía la lleva a preferir morir antes que claudicar, antes que cambiar sus valores: CREÓN: Y ahora corres peligro de muerte porque negué a tu hermano ese pasaporte irrisorio, ese chapurreo en serie sobre sus despojos, esa pantomina que te avergonzaría y mortificaría si la hubieras representado. ¡Es absurdo! ANTÍGONA: Sí, es absurdo. CREÓN: Entonces, ¿por qué adoptas esa actitud? ¿Para los demás, para los que creen? ¿Para alzarlos contra mí? ANTÍGONA: No. CREÓN: ¿Ni para los demás, ni para tu hermano? ¿Para quién entonces? ANTÍGONA: Para nadie. Para mí. (Anouilh, 2009: 168)

tantas veces citado y que reproducimos aquí extensamente porque refleja fielmente la poética de Piñera:

Cuando fui atacado por el “bacilo griego” (este bacilo griego continúa desempeñando su función de violín obligato en la gran orquesta de la dramaturgia occidental: Hoffmannthal (sic), O’Neill, Racine, Shakespeare y tutti quanti), es decir, cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello dejarían de seguir siendo irremediablemente trágicos a la griega. Para mí no tenía sentido alguno repetir de cabo a rabo a Sófocles o a Eurípides. Y digo de cabo a rabo pues el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa mano a los trágicos griegos, tendrá irremediablemente que repetirlos en cierta medida. Bueno, me dije, Electra, Agamenón, Clitemnestra tendrán que seguir siendo ellos mismos. Va para dos mil años que fueron creados por unos autores que conocían muy bien a su pueblo. Pero también me dije: a propósito del pueblo, es decir, de mi pueblo, ¿no sería posible cubanizarlos? Pero, ¿cubanizarlos en lo externo, esto es, en el traje, en los símbolos, en el lenguaje? Tal aporte no sería negativo; sin embargo, no resolvería la legitimidad y la justificación de mi tragedia. Para que Electra no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot de teatro “sacara al espectador de su luneta”. ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano.

(Piñera, 1960: 9)

En realidad en este prólogo están las claves no sólo de la pieza, sino también de algunas de las ideas estéticas de Piñera, como ya vimos supra. Una de las cosas que primeramente llaman la atención de este texto es la actitud de defensa y justificación de Piñera. En el momento en que lo escribe, 1960, ya había triunfado la Revolución y Piñera sintió que tenía que justificar su elección de este mito, un mito foráneo, y, con ello, situarse en un prisma positivo desde la mirada del nuevo régimen. Asimismo, su posición de rechazo a las influencias que los críticos veían con las “Electras” escritas en ese periodo e incluso antes en Europa es bastante notoria y casi punzante. Piñera defiende la absoluta originalidad de su obra y lo explica diciendo que, como todos los grandes dramaturgos en algún momento de sus carreras²⁰⁹, se ha sentido fascinado por el teatro griego pero no se ha limitado a “repetir” sin más:

(...) yo escribí Electra en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. (...) Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro lo es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado. Precisamente en ese elemento

²⁰⁹ Piñera cita a Hoffmannthal, O’Neill, Racine y Shakespeare (1960: 9).

me detuve para escribir “Electra”. Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea en fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. (...) ¿Que por qué lo hice a través del mito griego? Aquí hace falta decir la verdad, y la verdad es, que a semejanza de todos los escritores de mi generación, tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano de uno al otro extremo, lo falseé con unos griegos exhumados por que sí.

(1960: 11)

En ningún momento, Piñera alude a cuál es el modelo o la fuente que inspiró su *Electra*, pero podemos leer entre líneas que, indirectamente, estaba pensando en la trilogía de O’Neil e intenta distanciarse lo más posible de ella. Primero, porque la crítica ya había evidenciado las influencias del norteamericano, sobre todo con la obra *Aire frío*; segundo, porque quiere desligarse de la tradición de un teatro de corte psicoanalítico, del canon de la tragedia moderna, representada por, entre otros, O’Neill; tercero, porque, en este momento, reivindicar la originalidad de su teatro frente al teatro norteamericano (Miller, Williams...) reforzaba su adhesión al proyecto revolucionario.

De hecho, al referirse a *Aire frío* dirá lo siguiente:

Los críticos, que pasan las tres cuartas partes de su tiempo buscando parecidos a los autores, han dicho que *Aire frío* está inspirado en *Largo viaje hacia la noche*. Me habría encantado inspirarme en O’Neill; O’Neill, premio Nobel, sería un honor tomar su pieza autobiográfica por modelo; pero yo, no pude..., antes que O’Neill estaba mi propia casa, que no es premio Nobel, que no ha escrito *Largo viaje*, pero a la que cuarenta años de miserias, de frustraciones, de hambre, le daban el derecho de inspirarme. Fue, pues, mi casa y no el señor Eugene O’Neill la inspiradora de *Aire frío*, y nunca se lo agradeceré bastante, y sería un mal nacido, si por preferir a O’Neill la olvidase a ella.

(1960: 27)

Y, si bien cuándo se refiere a *Electra* no cita ni una vez al dramaturgo estadounidense, en el texto hay ciertas pistas que pueden sugerir que el modelo del que se quería apartar era precisamente del de éste. Así, estamos de acuerdo con Cipolloni cuando afirma que Piñera se refiere a Sófocles en su texto intencionadamente intentando de este modo separarse todavía más de O’Neill a través de su referente más directo, Esquilo: “Piñera, en cambio, nunca nombra la trilogía de Esquilo, pero sí alude a la *Electra* de Sófocles, acudiendo, por así decirlo, al otro gran modelo (...) Remitir a Sófocles sugiere dos pistas: por un lado, marca una distancia con respecto a O’Neill; por

otro lado establece entre las dos Electras modernas una relación que tiene como modelo la pieza de Sófocles frente a la de Esquilo” (Cipolloni, 2002:309):

No cabe duda que si al nuevo escritor surgido de esta Revolución se le ocurriera revivir una vez más la tragedia de Sófocles, lo haría muy diferentemente a como yo lo hice.
(1960: 13)

Asimismo, Piñera dirá que su teatro no es trágico, sino tragicómico, con lo cual, al mismo tiempo que se inserta en el canon de la comedia española, “en la tradición teatral sainetera, entremesil y antipsicológica del teatro breve y del teatro grotesco españoles” (Cipolloni, 2002:307), reivindica la “cubanidad” de su teatro, al identificar la fusión de la seriedad y el humor con el carácter del pueblo cubano:

(...) porque después de todo lo malo que pueda decirse de Electra, también podrá decirse que no es aburrida. (...) Creo en buena medida que este encantamiento es posible por la alternancia de lo trágico y lo cómico, porque el cubano se reconoce en las chulerías de Egisto Don, en la sensualidad de Clitemnestra, y en la ironía del Pedagogo.
(1960:12)

Más adelante, reflexiona y parece situarse en algunas de las corrientes y prácticas escénicas de las vanguardias del siglo pasado, tanto cuando se refiere al clown que lleva dentro, como cuándo explícitamente declara su adhesión (si bien en modo irónico) tanto al existencialismo como al absurdo:

Además, no puedo negarme, (es decir, a tono con mi sentido teatral de la vida), a exhibir el clown que llevo dentro. Ya se ve en mi obra : soy ése que hace mas seria la seridad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco. (...) (1960: 8-9)
Y vayamos ahora a la etiqueta filosófica que se debe poner a Electra. ¿Es existencialista? ¿Es teatro del absurdo como se acostumbra a decir ahora para estar a la moda? (...) Francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí “Electra” antes que “Las Moscas de Sartre” apareciera en libro, y escribí “Falsa alarma” antes que Ionesco publicara y representara su “Soprano Calva”.
(1960: 14-15)

En este sentido, si las fechas que Piñera da para la escritura de sus obras son exactas²¹⁰, resultaría, como dicen algunos críticos hispanoamericanos y como vimos en

²¹⁰ El problema de la datación de estas obras teatrales es un tema largamente discutido. Piñera, con intención irónica o por su inclinación a “jugar” con los críticos, da varias fechas diferentes. Según Leal, la segunda versión de *Falsa alarma* (la primera se publicó en 1949 en *Orígenes*) que se publica en su *Teatro completo* de 1960 “había sufrido ya la influencia del autor rumano” (1988b:76). Y en cuanto a *Electra Garrigó*, también según Leal (1988b: 39), Piñera da como años de escritura tanto 1942 como 1943. Por otro lado, basándose en la correspondencia de Piñera, tanto Lobato como Espinosa sugieren la hipótesis

el capítulo del estado de la crítica, que sería el primero en absoluto en haber escrito teatro desde estas filosofías. Sin embargo, Piñera se adelanta también a nuestras objeciones sobre este particular cuando inmediatamente aclara:

Mas bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos.

(Piñera, 19960: 15)

Lo que sí es cierto, en cualquier modo, es que Piñera no aparece hasta muy tarde en el canon y en las antologías de dramaturgos del absurdo, y no podemos negar que, si no el primero, fue uno de los primeros²¹¹. Quizás también por la incomunicabilidad en ese momento histórico entre Europa y la isla de Cuba, Esslin (1966) no lo incluye y, junto a los grandes autores consagrados (Beckett, Adamov, Ionesco y Genet) se incluyen otros dramaturgos que orbitan dentro de esta corriente, como Vian, Arrabal, de Pedrolo, Pinter o Albee, entre otros, todos europeos y norteamericanos, pero ningún hispanoamericano; también porque, excepto Piñera, este complejo de tendencias que supone el teatro del absurdo no aparece tan estructurado en América como en Europa, cuyo centro todos sabemos que fue París.

De hecho, en Hispanoamérica fue quizás la década de los sesenta la época dorada de este movimiento y uno de sus más fieles representantes el chileno Jorge Díaz que continuó escribiendo hasta los setenta, aunque ya fuertemente ligado a una temática de denuncia social y, por tanto, bastante alejado de los dramaturgos de los primeros años. Sin embargo, Díaz se inscribe en toda una tradición de vanguardia de la segunda mitad del s. XX; que pretendía renovar el teatro en Chile, formó parte de un grupo teatral

de que ésta se escribiera o finalizara en Argentina entre los años 1946 y 1948 (2002b: 113). Asimismo, en una conversación privada que la autora de esta tesis tuvo con Antón Arrufat surgió esta cuestión, y el escritor aseguró que Piñera conocía muy bien la obra de Sartre cuando escribió su “Electra”. De hecho, las relaciones del filósofo francés con Cuba, tanto políticas como literarias, están bastante bien documentadas. Sin embargo, la importancia de quién escribió qué y cuándo no resulta tan relevante como otros críticos sugieren: no quita originalidad e interés a la obra del dramaturgo cubano y, al mismo tiempo, lo inserta en el canon occidental.

²¹¹ Recordamos a este respecto lo que decíamos sobre la marginalidad del teatro hispanoamericano en las Historias de Teatro occidentales en aquellos años y la cuestión del canon literario.

experimental llamado *Ictus* a finales de los 50, que estrenaría sus primeras obras y una de sus representaciones, donde formó parte del reparto, fue *La cantante calva* de Ionesco.

Sin embargo, la comunidad de temas y procedimientos en Jorge Díaz no deben verse como una “variante” del teatro del absurdo europeo o como una influencia directa. De hecho, el teatro hispanoamericano comienza su renovación ya desde los años 20, una renovación que se irradia desde cuatro grandes centros que permitirían la expansión de las nuevas tendencias: Argentina, Cuba, Chile y México, bien desde la crítica social, económica y política o el existencialismo, bien desde el influjo norteamericano de Tennessee Williams y Arthur Miller y las reposiciones y adaptaciones de los clásicos o el nacimiento de un teatro no comercial y de grupos experimentales. Asimismo, durante la segunda mitad del s. XX continúa este deseo de renovación y de reforma de la escena que implicaba distintas tendencias, de las cuales una fue precisamente la representación de una realidad en continuo movimiento y decadencia mediante el absurdo, aunque se inscriba en la crítica social de la realidad hispanoamericana. No obstante, más allá de circunstancias particulares, *Electra Garrigó* no sugiere un apego costumbrista, sino un tratamiento colectivo de la realidad humana mediante el empleo de lugares muy concretos pero incardinados en lo universal, del sentimiento (o momento) desesperanzador y escéptico que se estaba viviendo tanto en Europa como en América, de la soledad del hombre y su angustia existencial, inmerso en una sociedad que lo anula y en la que todo es prescindible, hasta el propio ser humano.

En este sentido, y por esto mismo, nosotros consideramos la categoría absurda de la literatura de uno u otro continente como una respuesta a unas circunstancias históricas, como una tendencia histórica supranacional de una época, en la línea de Claudio Guillén. No obstante, tenemos en cuenta que la existencia de unas

circunstancias políticas, culturales y sociales concretas, de una idiosincrasia de pueblos diferentes nos niega el hecho de que podamos establecer una analogía sin restricciones: el absurdo en Hispanoamérica tiene características propias, como no podía ser de otra manera, que derivan o se muestran más apegadas a la realidad inmediata en cuanto a lo social y lo político, pero, al menos en Piñera, no se pierde de vista ni la dimensión universal²¹² ni la angustia metafísica del existencialismo como un ingrediente más del absurdo.

En síntesis, la reelaboración de Piñera del mito de Electra es primero una transposición genérica, en tanto nos encontramos ante una tragicomedia frente a las tragedias canónicas; en segundo lugar, la filosofía que la sustenta es existencialista; en tercero, muchas de las técnicas y estrategias teatrales que se usan forman parte de una serie de convenciones que se asocian con el teatro del absurdo y, en cierto modo, con el teatro brechtiano; en cuarto y último, por su relación con el hipotexto, o más bien hipotextos —en tanto, desde el punto de vista estructural, existe una transformación—, hablaríamos de transposición, cuyo régimen es serio, pues según Genette (1989: 262), “la transformación seria, o transposición, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales”. Sin embargo, como veremos, no es tan fácil separar lo lúdico y lo satírico de lo serio (las tres funciones de las categorías hipertextuales,) y, por tanto, de acuerdo con Genette, debemos imaginar un sistema circular donde lo lúdico y lo serio se dan la mano a través de lo humorístico, y ahí encontraremos la parodia que, efectivamente, es otro procedimiento más de esta obra que confluye con el resto y todos son implicados por la transformación diégética. Desarrollaremos estos aspectos a continuación en relación con cada subapartado.

²¹² De hecho, es predominante sobre el color local o el apego costumbrista.

3.3.3.2 TRANSPOSICIÓN DIEGÉTICA DEL MITEMA DE ELECTRA.

3.3.3.2.1 EL MARCO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO

La recreación de la obra clásica no mantiene ni su ubicación en el espacio ni en el tiempo y, puede considerarse, si bien hasta cierto punto, “una reelaboración libre del hipotexto” (Miranda, inédito) donde la acción se transporta a otra época histórica y a otra sociedad. Tanto del prólogo de su autor como del texto se colige que el uso del teatro grecolatino tiene una finalidad muy clara en el mundo hispanoamericano, que consiste en responder a intereses nacionales, aunque al mismo tiempo el teatro de Piñera, si bien pueda verse desde el punto de vista del contexto social cubano y el propio dramaturgo insista en que su teatro es cubano, no deja de ser universal. De este modo, en *Electra Garrigó*, a través del mito griego se intenta reflexionar sobre aspectos culturales y sociales propios de la realidad cubana, pero, en nuestra opinión, aparecen menos radicalizados que en otros autores posteriores como, por ejemplo, en la obra *Medea en el espejo* de José Triana estrenada en 1960.

La historia trágica de los Atridas cambia su escenario en modo determinante para la historia en la obra de Piñera. Primero, el espacio no será Argos, sino la ciudad de La Habana y el tiempo será el contemporáneo al autor, esto es, el siglo xx; los personajes, que también sufren un cambio de clase social, consecuentemente no actuarán movidos por las razones heróico-trágicas del mundo y la polis griegos, sino motivados por otras circunstancias bien distintas acordes con la transformación semántica que conlleva este procedimiento. El radical cambio del cuadro diegético que supone la obra de Piñera hará que sobrevivan sólo las grandes líneas de la acción de la tragedia atrida.

La traslación de espacio supone, y no es menos importante, una traslación de continente —pues no nos situamos ya en la vieja Europa, sino en el nuevo mundo, América— y como consecuencia un cambio de nacionalidad. Ambas traslaciones se

daban ya en la trilogía de O'Neill, situada en EE.UU. en la plantación sureña de los Mannon. Podríamos incluso pensar en las guerras inmediatamente anteriores en una y otra parte del continente americano, esto es, en la guerra de Secesión norteamericana, y en la guerra española contra EE.UU. cuando se pierden las últimas colonias, Cuba, Filipinas y Puerto Rico, como contextos inmediatos paragonables a la guerra troyana, en la línea que ya expresaba Piñera en "El caso Acteón", ya analizado, donde se dice:

(...) también aquí en Cuba misma o en el Cuzco, o en cualquier otra parte, puede darse con toda propiedad el caso Acteón.

(Piñera, 1999: 41)

Esto es, pueden darse todas las condiciones para generar la tragedia cubana sin tener que remitirse a contextos foráneos, y así lo expresa cuando se refiere al carácter de los cubanos:

(...) esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar. Frente a una frustración, que se venía dando en nuestro pueblo como a perpetuidad (...)—¡y qué frustración, hemos sido uno de los pueblos más frustrados del mundo! —elegía el chiste como método evasivo (...) Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste. Si no podíamos enfrentarnos con los expoliadores del patrimonio nacional, al menos los ridiculizábamos.

(Piñera, 1960: 10-11)

Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso.

(1960: 15)

El cambiar el marco, como decíamos, es determinante, pues la transposición diégetica generará varios tipos de relaciones de transmotivación y cambiará radicalmente tanto el valor de los personajes como el significado de los recursos escénicos utilizados, tanto en el nivel de la diégesis (el universo espacio-temporal donde se cuenta la historia de un pueblo a través de una familia, en este caso, burguesa), como a nivel funcional y en cuanto a las diferencias estructurales entre los estatutos transtextuales, esto es, en la relación de Electra Garrigó con su hipotexto o hipotextos. Así, la categoría del arquetipo de Durand a la que ya nos hemos referido, si bien el arquetipo modelo más claro es el de Sófocles, es en su conjunto lo que funciona en

Electra Garrigó: la situación arquetípica, la historia trágica de la familia de los Atridas, y que contiene todas las variantes del mito.

En este sentido, “en *Electra Garrigó* Piñera sintetiza los acontecimientos desarrollados por Esquilo en la *Orestíada* —*Agamenón* y *Coéforos*— aludiendo a los de la tercera —*Euménides*— y luego por Sófocles y Eurípides en sus respectivas *Electra*” (Barreda, 1985: 122). Pero el mito se concretiza, tanto temporal como espacialmente, y nos encontramos ante una historización que nos permite hablar de unos personajes incardinados en los problemas de su tiempo y de su contexto histórico-geográfico y político. Así *Electra Garrigó*, muy ibseniana por otra parte, se caracteriza fundamentalmente por una característica: su inteligencia, por la luz de la razón que la apartará de todas las pasiones que sofocan a los otros personajes. Una *Electra* que será consciente de que debe recitar un papel, de que es un personaje literario y, como tal, debe cumplir lo que ya está escrito en los textos canónicos: ningún personaje escapará a su destino en la historia mítica ni en la criolla, sólo que las motivaciones serán radicalmente diferentes a las de los modelos griegos. Esta modernización implicará, asimismo, transformaciones pragmáticas como una consecuencia lógica de verosimilitud, por ejemplo, en el modo en el que son asesinados los personajes.

Electra Garrigó, como también *Mourning becomes Electra*, es un claro ejemplo de transposición diegética integral, lo que se denomina en narratología transposición heterodiegética, porque los cambios son profundos, afectan al marco, a la acción misma y a la identidad de los personajes²¹³; el pacto con el lector/espectador está en el título y en los nombres de los personajes que, aunque modificados, —se le han añadido los apellidos— son un signo de fidelidad diegética y un referente de lectura e

²¹³ Consideramos importante resaltar, en cambio, que *Les Mouches* de Sartre, pese al título, es una transposición homodiegética que no cambia el marco ni la identidad de los personajes míticos, aun presentando una radical transformación temática.

interpretación²¹⁴. En el mismo horizonte cabe situar las continuas referencias de los personajes a los textos clásicos, bien en modo paródico y *metateatral*:

PEDAGOGO. ¿Declamas...?

ELECTRA. (*Sin moverse.*) Declamo.

PEDAGOGO. Sigues la tradición, y eso no me gusta.

(1960: 37)

CLITEMNESTRA. (*cogiendo la barbilla de Electra*) Es ya una gran actriz. Vive en el mundo sólo para representar. Tengo la certeza de que nada siente. Lo que ella nos presenta es su vaciado en yeso [...].

(1960: 55)

CLITEMNESTRA. [...] ¡Yo misma acabaré por volverme Electra! (*Pausa.*) Pero, no, antes la muerte. Esa mujer viscosa, esa mujer objeto, esa mujer que es sólo un personaje de tragedia.

(1960: 77)

bien como maldición insoslayable, como un destino no dictado por los dioses sino por los textos canónicos, un guión fijado que no se puede cambiar o la reducción a los puros hechos:

CLITEMNESTRA. ¡Basta de locuras! Somos humanos, y no podremos, no, no podremos despojarnos de las palabras ni de los nombres.

(1960: 46)

CLITEMNESTRA. (*caminando hacia el centro de la escena. Poseída de furor*) ¡El destino! ¡Todavía el destino! ¿Quién va a ganar? ¿Quién va a perder? ¡El destino lo dirá, el espantoso destino!

ORESTES. (*se acerca a Clitemnestra*) ¿Qué quiere el destino contigo, Clitemnestra Plá?

ELECTRA. (*se acerca a Clitemnestra*) El destino quiere su parte, pero niego que sea espantoso. El destino es sólo el destino.

(1960: 49)

3.3.3.2.2 TRANSFORMACIONES SEMÁNTICAS Y PRAGMÁTICAS:

TRANSMOTIVACIONES Y TRANSVALORIZACIONES: PERSONAJES Y CORO

La importancia de los personajes, su aparición y/o supresión en las obras sobre la familia Atrida de los grandes trágicos griegos es notablemente diferente; se valoran unos y se desvalorizan otros, o se les da un valor secundario o se presentan bajo una luz diferente dependiendo de la intención, las motivaciones y las razones de cada uno.

²¹⁴ Interesante es la interpretación contraria y complementaria de este hecho que hace M. Golán: “O motivo da mascara é unha constante na dramática piñeriana, ben evidente no caso de Electra Garrigó, que se nos releva, xa a través do propio apelido, como unha estilización da familia Garrigó baixo o disfraz do clasico”(2001: 232).

Piñera exagera el rol de los personajes clásicos, llevándolos a la hipérbole, al ridículo, a la simplificación y/o banalización, provocando con todo ello la creación de figuras antiheroicas y, como consecuencia, una desmitificación de ciertos personajes. De esta manera, el Agamenón de Esquilo con su “protagonismo en cierto modo pasivo, de víctima” (Bañuls y Crespo, 2003: 32) se convierte en la obra de Piñera en un anciano temeroso, ridículo, celoso del amor de su hija de un modo antinatural. Es más, la falta de motivo claro que justifique su muerte —más que el adulterio—, la ignorancia absoluta de lo que está sucediendo y de su destino convierte al otrora grande guerrero en una figura patética.

Uno de los resultados del cambio producido en la diégesis de la historia, como otros más en cadena, es que Agamenón no es un rey y no ha debido luchar en ninguna guerra, ni sacrificar a ninguna “Ifigenia” que le merezca el castigo de la muerte, al menos no es el motivo que impulsa a Clitemnestra a asesinarlo. Es algo así como un “rey jubilado”, alguien que una vez fue rey y viajó a tierras lejanas, y lo hizo, pero en las obras canónicas.

De esta manera Piñera soluciona el problema del cambio de estatus y nos presenta a un Agamenón de sesenta años, burgués, egoísta y apegado al tradicionalismo familiar, al que solo parece interesarle que Electra no se case y permanezca con él; al mismo tiempo que hábilmente disemina, superponiéndolos, aquí y allá frases, pedazos de historia, guiños y motivos cuyos referentes son los textos clásicos y la historia mítica de los Atridas. A veces, son sólo unas palabras aisladas que hacen referencia a la estirpe real de los personajes:

AGAMENÓN. (*a Electra*) Hija, no vas a suponer que yo... Ya fui una vez rey.
(1960: 44)

ELECTRA. Clitemnestra se emociona ante el brillo de la regencia.
(1960: 44)

Otras veces se usa el recurso tradicional de la exposición de las genealogías en modo paródico, recreando la estirpe histórico-legendaria, pero que no hacen más que redundar en la figura triste y sin gloria de un Agamenón vencido antes incluso de luchar:

AGAMENÓN. (*Poniendo su índice en el pecho de Egisto*) ¡Por ti, Egisto! Sé que duermes con Clitemnestra, mi mujer, hija de Tíndaro y de Leda, esposa de Agamenón, madre de Electra y Orestes, de Ifigenia, y Crisotemis.

CLITEMNESTRA. Nos ofendes, Agamenón Garrigó. Mas te lo perdonamos en obsequio a tu borrachera. Soy Clitemnestra Plá, la siempre casta.

AGAMENÓN. Eres de reducido humorismo, Clitemnestra Plá. ¿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?

(1960: 57)

Un Agamenón que, pese a su estirpe, no es ya uno de los héroes más distinguidos de toda la mitología griega, sino un burgués de clase media que finje ser un guerrero griego, borracho, vestido con sábanas y con una palangana en la cabeza. Así, no es un héroe trágico que debe luchar contra el destino, no tiene tragedia que cumplir, aunque la desee, y este deseo y el desconocimiento es, paradójicamente la tragedia de Agamenón Garrigó:

AGAMENÓN.[...] 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!

(1960: 57)

En estos pasajes que hemos apenas visto se percibe claramente el contraste entre el Agamenón mítico y el cubano y la intención de Piñera de separar ambos personajes, sobre todo cuándo Clitemnestra interviene y acentúa los apellidos; si bien juega durante toda la obra con la ambigüedad entrando y saliendo de los hipotextos, aprovechando las lecturas depositadas en las variantes del mito conocidas por el lector/espectador. Es más, juega con la “mente” de sus personajes, confundiéndolos hasta tal punto que en ciertos momentos éstos no están seguros de no ser realmente quiénes la leyenda dice:

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? (1960: 57)

El desconocimiento de Agamenón de su tragedia, de su destino, es otro de los guiños de Piñera a una de las características del héroe trágico sofocleo, esto es, el error trágico y la ignorancia de lo que se está haciendo: mientras “los héroes de Esquilo son de algún modo conscientes de lo que hacen, saben que van contra el destino que tienen fijado (...) los héroes de Sófocles creen estar haciendo una cosa cuando en realidad están haciendo otra muy diferente” (Bañuls y Crespo, 2003: 35). Pareciera que de este modo el autor otorgue cierta dignidad o carácter épico a Agamenón Garrigó, pero la realidad es muy otra, ya que éste no actúa, su error no proviene de una equivocada interpretación de la realidad y/o una confianza en la inteligencia aplicada a la acción como modo de vencer al destino, en Agamenón Garrigó no hay ninguna línea de acción, sólo la ignorancia. En cambio, veremos cómo en Electra Garrigó sí confluyen la mayoría de los rasgos que caracterizan a los héroes trágicos, pues podemos decir sin lugar a dudas que la Garrigó es la acción misma.

También Piñera imita las escenas-tipo del teatro griego, como la escena de mensajero, pero transformándola paródicamente en una farsa. Se producen dos escenas de mensajero y las dos anuncian una muerte: la primera, informa sobre la muerte de Orestes, la segunda, de la de Electra. Las dos escenas son especulares y son la exposición paródica de los miedos de Agamenón y Clitemnestra, que fingen morir de “pasión de ánimo”, aunque en realidad cumplen una función anticipatoria de la muerte real de los personajes, muerte que se produce a través de unos dobles.

Los mensajeros son mimos y Piñera especifica que son actores negros, sin duda como un guiño a uno de los personajes más famosos del teatro bufo cubano: el “negrito”²¹⁵, y a algunas de sus técnicas, como los juegos (en cierto momento las

²¹⁵ En el contexto de una sociedad esclavista, el hombre de raza negra será representado en el teatro acorde con el diferente momento histórico y con la clase social, y caracterizado lingüísticamente de modo jocoso. Este personaje-tipo, bastante caricaturizado, devino la figura principal del teatro bufo, encontrándose diversos grupos dependiendo de su uso de la lengua: el negro bozal, esclavo recién

actrices negras comienzan a jugar a “la gallinita ciega”), la excesiva caricaturización, el costumbrismo (son sirvientes) y, además, como este teatro breve, es paródico. A los mimos, que no hablan y se expresan mediante la gestualidad exagerada de los clown, les prestan su voz Agamenón y Clitemnestra, que, alternativamente, hacen “como si” fueran todos ellos.

También se reelaboran fragmentos de los hipotextos, como la escena de anagnórisis de Orestes por Electra tomada de Sófocles, pero es absurda y paródica: primero porque no es una verdadera anagnórisis en el sentido estricto del término, pues no hay “cambio desde la ignorancia al conocimiento” (Aristóteles, *Po.* 11. 1452a) ya que Orestes y Electra se conocen y viven en la misma casa; segundo, porque la prueba que pide Electra para reconocer a su hermano no es un signo inequívoco como en los textos antiguos referentes a una señal física indeleble e imposible de imitar, como la cicatriz de Ulises, sino el deseo de matar a Clitemnestra o más bien el conocimiento por parte de Orestes de su destino:

ELECTRA. (*Detenida en la columna*) Esta es la ocasión, y ahí está el extranjero. Ciertas señales me dicen que es mi amado hermano Orestes. El Pedagogo me ha confiado que puso sus dedos en el cuello de Clitemnestra, pero, ¿bastaría ello para reconocer a un hermano? [...] Escucha, extranjero: ¿cómo te llamas?

ORESTES. (*Volviéndose con desgano.*) Orestes.

ELECTRA. Vuelve a escuchar, extranjero, y perdona las preguntas de una mujer curiosa. De ese nombre tuve un hermano, al que muy pequeño perdí, por las intrigas sentimentales de nuestros padres. Muy pequeños éramos Orestes y yo cuando fuimos separados.

(1960: 74-75)

Sin embargo, hay una primera anagnórisis, cuando Orestes monologa consigo mismo, donde sí que funciona la agnición, y además Piñera demuestra conocer la *Poética* de Aristóteles cuando hace llegar a Orestes a la revelación de su destino

llegado de su país que no conocía el castellano; el negro ladino o mestizo, el negro criollo y el mulato que ya conocían la lengua y habían asimilado la cultura española, pero pertenecían a estratos de la sociedad muy pobres; el negro “catedrático”, referido al negro libre cubano que vive en las ciudades y que intentaba hablar como los blancos de clase alta, pero lo hace mal y produce hilaridad, y otros tipos más que pueden verse, por ejemplo, en Jorge e Isabel Castellanos (1994) y en S. Valdés Bernal (2004: 159-180).

mediante el llamado reconocimiento por silogismo, el quinto tipo de anagnórisis aristotélico.

En este último sentido, a modo de Sófocles (y también de Shakespeare), Piñera pone en boca de sus personajes monólogos trágicos donde se supone que tradicionalmente éstos deben expresar sus pensamientos y ser el momento culminante de la escena, pero, menos el de Electra, los de Clitemnestra y Orestes son tragicómicos, por la alternancia de registros, pasando de un estilo grandilocuente, trágico y, en cierto modo, hasta poético, a uno coloquial y superficial:

CLITEMNESTRA. Veo Electras por todas partes. Electras que me asaltan como esos copos de una nieve cruel que nunca he visto.[...] Me tiene desesperada, no puedo disfrutar de mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene me dice: “No te cargo de remordimiento, pero morirás como el muerto que produjiste”. (*Se toca el cuello*). He ahí el motivo de esta pieza de plata. Sin embargo, no me cae mal, me hace el cuello más flexible.

(1960: 79)

Asimismo, el monólogo de Orestes, construido paródicamente sobre el famoso soliloquio de Hamlet, muestra cómo el absurdo de la lógica lleva al *non sense*. Como Hamlet, Orestes encadena una pregunta tras otra, un “silogismo” tras otro, haciendo combinaciones matemáticas entre los elementos (los hechos) llegando a resultados absurdos pero correctos:

ORESTES. Electra no vendrá. El problema es éste: 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. (*Abandona la columna y da dos o tres pasos por la escena.*) Es el todo lo que se me escapa...(*Pausa.*) ¿Qué relación existe entre la muerte de Agamenón y el temor de Clitemnestra? Y a su vez: ¿qué tiene que ver Clitemnestra con la muerte de Agamenón? Y en directa relación con esto último, ¿a causa de qué, Clitemnestra, que siente ese indecible horror por Electra, propicia la muerte de Agamenón? [...] Hagamos combinaciones: ¿un odio excesivo de Electra a causa de un amor excesivo de Agamenón? ¿Un amor excesivo de Electra a causa de un odio excesivo de Agamenón?

(1960: 72)

Pero Orestes no tiene el “alma noble” (*Hamlet*, Acto III, escena 1) de Hamlet, sino un “alma débil” (1960: 74). Si en *Coéforos* tenía el rol protagonista y en *Electra* de Sófocles es casi sustituido por Electra como héroe trágico, siendo sólo una encarnación

del destino, de Apolo, en Piñera, en una degradación ascendente, no será más que un joven pasivo, fácil de manipular, superficial y no muy inteligente; si en Sófocles los planes son de Orestes, ahora los planes los hará todos Electra.

Así, de nuevo, se producen remotivaciones, sustituciones de motivos y alteraciones del valor de los personajes que tienen que ver todos con la transposición diegética efectuada. Por ejemplo, en Sófocles hay un motivo sobrenatural externo que determina el modo en que Orestes se debe vengar y así hacer justicia, además de purificar su casa, esto es, el oráculo pítico. En Piñera se ha suprimido esta causa externa divina, pero ha sido sustituida por otra causa, aparentemente también externa, que responde a una ley natural, la ley de la causalidad, de la lógica de los hechos. Las cosas suceden porque deben suceder, porque a toda causa le corresponde un efecto:

PEDAGOGO. (*a los tres personajes*)... No quiere comprender que en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos.

ELECTRA. Pero también, Pedagogo: hechos, nada más que hechos en el reino humano[...].

PEDAGOGO. Si en el reino animal un hecho debe producirse, no habrá justicia que lo detenga, poder divino ni humano que lo impida.

ELECTRA. (*dando una palmada*) ¡La ley de la necesidad!
(1960: 58)

Sin embargo, esta “necesidad” a la que se refiere Electra, será paragonable a la causa de la Electra sofoclea, si entendemos lo necesario como una ley moral y, en última instancia, referido a *Anánke*, necesidad que encarna el destino de lo inevitable. De este modo, encontramos bastantes parecidos entre las dos Electras: Por ejemplo, el motivo de la venganza no es para ninguna de las dos una cuestión de la ley de sangre. Así, en Sófocles, Electra, creyendo a Orestes muerto, le propone a Crisótemis llevar a cabo la venganza, pero que, desde su punto de vista, es sólo justicia, y así restaurar el orden roto, político y familiar, lo que conllevaría su libertad. Estaríamos, por tanto, ante un motivo político, si bien, dado que Electra se mueve también por el *pathos* desde su

hybris, esto es, desde el amor y el odio, lo personal, lo ético inicia a tener un mayor peso que lo político:

ELECTRA. [...] Y hete aquí que no esperes ya en modo alguno que lo conseguirás algún día, pues no es Egisto hombre tan incauto que deje que nos brote algún día a ti o a mí familia, porque ello constituye martirio evidente para sí mismo. Por el contrario, si aceptas mis proposiciones, en primer lugar te granjearás de padre, que está muerto allá abajo, y a más de eso, serás considerada en adelante libre, exactamente como viniste al mundo, y alcanzarás un matrimonio digno de tu condición, pues todo el mundo gusta de poner sus ojos en lo bueno. Y además de eso, que ya es mucho, ¿no ves cuán grande excelente reputación nos procurarás a ti misma, también a mí gracias a los elogiosos comentarios de la gente si me haces caso? Pues, ¿qué conciudadano o forastero no nos estrechará la mano al vernos con alabanzas de seté tenor? “Mirad, amigos, a estas dos hermanas, las que sacaron a flote la casa paterna y que, arriesgando la vida, se prestaron a matar a sus enemigos en aquel entonces bien apoyados.

(Soph. *El.* 963-980)

Sin embargo, como sabemos, no será Electra quién cometa el crimen en Sófocles. Para ello tendremos que esperar a la de Eurípides, donde, como Electra Garrigó, lo comete junto a Orestes.

En modo similar, para Electra Garrigó la conquista de la libertad pasa por la muerte de sus padres, no es una cuestión de venganza, ni siquiera de justicia, pero es necesario y, por tanto, inevitable. Sin embargo, esto supone una nueva motivación, positiva en este caso, porque el motivo original era inmotivado desde un punto de vista psicológico (aunque existía, en realidad, en modo latente), ya que en el hipotexto estaba determinado por un oráculo. Ahora la motivación es interior, desde dentro de la propia obra Electra actúa desde y por su libertad con dos motivaciones, salvarse a sí misma y así cumplir su destino, y salvar a Orestes del amor incestuoso de Clitemenestra, que no le permite partir:

CLITEMNESTRA. [...] Mi amado Orestes tendrá todo cuanto desee con sólo abrir la boca. ¡Eso sí: le exigiré celibato eterno. Me pertenece.

(1960: 62)

Del mismo modo, Agamenón no permite crecer a Electra, desarrollarse individualmente, no cómo un apéndice más de una familia patriarcal que, para

Agamenón, no es más que su “propia persona multiplicada” (1960: 39). Así, para “revelar” su existencia, Electra debe suprimir a la familia:

AGAMENÓN. Quiero tu felicidad, Electra Garrigó.
ELECTRA. No, Agamenón Garrigó, quieres tu seguridad [...].
AGAMENÓN. Te quiero demasiado para perderte, Electra Garrigó.
ELECTRA. Me quiero demasiado para perderme. Te opones: te aparto, Agamenón Garrigó. Es cosa muy simple.

(1960: 39)

Pero no lo hará de modo pasional porque, en contra de la Electra sofoclea, en ésta no hay traza de ese amor ni de ese odio; Electra Garrigó actúa de modo desapasionado, frío y racional. La desaparición de su familia es una “cuestión sanitaria”, de limpieza, que, por otro lado, se relaciona con la purificación, con la limpieza de sangre:

ELECTRA. (*reflexiva*). ¡Ya tengo a Agamenón! Ahora: ¡Clitemnestra! Eso es: una cuestión sanitaria, una mera cuestión sanitaria.

(1960: 63)

De este modo, cómo habíamos adelantado, en la obra de Piñera es Electra quién determina no sólo el modo, sino quién debe morir y a manos de quién. Así, cuando Agamenón, con gran dramatismo, borracho, acusa a Egisto y Clitemnestra de tener relaciones, Electra, con frialdad, hace un resumen de los hechos incitando a ambos a cometer el crimen:

ELECTRA. Querido Egisto: nada te reprocho. Eres el amante de mi madre, tratas de suprimir a mi padre, pretendes sus riquezas, Clitemnestra te secunda, ¿qué esperas?
CLITEMNESTRA. ¿Qué oráculo vienes de consultar, Electra?
ELECTRA. La suerte de mi padre está echada. Tenéis manos libres para obrar.

(1960: 58)

De todas maneras, pese a su racionalidad, será un personaje que alcanzará la grandeza trágica de la Electra de Sófocles, porque la fidelidad a sí misma, su coherencia de acción y su posición vital frente al mundo son paragonables.

Clitemnestra y Electra, dos mujeres dorias y, como tales, fuertes, casi varoniles en la tradición, ya que acometen decisiones que están fuera de la esfera social de la mujer, conservarán estos rasgos. Sin embargo, los cambios son significativos. El miedo que siente Clitemnestra en Sófocles, un miedo lógico porque teme las consecuencias de su

crimen, en la obra de Piñera se exagera hasta convertirla en una mujer ridícula y obsesiva. Su miedo es Electra; mas tanto es su horror que enloquece y acaba objetivizándolo, pero no en un modo positivo, ya que el sujeto-Electra se magnifica, se multiplica y todo acaba siendo Electra.

Jugando con la etimología del vocablo, algo que ya hiciera Galdós en su obra homónima²¹⁶, los personajes hablan de un nuevo fluido, una energía que lo invadirá todo:

CLITEMNESTRA. (*Dolorosamente.*) ¿Deberé partir, Pedagogo?

PEDAGOGO. Sí, porque este palacio va a llenarse con un fluido nuevo que se llama Electra. Todo aquí se convertirá en Electra. ¿Formarías tú parte de esa infinita multiplicación de Electra?

CLITEMNESTRA. (*Absorta en sus pensamientos.*) Una infinita multiplicación de Electras... Eso es: una infinita multiplicación de Electras... (*Pausa.*) Aquí todo es Electra. El color Electra, el sonido Electra, el odio Electra, el día Electra, la noche Electra, la venganza Electra, (*gritando entre sollozos*). ¡Electra, Electra, Electra, Electra, Electra!

(1960: 79)

Como la electricidad, Electra atrae todo a su campo magnético y quien no huye corre el peligro de morir bajo su potencia. Así, cuándo todos están abandonando a Clitemnestra, parodiando la famosa frase de César a su hijo Brutus ésta le pregunta a Egisto:

CLITEMNESTRA. ¿Tú también, Egisto?

EGISTO. (*Cínico.*) Yo también, divina Clitemnestra. No me conviene tu casa, no me conviene tu dinero, tu casa es Electra, Electra tu dinero. Esta casa cruje, amenaza volverse un revoltijo de material Electra. Y yo, Clitemnestra, no quiero perecer aplastado bajo un material tan oscuro. Ya sabes que me encanta la ropa blanca.

(1960: 79)

Por otro lado, la posición de Clitemnestra ante el crimen de Agamenón, si bien al principio dudaba

CLITEMNESTRA. Pero, Electra... ¿debe morir realmente hoy mismo?

ELECTRA. Sí, Clitemnestra, hoy mismo. Sus llagas amenazan con una epidemia. Además, es feo. Debe morir hoy mismo

²¹⁶ En una época de efervescencia del progreso científico, y también cómo metáfora de la luz de la razón frente al fanatismo religioso, Galdós construirá una Electra como símbolo de la España nueva que deseaba, “tan viva como la misma electricidad, misteriosa, repentina, de mucho cuidado. Destruye, transtorna, ilumina” (1986: 472).

CLITEMNESTRA. No, te engañas, Electra. No está tan enfermo. Podría tirar todavía algún tiempo.

(1960: 59-60)

será de total justificación y, al final, junto a Egisto, lo asesinará con saña y furia y no tendrá remordimientos:

CLITEMNESTRA. [...] Es intolerante, abusador, me ha hecho sufrir. Por otra parte, sabréis que con ese maldito designio de guardar a su hija perpetuamente en el corral entorpece la buena marcha de mis amores con Egisto. (Pausa.) Sí, con Egisto: no tengo por qué ocultarlo. (*Sube más la voz*) ¡Aquí hace falta una limpieza de sangre!

(1960: 61)

El motivo pasional, interior y psicológico original, esto es, vengar el sacrificio de Ifigenia está ausente, y el motivo secundario de la Clitemnestra del Agamenón de Esquilo, esto es, los celos por la relación de éste con Casandra, se suprime y aparece remotivado en los celos que siente de Electra, como uno de los obstáculos que no le permiten mantener su vida adúltera con Egisto y convertirse en la dueña de todo:

ELECTRA. Añade a eso Clitemnestra Plá, que quieres verme casada para ser tú la reina de esta casa.

(1960: 44)

EGISTO. (*A Clitemnestra*) ¿Te agrada, Clitemnestra Plá, la idea de una vestal bajo tu techo?

CLITEMNESTRA. Confieso que no. (*A Electra.*) No cejaré hasta encontrarte otro pretendiente.

(1960: 56)

Así, todos los motivos cambian y se producen desmotivaciones. En este sentido, la disputa dinástica entre los primos Agamenón y Egisto —que ya venía de su padre Tiestes y su tío Atreo—, adquiere la banalidad metafórica de una pelea de gallos²¹⁷. Si en el mito, Egisto ansía el trono y el poder que considera legítimo y su razón para aliarse con Clitemnestra y asesinar a Agamenón es política, aquí es sólo una cuestión económica y de comodidad: vivir con y de su amante Clitemnestra.

²¹⁷ Sobre este símil podemos aventurar un guiño a los pasajes del *Agamenón* esquileo donde el trágico compara a Agamenón y Menelao primero con los buitres y más tarde con las águilas. Aves rapaces poderosas y magníficas, pero con el matiz negativo que le otorga su naturaleza depredadora que hace referencia a la *hybris* de los hermanos por los excesos cometidos en la guerra de Troya. En Piñera son gallos, la degradación es evidente. Véase Ruiz de Elvira (1982: 168-171) y el detallado análisis de Ruiz de Elvira y Serra (1974: 249-302).

Egisto Don, cobarde y malvado en la tradición, se define a sí mismo como egoísta y asesino (1960: 80), por tanto, en cuanto a valoración negativa no cambia tanto en Piñera, pues es un hombre que vive de las mujeres, voluble y pagado de sí mismo y, aunque es él quien mata a Agamenón y no duda en abandonar a Clitemnestra cuando considera que no conviene a sus intereses permanecer a su lado por la onnipresencia de Electra, no despierta sentimientos negativos, quizá por su palabra franca y porque Piñera consigue banalizarlo a tal extremo que resulta superficial y un tanto cómico²¹⁸.

EGISTO. En efecto, hay mucha luz aquí. (*Se mira la ropa.*) Casi no se me ve la ropa. Habrá que poner pantallas muy pronto.

ELECTRA. (*sin mirarlo*) Yo prefiero toda la luz.

EGISTO. Como gustes. (*Caminando hacia las columnas de la izquierda.*) En ese caso me voy al cuarto de tu madre. Así no sabré de la llegada del día. Estarán las cortinas echadas.

Aunque Egisto tiene más participación en la obra, aparece mucho más en escena que en las obras clásicas²¹⁹, su importancia para la trama se reduce bastante, de hecho se produce una desmotivación que arrastrará otras consigo, porque el motivo original desaparece en la obra de Piñera, esto es, se mantiene su cooperación en el asesinato de Agamenón, de hecho es el brazo ejecutor mientras Clitemnestra lo jalea, pero él mismo rechaza quedarse como “rey” de la casa y abandona el “reino”, como hemos visto más

²¹⁸ De todas maneras, otra de las cuestiones interesantes de la obra de Piñera es la eliminación de la catarsis. El horror es sustituido por la frialdad de los hechos, en la lógica de la racionalidad no hay pasiones que purgar; la compasión tampoco tiene lugar en un mundo donde no hay modelos que seguir ni enseñanza moral. Es por ello, que ni los asesinatos ni los asesinos nos despiertan sentimientos excesivamente negativos, ni tampoco positivos en realidad. Asimismo, el componente metateatral de la obra, si bien no tan fuerte ni dominante como en otros textos del autor, es suficiente para desarticular lo trágico.

²¹⁹ Una cuestión que nos ha parecido interesante sobre este personaje es que, según nuestra opinión, no se ha explotado ni desarrollado toda su potencialidad. En un sentido general, su papel y presencia en escena se ve incrementado en las piezas teatrales del pasado siglo, pero sólo conocemos una obra donde se produce una transvalorización de Egisto a través de una valorización positiva y una mayor importancia en la trama: *Electre* de Giraudoux. En esta obra, Egisto se transforma, quizás por vía del amor que siente por Electra, en un personaje más humano y fiel a sus valores. Así, estamos de acuerdo con Genette en que si bien, Egisto, como regente es un “hombre de estado poco escrupuloso en los medios, está entregado a su causa” (1989: 434), esto es, defender Argos de una invasión corintia. Y, para ello, se enfrentará durante toda la obra con Electra que opone a la necesidad de defender la ciudad, la necesidad de hacer justicia con su muerte.

arriba. Es más, a Orestes no le interesa en lo más mínimo que haya asesinado a su padre, le es indiferente porque no supone un obstáculo para realizar su destino:

ORESTES. [...] La suerte de Agamenón estaba echada. Tres personas se interesaban en su muerte. Tal muerte me tiene sin cuidado. Si Agamenón no podía arreglar por sí mismo sus asuntos, peor para él. Entre Agamenón y yo no existía el menor vínculo.
(1960: 73-74)

Por lo que concierne al resto de personajes secundarios destaca el Pedagogo, figura que sustituye al Ayo de la tradición griega, del cual se toma sólo su faceta de educador. Este personaje, en alusión paródica al sabio Quirón, está disfrazado de centauro y vestido con un frac. Es el maestro de Electra y Orestes, enseña apatía y que en la naturaleza existen sólo los hechos; es un personaje ambiguo y mixto y auna varias tradiciones: maestro y profeta, pues parece conocer todo lo que sucederá, aunque se limitará a situarse fuera de la tragedia:

CLITEMNESTRA. [...] Decidles, Pedagogo, que moriré en mi lecho.
PEDAGOGO. No soy augur, Clitemnestra Plá. (*mostrando la cola*) Esta cola dice muy por lo claro que soy un Centauro. Mi oficio es enseñar, no profetizar. Me pagas, y meto mi ciencia en la cabeza de tus hijos.
CLITEMNESTRA. Entonces, ¿quién va a profetizar mi suerte?
PEDAGOGO. Divina Clitemnestra: yo, como siempre, me lavo las manos...
(1960: 70-71)

De hecho, se despide cuando considera que su papel en la educación de Electra y Orestes ha finalizado:

PEDAGOGO. (*acercándose a Clitemnestra.*) Divina Clitemnestra: ha terminado mi misión. Ya tus hijos tienen manos propias. Yo parto.
(1960: 78)

La función del Ayo en Sófocles era básicamente la de mensajero, anuncia a Electra la falsa muerte de Orestes y el prólogo es suyo, donde expone, resumidos, unos hechos acaecidos anteriormente y que son el punto de arranque de la obra, al mismo tiempo que muestra a Orestes la ciudad de Argos. En cierto sentido, podemos asimilar esta función al Pedagogo de Piñera, aunque mucho más diluida y usada en modo irónico y sarcástico. Así, en varios lugares del texto este personaje hace alusiones medio

veladas cuyos referentes se encuentran en la historia mítica. Por ejemplo, al inicio de la obra, refiriéndose a las “mujeres sabias” dirá que son una plaga:

PEDAGOGO. Te alarmas fácilmente, Electra. Ellas no son sino esas plagas que toda la 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.

(1960: 37)

El antecedente directo es la plaga desencadenada por la conducta de Agamenón en Troya, pero también la plaga que azota la ciudad de Tebas de Edipo. Sin embargo, el verdadero problema está en el “monstruo” que debía matar Hércules para liberar Troya: en un mundo sin dioses, el motivo del mal no viene dado por circunstancias sobrenaturales, por los castigos de los dioses, sino por los condicionamientos sociales:

PEDAGOGO. [...] Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres.

(1960: 67)

Dentro de estos convencionalismos, adquiere importancia central para el desarrollo de la trama la imposición de Agamenón a Electra de que no se case, porque, cumpliendo el rol tradicional quiere que ésta lo acompañe y cuide en su vejez. El “pretendiente” será uno de los personajes omitidos, junto a Crisótemis e Ifigenia, pero se citará continuamente y su suicidio será uno de los detonantes del conflicto trágico:

CLITEMNESTRA. [...] Vengo sencillamente a informar a Electra de lo que ya sabe toda la ciudad.

ELECTRA. (*sin curiosidad*) ¿Qué sabe ya toda la ciudad?

CLITEMNESTRA. (*fingiendo indiferencia*) El pretendiente se suicidó esta tarde a las tres. Todos los vendedores de periódicos de la edición nocturna lo pregonan por las calles. ¿No los escuchastes?

ELECTRA (*ensimismada*) Es el primero que parte. (*A Clitemnestra*) No tengo necesidad de los vendedores de periódicos para saber la definitiva suerte del pretendiente. Además, no me importa esa muerte. Es el primero que parte, le seguirán algunos más.

(1960: 55)

Si Eurípides casa alternativamente a Electra con Píldes o con un campesino de noble carácter, a Electra Garrigó le espera la suerte de la Electra de Sófocles, la suerte de los héroes trágicos; esto es, la soledad extrema a la que sus convicciones y la aceptación de las consecuencias de sus actos la conducirán.

En este sentido, y acorde con el pensamiento existencialista, la razón de Electra es su necesidad de afirmación individual; su existencia depende de la capacidad de forjarse su propio destino, y este destino pasará por el asesinato como único modo de ser libre. Esta libertad no deriva de una voluntad divina y, como sucede en *Las moscas* de Sartre²²⁰, cuando Electra toma conciencia de su libertad debe asumir también su responsabilidad, y así, se enfrentará a la familia, entendiéndose ésta como un constructo social que constriñe al individuo y que perpetua determinados roles de sumisión y dependencia emocional.

Como el héroe trágico, aunque obviamente desde otro sistema de valores, el héroe existencialista tiene una responsabilidad con respecto a la sociedad y, cómo éste, si la acepta, arrostrará un destino en cierto sentido “trágico”, pero no fatal. La fatalidad, el destino, será aquí una cuestión de libertad, de asunción de responsabilidad, individual y colectiva. La grandeza de estos héroes radica nuevamente en su firmeza y coherencia de carácter, en su fuerza para “cargar” con las culpas ajenas y propias, demostrando que conceptos religiosos como la culpa o los remordimientos están anquilosados y esclavizan y que sólo desde la aceptación de lo humano podrá construirse un mundo nuevo, aunque esta misma libertad se viva como una condena ya que no hay ningún dios que proteja, que marque los caminos ni que dé respuestas.

La expresión de estos conceptos y de esta filosofía, si bien impregnan el espíritu de toda la obra, se manifiesta en el famoso monólogo de Electra, al inicio del segundo acto, en su conminación a los no-dioses:

²²⁰ Cuando Orestes se enfrenta con Júpiter se produce el definitivo desmoronamiento de lo divino y la exaltación de la doctrina existencialista, la experiencia reveladora de Orestes, la crisis decisiva que le hará afirmar: ORESTES. Ayer yo estaba cerca de Electra[...] Pero de pronto la libertad cayó sobre mí y me traspasó, la naturaleza saltó hacia atrás, y ya no tuve edad y me sentí completamente solo, en medio de tu mundito benigno, como quien ha perdido su sombra; y ya no hubo nada en el cielo, ni Bien, ni Mal, nadie que me diera órdenes.[...] JÚPITER. El mal no es tan profundo: data de ayer. Vuelve con nosotros [...] Vuelve: soy el olvido, el reposo. ORESTES. [...] no volveré bajo tu ley; estoy condenado a no tener otra ley que la mía. (Sartre, 1981: 111).

ELECTRA. (*saliendo lentamente por las columnas de la extrema izquierda. Se detiene.*)
¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre?[...] Sí, os conmino, extensas criaturas que no existís;[...] Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no hacerlos tampoco nunca divinos.[...] ¡Oh, ellos no saben que después de la muerte de los dioses, el nuevo panteón de los no-dioses no confiere ni premio ni castigo!

(1960: 52-53)

En consecuencia, esta Electra “de su tiempo” es una Electra atea. Las consecuencias para la historia son fundamentales, porque en vez del *fatum* nos encontramos con el azar; en vez de los dioses con los “no-dioses”; en vez de un coro que interviene constantemente, que aconseja y expresa el modo de sentir y de ser de un pueblo, nos encontramos con un Coro que presenta y resume la historia al inicio de cada Acto, pero que no está implicado en la historia (veremos más adelante su particularidad); en vez del perdón, la responsabilidad; en vez de las Erinies y los remordimientos, con las consecuencias y los hechos:

ELECTRA. [...] ¡Atrás, fantasmas de los antiguos dioses! ¡Dioses de nada con ojos, de nada! Vais a caer en el centro de esta luz, y giraréis eternamente como la parte de un todo que no se compadece nunca de sí mismo. ¡Aquí, venid: más hojas, y también troncos, cabezas, plumas, lianas, raíces de la luz! La sangre que va a derramarse producirá un sonido frío al chocar con las últimas resistencias de la piedad. (Pausa.) Electra va a suprimir la línea divisoria. ¡Hecho! No hay que abrir los ojos, las formas son ahora millones de ojos entrelazados que ese contemplan unas a las otras. ¿Tiene la luz necesidad de verse? ¿Ve la luz a algo, a alguien? Sus consecuencias se vuelcan, como las inútiles Erinias, en Clitemnestra Plá y en Agamenón Garrigó.

(1960: 54)

Asimismo, como decíamos al respecto de los monólogos de los personajes de Sófocles, es también aquí donde la grandeza de Electra Garrigó se descubre y muestra, produciéndose la anagnórisis que habrá de revelar, como al héroe trágico, quién es y cuál es su destino²²¹, agnición que corresponde al tipo que Aristóteles consideraba la más perfecta, esto es, la que “resulta de los hechos mismos” (*Po.* XVI, 1455a):

ELECTRA. [...] ¡Oh, por fin sé que me llamo Electra! Soy la que conoce la cantidad exacta de los nombres. Yo, la que procede fríamente con hechos. ¿Qué me podría penetrar? ¿Qué podría henderme o atravesarme? [...] Es a vosotros, no-dioses que os digo: ¡yo soy la indivinidad, abridme paso! (1960: 54)

²²¹ O, en términos más acordes con filosofía de la obra, la revelación y afirmación de su existencia.

En cuanto al coro, funciona al modo del *Proemio* del teatro medieval y, aunque mantiene algunas de las funciones del coro griego, su naturaleza será trastrocada. Como en el teatro español medieval y renacentista, sirve para introducir al público en la historia; tiene también una función preparatoria y de síntesis del argumento del drama, del conflicto trágico, pero permanecerá siempre fuera de los acontecimientos, nunca dialogará directamente con los personajes.

Dentro del proceso que podemos llamar de cubanización del mito griego, el coro sufrirá una interesante transformación donde confluirán la sátira, en cuanto espejo de la sociedad cubana, y la parodia, en tanto se deconstruye toda la solemnidad e importancia del coro como elemento de autoridad y misura en contraposición con la *hybris* y los errores de los personajes. Y ello, porque el Coro, llamado “La Guantanamera”, es una orquesta, una comparsa que canta la historia en décimas, estrofas de diez versos octosílabos en rima consonante²²². Se produce entonces una interesante asimilación del coro, entendido como pueblo. “La Guantanamera” responde a una imagen del pueblo cubano ya estereotipada: su sensualidad, su alegría, su gusto por la música y el baile popular. Y, al mismo tiempo, supone una reivindicación de la identidad y la libertad del pueblo cubano. Todos conocemos los primeros versos de la canción que lleva el mismo nombre, que proceden de la obra “Versos sencillos” escrita en 1891 por José Martí, héroe nacional de la independencia cubana:

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma(...).

(Martí, 1891: 16)

²²² La décima, como forma estrófica, fue muy usada en España desde que la fijara Vicente Espinel, sobre todo en las glosas y epigramas durante los siglos XVI y XVII y en el teatro barroco. Por ser de arte menor, su supervivencia, sobre todo en Hispanoamérica, se da en la poesía oral y popular, y podríamos decir que sustituye al romance castellano en estas tierras. Asimismo, con la “guajira” la décima se convierte en un género musical folclórico. Para un estudio detallado de la importancia de esta forma estrófica en la literatura escrita y oral en español y en la música, desde España hasta América, puede verse. Trapero (2001).

Asimismo, la melodía de esta canción, que sonaba en un programa de radio como base para contar los sucesos del día, se había convertido, ya en la década de 1930, casi en un himno para el pueblo cubano, una melodía que tiene sus raíces en los ritmos campesinos cubanos llamados “guajiros”. De este modo, Piñera usa la convención antigua del coro griego y la transforma totalmente eligiendo un recurso con el que toda Cuba se identifica²²³.

El coro cierra los dos primeros actos, comenta lo que ha sucedido y también se permite tanto condenar los actos de Electra como juzgar a Clitemnestra una vez que Agamenón es asesinado:

CORO

Ya una muerte sobrevino,
ya un ejemplo se propone,
ya un padre no se interpone,
de una hija en el camino.
El espantoso destino
echó en la noche su suerte,
y la blanquísima muerte
entre sábanas advino.

Oye, Clitemnestra infiel,
esta canción agorera,
porque también a ti, artera,
en tu egoísmo de madre
le pasará lo que al padre
de una hija fría y certera.

(1960: 64)

Por tanto, podemos hablar incluso de que se mantiene la función épica del coro clásico, en el sentido de que es éste quien narra los acontecimientos, incluso los anticipa, pero su naturaleza es tragicómica, pues si bien los hechos son trágicos el modo de contarlos es paródico (se ponen en evidencia todas las convenciones del coro griego) y se busca el humor y la risa. Para ello Piñera usa un lenguaje entre coloquial y cursi,

²²³ Sin embargo, aunque la historia del origen de esta célebre canción y las influencias de la tradición española son muy discutidas (algunos dicen que estaba basada en una canción extremeña o en un pasacalle español de 1730, que su origen popular es canario, etc.), no cabe duda de que en su configuración final, mediante la fusión de los distintos elementos que la componen llegó a convertirse en la canción popular cubana por antonomasia. Una interesante y clarificadora historia de las fuentes y su origen puede verse en M. Argelina Vízcaíno: “Aspectos de la guantanamera”, <http://www.josemarti.org/jose_marti/guantanamera/mariaargeliaguan/guantanameraparte1-2.htm>, 1-4.

con abuso de figuras retóricas como el hipérbaton o la hipérbole, metáforas ya fosilizadas y lugares comunes muy trillados de la poesía popular, como vemos, por ejemplo, en la primera intervención del coro e inicio de la pieza teatral:

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 sus mayores;
merecedora de honores,
de tacto fino y humano,
más 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.

(1960: 35-36)

En total la obra consta de ocho intervenciones corales que se organizan como en el teatro griego, pues existe una alternancia entre el coro y la escena dramática. De hecho, como ya nota Barreda (1985: 120) la primera oda coral del prólogo sirve de escena preparatoria “y de *párodos*, entrada lírica del coro, quedando eliminado el *exodos* o salida del conjunto”, por otro lado, el esquema más arcaico conocido del teatro antiguo, o sea, un coro que entra cantando la *párodos* y que carece de prólogo (Adrados, 1999: 140), aunque aquí se fundan ambos. Así, aunque la obra se ajusta a la estructura tradicional de los tres actos, podemos encontrar una sobreestructura organizada en torno a las entradas del coro y la alternancia con los episodios dramáticos que, como en la tragedia griega, son cinco.

3.3.3.2.3 OMNIPRESENCIA DE ELECTRA: LA PUERTA

En otro orden de cosas, y para finalizar este epígrafe, hablaremos del personaje Electra Garrigó como motivo recurrente en el mundo ficcional del dramaturgo y la particular simbiosis de Electra con el motivo simbólico de la puerta, lo cual conecta con

la identidad personal y colectiva que Piñera expresa a través del recurso de duplicar este personaje.

A propósito de la presencia o su influencia en otras obras de Piñera, ya nos referimos al parentesco del personaje Luz Marina, la protagonista de *Aire frío*, con Electra Garrigó, hasta el punto de que podemos considerarla prácticamente el mismo personaje, sobre todo en su faceta de negadora (como también Emilia de *El no* y muchos otros personajes negadores, incluso masculinos, que ya hemos citado).

Luz Marina conecta fatalmente con Electra Garrigó, al igual que su hermano Óscar lo hace con Orestes Garrigó, en un proceso de despojamiento de la tradición que Piñera inicia pero que nos devuelve a los mismos personajes, igualmente cubanizados pero ya no desde el mito clásico sino desde el naturalismo.

Como la Garrigó, Luz Marina es el personaje protagonista y dinámico que mueve la trama, frente al resto que, concebido desde el estatismo, no experimenta cambios en sus rasgos; además, es el de mayor importancia, pues subordina a todos los personajes y no se somete a la trama sino que polariza la acción, se convierte en catalizador y representa o simboliza la frustración de los sueños del resto. De su personalidad destaca su *hybris*, la desmesura desde la que se enfrenta a todos, y un amargo pragmatismo frente al idealismo o romanticismo de otros personajes. En este sentido, se acerca al concepto del héroe clásico, pues su característica fundamental es la desmesura, que la conduce al encuentro de su destino y que la emparenta directamente, como venimos diciendo, con Electra Garrigó (y desde ésta con la Electra clásica). Los ejemplos que llevan a esta filiación son numerosos y hay comentarios diseminados por toda la obra de esta relación entre los dos personajes. El más importante es la puerta²²⁴.

²²⁴ En este sentido también podría citarse el sueño premonitorio que tiene Luz Marina sobre la partida de Óscar que, al igual que Orestes Garrigó, debe partir (o huir) en busca de su destino, aunque en ambos casos sea un destino ilusorio. En este sueño Luz Marina ve a Óscar partir en un vapor con una linterna en

En la tradición, la puerta, como zona intermedia, representa el lugar de Electra, una esfera intermedia entre los nobles y el poder, entre la vida que ha perdido y la vida que tiene que llegar, pues está a la espera de que llegue el vengador, Orestes. Electra siempre aparece en la puerta del palacio como Electra Garrigó. Esta puerta podemos entenderla como una prefiguración del existencialismo, pues Electra se define “sola y sin amigos” y esa soledad es una soledad existencial: nada puede salvar ya a Electra (cuando cree que Orestes ha muerto):

ELECTRA. [...] ¡Pobre de mí, Orestes queridísimo, cómo me aniquilaste con tu muerte! Pues te has ido tras arrancar de mis entrañas las únicas esperanzas que me quedaban ya de que tu algún día llegarías vivo para vengar a su padre y a esta cuitada que soy yo. Pero ahora, ¿adónde debo ir? Pues estoy sola, al ser privada de ti y de padre. Ahora devo volver a servir entre las personas más odiosas para mí, los asesinos de padre. ¿Es que acaso me lo merezco? Pero, te lo aseguro, lo que es yo no entraré en absoluto a convivir con ellos por el resto de mi vida, sino que, dejándome caer junto a esta puerta, quemaré mi vida sin amigos.

(Soph. *El.* 808-822)

Del mismo modo, Electra Garrigó pasará el resto de sus días sola, encerrada detrás de una puerta que no le conducirá a parte alguna, pues los personajes existencialistas viven en un espacio del que no pueden salir porque han aceptado la condena de su libertad²²⁵. Para Electra Garrigó sólo existe una puerta, pero es una puerta clausurada: es la puerta del *no-partir*:

ORESTES. ¿Qué debo hacer Electra?

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 entre 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!

(1960: 83)

la cabeza —la especial visión del poeta—, lo que es interpretado por los personajes como un anticipo de un cambio de fortuna, un cambio que nunca llegará a cumplirse.

²²⁵ En realidad, según Jean Paul Sartre en su famoso ensayo “El existencialismo es un humanismo”, la salida existe, pero pasa por el compromiso social. Así, su Orestes sí conseguirá romper esa clausura enfrentándose a las antiguas supersticiones y aceptando sin reservas las consecuencias de su crimen: ORESTES. ¿Los hombres de Argos, dices, están amontonados delante del templo? EL PEDAGOGO. ¡Ya lo creo! Yo no podría decirlos quiénes son los más perversos y los más encarnizados en perjudicaros: si estas lindas muchachas que están aquí o vuestros queridos súbditos. ORESTES. Está bien (*Una pausa.*) Abre esa puerta. (Sartre, 1981: 118)

E, igualmente para Luz Marina, “maldita por los dioses” y predestinada, sólo prevalece la búsqueda de esa puerta, que no sólo está clausurada, lo que ya sería un avance, sino que ni siquiera se vislumbra:

LUZ MARINA. Lo siento, Oscar, pero se me enciende la sangre. Aunque sea una estúpida me paso la vida buscando una salida, una puerta, un puente. (*Pausa.*) Debe haberla, pero nosotros no acertaremos nunca a descubrirla.

(A. II, c. II, p.110)

O a los personajes les falta la “luz” necesaria para discernir en un mundo de no-dioses donde se necesita una luz nítida para ver lo que no se ve o, en el caso de Luz Marina, le ciega su desmesura, que alcanza su punto máximo en el momento de su crisis decisiva.

Ante la imposibilidad de encontrar una puerta, también Luz Marina propone, en varias ocasiones, el suicidio como una solución que, recordemos, era una de las escapatorias que se proponía desde la negación virgiliana. Lo interesante es la forma de proponerlo, un suicidio colectivo, como siempre desde su desmesura y desde la ironía que le hace reírse de sus propias miserias: otro de los recursos piñerianos para la evasión frente a la frustración es precisamente la burla o más cubanamente el choteo, una forma ácida de acentuar lo trágico al enfrentarse a lo grave desde el humor y la risa:

LUZ MARINA. Lo comerán ustedes. A los quince años se puede comer harina, pero a los cuarenta... Veinte pastillas de seconal, te acuestas y no cuentas el cuento.

[...]

LUZ MARINA. Yo propongo que compremos un barrilito de seconal. Dicen que uno se va con dulces sueños. *Sweet dreams, darling...*

(A. II, c. IV, p. 123)

La diferencia sustancial entre estos dos personajes es la luz que sí tiene Electra. El cromatismo —Electra viste de negro en el primer acto (el luto por su padre) y de rojo en el segundo (por la sangre que correrá)—, junto a la luz y el aire, serán centrales en la caracterización simbólica del carácter de Electra Garrigò. Sobre todo la luz, como dijimos, símbolo de su inteligencia y también símbolo de la verdad, de la claridad, que cambiará su intensidad y color durante toda la obra en consonancia con el momento: brillante, apagada o

amarilla violenta, como elemento escénico que puede hacer cambiar una idea dramática por sus valores emotivos y simbólicos.

Finalmente, Electra Garrigó también aparece como personaje en la comedia musical *El encarne*, obra representativa de las técnicas del teatro en el teatro, ejemplo perfecto de una *mise en abyme* y que a continuación analizamos.

3.3.4. *EL ENCARNE*. TRAVESTIMIENTO PARÓDICO. MISE IN ABYME

3.3.4.1. ASPECTOS GENERALES

Esta obra constituye, junto a las escritas después del año 1969, una de las piezas menos estudiadas de Piñera, quizás por su naturaleza musical y por las críticas negativas que recibió²²⁶. Si bien es cierto que, desde el punto de vista argumental y estructural, no está a la altura de *Electra Garrigó* o *Aire frío*, también es cierto que es obra de una gran originalidad donde se dan cita las primeras manifestaciones en el teatro cubano, y quizás en el hispanoamericano, de estrategias, de técnicas escénicas y actorales que entran dentro de las prácticas postmodernas²²⁷, obviando la maleabilidad y amplitud de significaciones que se acogen bajo este término.

Fue el último estreno en vida del autor y se trata de un libreto escrito para el Teatro Musical de la Habana en 1969²²⁸. Publicado por primera vez en 2002, hemos tenido noticia de una representación en Lima en el 2011²²⁹. Lobato la incluye en lo que él ha denominado “teatro soterrado” de Piñera²³⁰ (2002: 283), en el sentido de que ninguna fue estrenada ni publicada cuando Piñera vivía²³¹. En este punto, aclaramos que

²²⁶ David Camps, el director de su estreno en 1969, dijo que no fue un gran montaje (Boduet, 2005: 153) y Rine Leal, el compilador de su *Teatro completo* del 2002, “considera o texto *pouco feliz, apesar de paródico*” (Cristófani, 1996:158).

²²⁷ Reflejo de, por un lado, “la revalorización del cuerpo del actor en los textos teóricos y en las prácticas teatrales de los principales renovadores de la escena del primer tercio del siglo XX (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold...)”(Grande, 2009 :119) y, por otro, también del auge de la reflexión postmoderna sobre el género teatral desde los textos de autores como Pirandello, Beckett o Genet.

²²⁸ En la actualidad, este teatro no funciona y el edificio que lo albergaba está prácticamente destruido. Para conocer un poco de la historia de la música en el teatro vernáculo puede verse Morín (1998). Contienen algunas noticias más recientes el artículo del dramaturgo contemporáneo Norge Espinosa en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-teatro-musical-en-una-isla-llena-de-musica-271858> y el del director mexicano Ramón Díaz, <http://ramondiazarticulos.blogspot.com.es/2010/08/el-teatro-musical-en-cuba.html>, un repaso bastante completo de las representaciones llevadas a cabo desde los años 20 hasta los 90 (de revistas, cabaret y comedias musicales), consultados en octubre de 2015.

²²⁹ Presentada por el grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Perú, llamado “Pánico escénico”. La noticia en <http://larepublica.pe/12-06-2011/el-encarne-una-obra-teatral-de-panico-escenico>, consultado en octubre de 2015.

²³⁰ Junto a *Una caja de zapatos vacía*, *Ejercicio de estilo*. Tema: nacimiento de palabras, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, *Las escapatorias de Laura y Óscar* y *El trac*.

²³¹ A partir de este año la crudeza del régimen castrista portará al ostracismo al genial escritor, sobre todo con su política de no dejar entrar en los círculos culturales y artísticos a las personas homosexuales. En este sentido, fue incluso acusado de pederastia y encarcelado y, por supuesto, vetado para publicar o

el análisis de esta pieza se hace desde el texto dramático, en realidad como todas las obras que hemos visto en nuestro estudio, pero siendo una comedia musical no podremos cubrir aquellos aspectos relacionados con los signos musicales que pertenecen al espacio escénico y a su dimensión espectacular; no obstante, para el resto de signos no verbales, el texto es abundante en acotaciones y didascalias que rigen la interpretación del trabajo actoral.

El cubano recoge en esta pieza gran parte de la problemática que se plantea tanto a nivel teórico como práctico entre el estatuto del actor y el del personaje, preocupación que desde Diderot en su *Paradoja del comediante* sería central en la teoría del drama. Asimismo, este texto, donde subyacen las preguntas más básicas sobre qué es un actor y qué un personaje, juega con las distintas aproximaciones teórico-prácticas sobre el concepto de personaje²³², desde su consideración como un trasunto del ser humano, psicológico, de una idea, carácter o condición, hasta el personaje que nos muestra Piñera: un actor que, llevando al absurdo las teorías de Stanislavski, se cree un personaje y, para ello, se disfraza. A través de este disfraz, esta máscara, el actor adquiere una identidad, que es la del personaje al que encarna, identidad que ha asumido, como en un proceso alquímico, a través de la identificación más externa y superficial: el vestuario, pues, al fin y al cabo, es uno de los primeros signos visuales que recibimos de los actores en la puesta en escena.

La línea argumental es muy débil, incluso podríamos hablar de que no existe un verdadero argumento en el sentido aristotélico, sino más bien núcleos temáticos, pues el objeto de la obra misma es el teatro y la obra reproduce, como en una *mise en abyme* el

estrenar sus obras. Información sobre este episodio puede verse en Franqui (1981: 281-282) El veto a los homosexuales de participar en la vida cultural, artística y educativa de Cuba se fijó en la “Declaración del I Congreso de Educación y Cultura” celebrado en abril de 1971, cuyo resumen puede verse en *La gaceta de Cuba*, 90-91, 1971, 90-91.

²³² Un resumen bastante completo y las referencias para ampliar y profundizar en las distintas poéticas del personaje se encuentra en Pavis (1998: 334-339).

juego teatral en varios niveles. La situación es la siguiente: un director convoca a seis actores para ensayar “El triunfo del Amor”, un melodrama de su dramaturgo favorito, Hilario Hilacha, nombre ya en sí mismo paródico. Sin embargo, el día del ensayo general, los actores se niegan a representar los papeles asignados, eligiendo a otros personajes de su preferencia, pertenecientes o bien a obras clásicas del género operístico y del ballet (Coppelia, Violeta, Petrushka y Rigoletto) o a obras “clásicas” del teatro cubano (Electra Garrigó y Mefistófeles, personaje de una parodia de Sarachaga²³³).

El director intentará convencer a sus actores de variadas maneras para poder sacar la obra adelante, pero los actores continuamente socavarán su poder y lo confundirán hasta tal punto de el ensayo no se llevará a cabo. De hecho, en la segunda parte de la obra, los actores intentan meterse en los personajes ridículos del libreto²³⁴, pero sólo lo consiguen a medias, porque están “poseionados” y sus personajes no se lo permiten. A punto de terminar la obra, en otro juego metateatral, los actores (o los personajes) instan al director de escena a cambiar rápidamente de rol porque “la comedia está en sus finales” (2002b: 585), y así éste abandonará su papel convirtiéndose en Cupido y, quizá por eso de la fuerza del amor, los personajes que rodean al director y bailan, según la acotación, son los de la obra de Hilacha, aunque Piñera también se refiere a ellos como “actores”. El final, en cualquier caso, es lo menos interesante de este texto y parece un poco precipitado, ambiguo y un tanto incoherente con la lógica “inverosimilitud” de toda la obra. De hecho, justo antes los personajes se autoafirman en su “encarnación” de los papeles elegidos al comienzo.

²³³ Piñera elige irónicamente una de las versiones vernáculas del más serio y tragicómico Mefistófeles, personaje del *Fausto*, pero el modelo no será ni Marlowe ni Goethe, ni siquiera la ópera italiana *Mefistofele*, sino una parodia perteneciente al teatro bufo del dramaturgo y periodista Ignacio Juan Claro Sarachaga y Molina, de título homónimo. Para más información sobre este autor, veáse http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n229_09/memoria.html, consultado en octubre de 2015.

²³⁴ Cuyos nombres, Teté, Tití, Manteca y Matraca, contrastan fuertemente con los de los personajes clásicos, en cierto sentido ilustres.

3.3.4.2. TRAVESTIMIENTO Y AUTOPARODIA.

Cuando hablamos aquí de travestimiento no debe entenderse el género histórico que tuvo su auge en el siglo XVII, cuyo objeto fue la reescritura vulgar con sentido burlesco circunscrita exclusivamente a los textos épicos²³⁵. Sin embargo, lo que comparte con éste el travestimiento que podemos llamar moderno es tanto la actualización del hipotexto (o hipotextos) como su vulgarización anacrónica, aunque en el caso que nos ocupa, el travestimiento se realiza primero sobre los personajes y secundariamente, como consecuencia, en el estilo de los discursos, que si bien no era un estilo noble al modo de la épica, tampoco los personajes originales se expresaban en el modo coloquial y vulgar de ahora. Es más, perteneciendo casi todos al periodo romántico, podemos decir que la transposición de estilo afecta tanto al lenguaje afectado y grandilocuente del drama del Romanticismo —ya sea en el ballet, la ópera o el teatro—, como al tipo de recitación que encumbró al actor romántico, la declamación exagerada, poco natural y retórica.

Uno de los otros puntos comunes con este género histórico es su cualidad perecedera, esto es, la actualidad es por su propia naturaleza efímera, como el gusto de una época, y mientras esta obra de Piñera probablemente se hundirá en la distancia histórica, los hipotextos clásicos perdurarán.

En realidad, puede ser complicado en un sentido general separar en esta obra la parodia del travestimiento, pero se verá que las dos prácticas intertextuales se dan la mano y no se confunden en la práctica. En este sentido, nos encontramos con una práctica mixta desde el punto de vista de la función y del efecto, pues comparten la función lúdica —propia de la parodia— en vez de la satírica, que es la que

²³⁵ Genette habla de hasta seis travestimientos burlescos de la *Eneida* durante los años 1648-1652 (*Virgile travesti, Les amours d'Enée et de Didon, L'Enfer burlesque, La guerre d'Enée en Italie appropriée à l'Histoire du temps en vers burlesques, L'Eneide enjouée, Virgile goguenard ou le XII livre de l'Enéide travestie, puisque travesti il y a*, y que su vigencia fue más bien efímera (1989: 73-74).

tradicionalmente convenía al travestimiento; el efecto buscado, en cuanto a los personajes y el registro lingüístico, es el *indecorum* en las dos y también coinciden en el uso de algunas estrategias irónicas. Sin embargo, estructuralmente y en su relación con los hipotextos, no podemos hablar de una parodia estricta porque no se reescribe ningún texto, aunque la complejidad de la parodia moderna, si bien Genette niega que pueda existir (1989: 103), nos lleva a decir que estamos ante la parodia de un género o mejor la parodia del estilo de una concepción del arte espectacular, del drama romántico, sobre todo el versificado, lo que conformaría una relación architextual, en el sentido de su percepción générica.

En concreto, aunque luego veremos la intertextualidad de la obra con Zorrilla y Calderón, lo que se parodia es el género musical espectacular, pues casi todos los personajes pertenecen a la ópera y al ballet o a la comedia musical. Sólo que el hecho de que algunos de los personajes sean marionetas o autómatas tendrá una significación muy importante en la concepción, en el uso de las técnicas actorales, y, sobre todo, en el sentido último del texto. Sumando todas las referencias, guiños y técnicas del texto nos encontramos con un verdadero repaso de modelos y paradigmas teatrales, desde la *commedia dell'arte*, el teatro barroco, el teatro romántico, el teatro bufo cubano, las tesis de Pirandello, pasando por el distanciamiento brechtiano, hasta llegar a la crítica de su propio teatro existencialista y absurdo con la inclusión de Electra Garrigó, con una fuerte crítica al Romanticismo musical italiano y francés y, por añadidura, a todo el teatro burgués y comercial.

Este travestimiento de personajes por extensión comporta una transformación estilística con una función degradante de los libretos originales, que ya son, a su vez, reescrituras, adaptaciones o transducciones de otros textos narrativos o dramáticos. Es un recurso más que remarca la ilusión doble del motivo del teatro en el teatro y que

multiplica la ficción difuminando en grados cada vez mayores los límites con la realidad.

Asimismo, el hecho de que uno de los personajes sea Electra Garrigó, nos lleva a hablar de “autoparodia”, una categoría bastante difícil de aprehender cuando no se declara explícitamente, pues es casi imposible escribir “al modo de uno mismo” y que sea detectado por el lector sin caer en la caricatura que genera la repetición. En general, comporta un papel autocrítico importante, del cual no está exenta la obra, pero la intención de Piñera al situar su obra junto a las otras clásicas es clara. Su concepción del creador y, en concreto del dramaturgo, lo que ya hemos visto, debe ser la de renovarse siempre. De hecho, en sus últimas obras —pese a saber que no sería publicado ni estrenado continuará escribiendo hasta su muerte—, conjugará las últimas corrientes teatrales con sus preocupaciones vitales e intelectuales, dándoles nueva energía y transformando sus temas de siempre.

3.3.4.3. *THEATRUM MUNDI*. ACTORES, PERSONAJES O MARIONETAS

El tópico del gran teatro del mundo²³⁶, como es sabido, corresponde a una visión barroca del mundo y a uno de los temas más característicos de nuestra literatura de los siglos de oro, pero sus ecos vienen de muy atrás; en concreto Valbuena Prat (1924: 45) cita como fuente más antigua al filósofo estoico Séneca en sus *Epístolas morales a Lucilio* donde se puede encontrar la idea de la comparación de la comedia con la vida junto al también tópico grecolatino de su brevedad:

uomodo fabula, sic vita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert.
(*Ep.* 77. 20)

Lo que subyace en este tópico es también conocido, el actor es el hombre y el teatro es el mundo donde se vive, interpretando (aparentando) un papel frente a los

²³⁶ Estudios de gran rigor y profundidad que pueden verse sobre este tema: Vilanova (1950: 153-188), Valbuena (1956: 365-386), Jacquot (1957: 341-372), entre muchos otros, sobre todo en lo relacionado con los estudios calderonianos.

demás. De ahí al uso del mecanismo del teatro en el teatro, desde Calderón y Shakespeare hasta Pirandello y ahora Piñera, hay sólo un paso. Lo que caracteriza la obra que estamos analizando, y quizás a toda la postmodernidad teatral, es el uso masivo del metateatro como recurso expresivo, como tema, estructura y referente, que convierte el teatro en una “compleja estructura formada por diversos niveles” (Rodríguez Solás, 1998:882) y de ahí la *mise en abyme*: actores, espectadores y espectadores de espectadores.

De acuerdo con esto último, la obra interna, esto es, el ensayo que se hace del texto de Hilacha, reproduce el tema del juego teatral y, asimismo, el argumento central es la “performance” del citado libreto, de tal modo que el vínculo entre las dos estructuras es paródico. Además, multiplicando los niveles, los personajes pertenecen a otros textos: *Electra Garrigó*, *La traviata*, *Coppelia*, *Petrushka*, *Rigoletto* y *Mefistófeles*, los cuales generan una serie de relaciones de intertextualidad de copresencia, si se nos permite el juego de palabras, *in absentia*, dado que no se reescribe ninguno de estos textos, pero al elegir estos personajes sus historias entran a formar parte tanto del horizonte del lector/espectador como de lo que podríamos llamar una “superestructura intertextual” explícita.

Otra relación, en este caso paratextual, muy interesante, es el título de la obra, que también remite como primer significado al argot del mundo teatral: *El encarne*, encarnar un papel. Sin embargo, la polisemia de este término permite jugar a Piñera no sólo con su ambigüedad, sino que sus significados religiosos y espirituales configuran el conflicto de la segunda parte de la pieza, que es asimismo el conflicto del libreto de Hilacha²³⁷. De los catorce significados que da el D.R.A.E nos interesan cinco, porque todos funcionan aquí, pero particularmente el segundo y el séptimo: “Encarnar” (Del lat.

²³⁷ La historia melodramática de la obra que deben ensayar gira en torno a una chica paralítica (Teté) cuyo sueño es bailar y, junto a los padres y al novio, piden ayuda alternativamente a una santera y a una vidente para que alguna le prediga si podrá cumplirlo en el futuro.

incarnāre). 1. tr. Personificar, representar alguna idea, doctrina, etc. 2. tr. Representar un personaje de una obra dramática. 6. intr. Dicho de un espíritu, de una idea, etc.: Tomar forma corporal. 7. intr. Dicho del Verbo Divino: Según la doctrina cristiana, hacerse hombre. 14. prnl. Dicho de una cosa: Mezclarse, unirse con otra.

Los actores usan el término en su acepción de “cambiar de cuerpo”, de encarnarse en otro, y así cuando el director los llama por su nombre y apellidos ellos no responden, porque se han transmutado en los personajes elegidos, como el acto de la encarnación del verbo divino, aunque simplemente usando el mismo vestuario de éstos²³⁸:

DIRECTOR. [...] Clara, por favor, ve a cambiarte.

ELECTRA. (*Se para como un resorte. Cortante*) De Clara nada, ni de yema. Mi nombre es Electra y mi apellido Garrigó.

DIRECTOR. (Burlón.) ¡Cómo no, cómo no! Conocí a una Garrigó y la pobre reventó. (*Pausa. A los tres actores restantes.*) Por favor, ¿puedo saber cómo se llaman?

PETRUCHKA. (*Se para. Hace un battemant.*) Yo, Petrushka.

RIGOLETTO. (*Se para. Lleva sus manos al pecho.*) Yo Rigoletto.

MEFISTÓFELES. (*Se para. Lanza una carcajada.*) Y yo, Mefistófeles.

[...]

DIRECTOR. [...] (*Se acerca a Electra*) En la obra que estamos ensayando tú te llamas Barbarita, y tú Odette, y tú Teté y tú Tití, y tú Manteca y tú Matraca.

MEFISTÓFELES. Eso fue antes del encarne. Ahora somos otros cuerpos y otras almas. (*Pausa.*) Por cierto, ¿me vendes la tuya?

(2002b: 556-557)

No obstante, este encarnarse y desencarnarse conlleva un problema de identidad que se relaciona con el motivo del doble²³⁹, pero también con el del original y la copia y así “entre la identidad y la alteridad, igualmente irrealizable, el personaje está siempre, como el teatro, buscando a su doble (Pavis, 1998: 142). Además, ya desde el inicio de la obra las acotaciones especifican que la actitud de los actores debe ser la de marionetas. El juego y la *mise en abyme* es: si se supone que lo primero que vemos en escena son actores, personas de carne y hueso que han decidido encarnar un papel, aunque contrario al trabajo que debían realizar, pero, al fin y al cabo, un personaje, ¿cómo es que se comportan como marionetas?

²³⁸ Recordemos que en *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, también los personajes debían vestir su desnudez para cambiar de apariencia.

²³⁹ Desde este punto de vista véase Cabrera Fonte (2005: 66-70).

Partimos de la base de que todo lo que entra en el curso de la ficción se ficcionaliza, obviamente, pero esa actitud responde a una intención: meditación sobre lo real y lo aparente y la identidad humana (como en Pirandello): todos somos marionetas y alguien mueve los hilos. De hecho, los personajes están intencionadamente despojados de toda psicología, se travisten mediante el disfraz de los trajes, lo que sobreteatraliza el juego dramático, pues si ya su naturaleza se basa precisamente en la dialéctica entre la noción de papel y de personaje que enmascara al actor, duplicando este signo lo que se consigue es mostrar tanto el escenario como la mirada con que es contemplado, como en una especie de vértigo²⁴⁰.

También puede remitir al concepto de “supermarioneta” de Graig, esto es, el actor totalmente a disposición del director de escena, pero, en este caso, subvirtiéndolo, porque los personajes socavan su autoridad durante toda la obra.

En otro orden de cosas, nos parece también muy interesante toda la tradición que evoca el texto de los personajes que no tienen vida, inanimadas figuras mecánicas que sugieren siempre el horror antropológico del hombre a la máquina. En este contexto, entran los personajes de Coppelia y Petrushka, la primera una muñeca mecánica danzante de tamaño real realizada por un tal doctor Coppelius²⁴¹, el segundo, una marioneta de paja y serrín tradicional rusa de carácter bufo y burlón, parangonable al Pulcinella de la commedia dell’arte, que cobra vida y desarrolla la capacidad de sentir.

Estos automátas remiten indefectiblemente a la literatura fantástica del periodo romántico: desde *Frankenstein* a *El hombre de arena* de Hoffmann, relato en el que está basado el libreto de Coppelia y, en cierto modo, al motivo del *Doppelgänger*; época

²⁴⁰ De hecho, Pavis se refiere a esto como “travestimiento vértigo” (1998: 139)

²⁴¹ Una especie de *Pinocchio* en femenino, aunque ésta no adquirirá nunca vida mas que como una artimaña de la intriga.

también de gran efervescencia de los espectáculos ambulantes que mostraban a automátas mecánicos²⁴².

El resto de personajes, que ya no son marionetas, sino trasuntos de “personas”, redundan, de todas maneras, en aspectos que reduplican el juego escénico, son algo así como repeticiones en variaciones del motivo central, como en la música. Así, el personaje de Violetta de *La Traviata*, ópera verdiana basada en *La dama de las camelias* de Dumas, reitera la relación que la obra establece con el melodrama romántico (que es el de Hilacha) y que los actores desprecian; en el mismo sentido, el personaje de Rigoletto, melodrama de Verdi, inspirado en este caso en la obra teatral *Le roi s’amuse* de Victor Hugo, (que tiene de inspiración las correrías del rey Francisco I) aunque esta elección se merece dos consideraciones. La primera es que Rigoletto es el bufón jorobado de la corte del Ducado de Mantua, un personaje amargo y mordaz, burlón pero burlado al final, y que comparte la categoría de lo grotesco con Petrushka, el payaso trágico de Stravinski de envoltura neorromántica que anticipa ya una desintegración del sujeto mismo; la segunda, que la elección de Piñera (o sus dardos envenenados) sea, precisamente, un personaje de Victor Hugo, como sabemos, el adalid del nuevo drama romántico cuyas bases sentó en el conocidísimo prefacio a *Cromwell*, confirma sus intenciones rupturales con este tipo de teatro. Por último, Electra Garrigó y el personaje de Mefistófeles, los dos referentes cubanos. En cuanto al último, debemos tener en cuenta que el Mefistófeles que elige Piñera corresponde a un total desconocido para Occidente y para todo aquel que no sea cubano, ya que pertenece a un teatro bastante perecedero que perdura sólo como documento; por tanto, el referente será

²⁴² Sin embargo, el motivo de lo inanimado que cobra vida o del automáta mismo no es nada nuevo, aunque en el siglo de las revoluciones científicas por antonomasia, el XIX, el tratamiento es diferente e implica el matiz de lo siniestro, de ese miedo ancestral del hombre a ser sustituido por su propia creación, quizás, como nos enseñan las mitologías y el psicoanálisis, a ser asesinados por sus propios hijos.

siempre doble, de nuevo el mundo romántico y su concepto del mundo con el *Fausto* de Goethe y esa parodia musical bufa realizada a principios del XX por Sarachaga.

En cuanto a Electra Garrigó, ya dijimos que su inclusión en la obra era autoparódica y autocrítica, pero también hay que decir que su inserción dentro de las obras clásicas elegidas, en cierto modo, la sitúa al mismo nivel y ello se debe al alto concepto que pensamos Piñera tenía de este personaje y de esta pieza teatral. De hecho, como vimos supra, muchas de sus características se repiten en otros personajes y su integridad, fuerza y convicciones se pueden ver reflejadas en no pocos aspectos de la vida del cubano. Sin embargo, ello no le impide burlarse también de ella y, como consecuencia, de sí mismo. Además, la faceta de la Electra existencialista, tan importante en la obra, adquirirá aquí un matiz risible, pues lo que se rescata de la fortaleza y coherencia de carácter de la Garrigó queda en obstinación y autoritarismo, y la reducción de sus motivaciones al pueril motivo de matar a quién no esté de acuerdo con ella la caricaturiza por completo:

MEFISTÓFELES. [...] El único papel que me interesa es el de Mefistófeles. Por supuesto, el de Sarachaga.

ELECTRA. Y a mí el de Electra. Es de un tal Piñera, su Electra se queda chiquita frente a la de Sófocles, pero vaya, es la que me gusta. Si supiera lo que siento cuando digo: “Aquí todo es Electra, el color Electra, el sonido Electra, el odio Electra”.

[...]

DIRECTOR. (Temblando.) ¡Protesto! ¡Cero violencia!

BARBARITA.²⁴³ Párese o lo mato. (Le acerca más el cuchillo.)

(2002b: 558 y 584)

3.3.4.4. ESTRUCTURA Y TÉCNICAS

Todas las estructuras y niveles que hemos identificado en el juego teatral se presentan de un modo poco convencional desde el punto de vista de las convenciones del texto dramático. Los conceptos anteriormente explicitados tienen su correspondencia formal en una estructura original que divide la obra en tiempos (como

²⁴³ Que es en realidad Electra, sólo que está intentando interpretar el papel del libreto de Hilacha.

en la música), en el uso de intertextos que corresponden a los tópicos mencionados, en técnicas actorales del clown y de los títeres y en un uso lúdico, vulgarizante y, a veces, ilógico del lenguaje.

De este modo, la obra se estructura en tres partes organizadas por el tipo de personajes. Así, el primer tiempo nos presenta a los actores “encarnados” en sus personajes favoritos, y el segundo tiempo a los actores todavía “encarnados”, pero intentando representar los papeles que le corresponden en el ensayo, por ello aparecen disfrazados con vestuario perteneciente a ambos. Por ejemplo, Electra vestirá “un traje mitad santera, mitad traje de Electra Garrigó” (2002b: 570). Entre estas dos partes, se inserta un episodio de transición, denominado “Paseo del director”, casi onírico y metafórico que supone un conflicto sobre el poder del director de escena y su enfrentamiento con los actores. Como decíamos, nos parece ver en todo ello una arquitectura musical: movimientos, repeticiones, preludios, interludios y variaciones de los mismos temas. También, como en las normas de las comedias musicales, el final es una baile general.

Esta división y esta confusión de actores, de personajes de otras obras, de personajes de la obra que ensayan los actores; de actores que son mitad personajes ilustres/mitad de la obra que ensayan, de actores que creen ser personajes que interpretan otros personajes, del director que es, a su vez, otro actor más, esta multiplicación, en suma, de situaciones, de argumentos y la superposición de espacios y tiempos, rompe con la ilusión dramática, pero, gracias a la reduplicación del tópico del teatro en el teatro se consigue el interesante efecto de que la ilusión de la ilusión se hace realidad multiplicando la ficción en espejos infinitos que acaban por borrar los límites.

Como todo es teatro, nos encontramos a los personajes hablando con la mujer muerta de Shakespeare o citando textos de Calderón o de Zorrilla, de *La vida es sueño* y

de *Don Juan Tenorio*, unas veces mediante la cita literal con algún leve cambio y repetición de la rima, rota en el último verso con un efecto antipoético:

DIRECTOR. (*Declamando, cae de rodillas sin dejar de sujetar a Teté. A Manteca*)
Yo a los palacios subí,
yo a las cabañas bajé,
y nunca en mi vida vi
nada parecido a usted.

(2002b: 574)

DON JUAN. Por donde quiera que fui,
la razón atropellé
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé
y a las mujeres vendí.
Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí.

(Zorrilla, 2003: 135)

y otras con cambios semánticos malintencionados y paródicos, como el famoso soliloquio de Segismundo:

BARBARITA. ¿Qué es el baile? ¡Un frenesí!
¿Qué es la danza? ¡Una ficción!
¿Una pierna? ¡Una ilusión!
¿Las zapatillas? ¡Son sueños!
¿Y los tutús? ¡Sueños son!
(2002b: 580)

SEGISMUNDO. ¿Qué es la vida? ¡Un frenesí!
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
(Calderón, 1999: 182)

En realidad, parodias burdas que mediante simple transformación léxica rebajan y se burlan de los modelos, configurando lo que el travestimiento significa: una transformación estilística con función degradante que vulgariza el estilo noble y rompe el decoro de los personajes. Así, abundan las referencias vulgares, irreverentes, populares y hasta escatológicas, por ejemplo, cuando los actores ensayan “el baile de los libretos” que según acotación detallada de Piñera “consistirá esencialmente en abrir los libretos, hacer muecas, cerrarlos, pasárselos unos a otros por el trasero” (2002b: 569) hasta llegar al paroxismo e inmovilizarse como marionetas en la misma postura que al inicio de la obra. Esta técnica, que viene a redundar en lo metateatral, es muy usada por Piñera en sus textos, donde volver a la misma posición espacial tiene varias significaciones: primero, como en el teatro de absurdo, nos advierte de que giramos siempre en círculo,

sin solución; segundo, viene a remarcar la condición del personaje, al cual le falta la conciencia de su ser; y tercero, es además lo que hacen las marionetas cuando termina el espectáculo, el titiritero las lleva a su posición y las guarda:

[...] *Se oirá un gran golpe de gong. Los bailarines irán bailando hasta el proscenio y allí se inmobilizarán en la misma postura de marionetas que hubieran de adoptar al comienzo de la obra.* (2002b: 570)

En tal sentido, Piñera usa las técnicas del clown, del mimo, el hieratismo inhumano que supone la máscara, en este caso el disfraz. Suele mimar los sonidos y hacer que los actores gesticulen exagerada y ridículamente como los payasos y presenta personajes intercambiables inmersos en diálogos que se repiten, que se confunden y alienan:

DIRECTOR. (*Se acerca a Mefistófeles.*) Te la vendo.
MEFISTÓFELES. (*Le da la espalda.*) Te la compro.
RIGOLETTO. (*Se acerca a Mefistófeles.*) Te la vendo.
MEFISTÓFELES. (*A Rigoletto.*) Te la compro.
DIRECTOR. Te la vendo.
ELECTRA. ((*Se acerca a Mefistófeles.*) Te la compro.
MEFISTÓFELES. Te la vendo.
PETRUCHKA. (*lo mismo.*) Te la vendo.
MEFISTÓFELES. Te la compro.
COPPELIA. (*lo mismo.*) Te la compro.
MEFISTÓFELES. Te la vendo.
VIOLETA. (*Lo mismo*) Te la vendo.
MEFISTÓFELES. Te la compro.

(2002b: 57)

Estas estrategias, propias del teatro del absurdo, confluirán en una negación constante del sentido, en la ilogicidad, en la ruptura del orden, priorizando la acción (de ahí el predominio de lo verbal en el texto sobre la adjetivación) y jugando con el lenguaje de modo que éste carece de sentido más allá del placer estético de sus fonemas, estableciendo así por encima de los códigos verbales los corporales u otros signos escénicos:

DIRECTOR. (*Cantando.*) Y se le cambian su bocadillo
conmigo hará un gran picadillo;
un picadillo con muchas P,
pe, pe, pe, pe, pe, pe.
TODOS LOS ACTORES CANTANDO LO MISMO: pe pe pe pe, pe pe pe.

(2002b: 574)

Los actores improvisan, no se atienen al libreto, como en los *lazzi* de la *commedia dell'arte* o como en un *gag*, inventando juegos cómicos escénicos que contradicen el discurso y distorsionan la normal percepción de la realidad, interpelan al público y corrigen el texto que repudian y desprecian constantemente:

DIRECTOR. (*Golpeando el libreto con la mano derecha.*) ¡Eso no está en el libreto! (*Se para, llega junto a Manteca, abre el libreto.*) Tití ha dicho: “Tú verás que la santera te para”, y usted tiene que decirle a Teté: “Te para y te pone a bailar para siempre”.

MANTECA. (*Gritando.*) ¡Y yo me niego a decirlo. Ese bocadillo tiene más P que las paradas de las guaguas! (*Acentuando.*) Te para, ¡una P!; te pone, ¡dos P!; para siempre, ¡cuatro P!

(2002b: 573)

Otro factor más del travestimiento es la mezcla de los referentes cultos que hemos visto con otros populares que forman parte de la cultura del pueblo. Encontramos ritmos populares con canciones folclóricas —la canción instrumental “son de almendra” y La era está pariendo un corazón”, de Silvio Rodríguez—, que contribuyen a rebajar por contraste el tono alto de los personajes elegidos que pertenecen a la esfera musical de más alto nivel (música clásica del ballet y la ópera), pero también una escenificación satírica del sincretismo religioso cubano y de la superstición de las clases sociales más pobres e ignorantes. Imaginería popular, santería, videncia y espiritismo. Del panteón vudú se cita a Changó, un Orisha de la religión yoruba; del mundo del espiritismo, a Allan Kardek y Amalia Domingo Soler²⁴⁴.

Todo este sincretismo religioso se escenifica de modo que ninguno, ni actores ni público, cree en lo que está sucediendo (los espíritus hablan y comunican el futuro de Teté), todo ello reforzado y dictado por las acotaciones, prolijas, del trabajo gestual del actor. De hecho, por poner un ejemplo, todos gritan, ríen o lloran exageradamente sin

²⁴⁴Allan Kardec, seudónimo del pedagogo francés León Hippolyte Denizart Revail, fue quien a mediados del siglo XIX sintetizó la doctrina espiritista tras la observación y selección de manifestaciones de orden fenoménico. Esta síntesis fue publicada en 1857 bajo el título de *El libro de los espíritus* (Forni, 2003: 99). Amalia Domingo Soler, también de la misma época, momento de auge de estas prácticas ocultistas, es “considerada aún hoy en día una autoridad en los círculos espiritistas internacionales”(Correa, 2000: 75), también fue una escritora de poemas y relatos y una activista con una personalidad brillante.

relación con lo que sucede (pues Teté no podrá bailar hasta la próxima encarnación) o “susurran con horror caricaturesco” (Piñera, 2002: 583). En este último sentido, pareciera que el dramaturgo incurre en una irónica contradicción, esto es, *El encarne* se puede interpretar como un alegato de libertad teatral, libertad para los actores frente al poder del director de escena, libertad para la improvisación, libertad del creador frente a las ataduras de las convenciones genéricas, etc.²⁴⁵, sin embargo, Piñera codifica el más mínimo gesto, movimiento, volumen y timbre de la voz o postura corporal de los actores. No obstante, después del baile final “la música va disminuyendo en intensidad. Actores y director empiezan a inmovilizarse como marionetas” (2002b: 586), ninguno tiene identidad real, y, por transposición, se sugiere que todos somos personajes de nuestra vida, que somos el papel que encarnamos. Pero, si no existen los actores ni el director y el mundo es un teatro, creemos que no nos queda otra que matar al dramaturgo.

²⁴⁵ En consonancia con su teoría de destruir para “construirse” a cada momento.

CONCLUSIONI

Considerato come antipoeta e segnato con l'aura di "poète maudit", padre del teatro cubano e iniziatore del teatro dell'assurdo in Hispanoamerica, Virgilio Piñera fu, fondamentalmente, uno scrittore di grande originalità e forza rinnovatrice, creatore di una classe di letteratura irreverente nei confronti della tradizione occidentale.

Le sue preoccupazioni estetiche scorrono parallelamente alle sue inquietudini vitali e la sua visione del mondo trova corrispondenza nelle strategie discorsive e tecniche retoriche, nelle strutture drammatiche delle opere, nella costruzione dei personaggi, nell'ossessione per gli aspetti della condizione umana.

In questa ricerca ci siamo occupati di chiarire il suo pensiero estetico, rispondendo in base ai suoi testi critici alle grandi domande alle quali deve rispondere una teoria letteraria: cos'è la letteratura, quali discorsi possono essere considerati letterari e quali no, qual è il rapporto della letteratura con la realtà, chi è lo scrittore e il poeta, qual'è la finalità della letteratura. Inoltre, il nostro scopo, è quello di far conoscere il suo lavoro critico e il suo apporto alla delucidazione delle linee sulle quali giravano la poesia e la letteratura cubane negli anni 30-70 dello scorso secolo.

Nell'arco della sua vita, tanto dalla sua condizione di intellettuale come di scrittore, Piñera non smise di scrivere saggi su come intendesse o come pensava dovesse essere la letteratura del suo tempo. In questo senso, le sue riflessioni sul contesto artistico di Cuba, Hispanoamerica, EE.UU. o Europa si possono seguire in tanti articoli critici. Il suo lavoro di traduttore ci è servito per capire quali fossero i suoi interessi — per quello che riguarda le differenti enunciazioni delle avanguardie storiche europee — e come, da questo contesto, faccia le sue appropriazioni e le sue interpretazioni.

Per quanto concerne il contesto artistico immediato, Cuba, la sua posizione non si può separare dai concetti basilari che perseguono l'instaurazione delle letterature nazionali. In questo modo, questioni come l'identità nazionale e l'ideologia che definiscono "Il cubano" saranno basilari nella sua opera saggistica e, di conseguenza, nella sua opera poetica, narrativa e teatrale. Oltretutto, questi aspetti appaiono legati alla geografia e alla insularità e dato che nessuna letteratura nazionale può ovviare la necessaria dialettica con la tradizione, le idee di Piñera sui modelli e le fonti della tradizione classica greco latina (e con questo ci riferiamo anche alle tradizioni europee) sono impregnate di un sentimento nazionale, ma non da una posizione patriottica, bensì di una intenzione vera di creare una nuova letteratura. Nonostante ciò, Piñera si dimostra scettico e addirittura ambiguo, visto che proclama il bisogno di distruggere per costruire: lui sa che nessuna cosa è veramente una e la stessa, che tutta la letteratura è una lunga catena intertestuale costruita di echi e che tutto il manifesto estetico porta con sé il seme della sua falsità, della sua propria ripetizione e, con questa, della sua fine.

Certamente, tutto ciò ci porta a considerare qual è il ruolo che la realtà gioca nella sua poetica esplicita, e non solo la realtà come strumento nel senso classico della mimesi, ma come influiscono i componenti sociopolitici e biografici nel suo pensiero critico, e stimare quale sia l'importanza e il peso che entrambi hanno nella sua letteratura, ritenendo personalmente che siano stati sopravvalutati.

In generale, l'interesse centrale di Piñera era la poesia, poiché scrisse su Valéry, Neruda, sui poeti cubani dei secoli XIX e XX —Ballagas, Martínez Villena, Gómez de Avellaneda e Lezama Lima, tra gli altri—. Due sono le problematiche centrali della sua poetica: La connessione tra letteratura e vita e la necessità di creare un'opera vera, aspetti che si relazionano mutuamente e possono vedersi quasi come fossero uno.

Nella dialettica letteratura/realtà Piñera giudica che le opere d' arte che si possono considerare come tali sono quelle originali e veraci. Queste due premesse passano per un rifiuto veemente di modelli, convenzioni, regole e ornamenti, un rigetto dell'artificio senza sostanza — inteso nel senso linguistico della realtà —, dell'imitazione e la ripetizione. In quest'ultimo senso, è abituale trovare nei suoi testi diverse opposizioni di voci usuali nei manuali di teorie letterarie come forma/contenuto; imitazione/invenzione²⁴⁶; concentrazione/inspirazione (o profondità fronte a intuizione); attualità/finzione. E ancora altre come quella che oppone la realtà del quotidiano alla vera realtà, quella nascosta o “realtà verificata” come Piñera la denomina; ancora la coppia costruzione/distruzione, il cui antagonismo è assolutamente necessario per costruire un'arte autentica, ovvero sia bisogna rompere con tutti i maestri e non confarsi ai programmi estetici, anzi, una volta trovata la tecnica artistica perfetta, si deve continuare esplorando altri cammini, perché esiste il rischio di cadere nella ripetizione di se stessi e scivolare nel testuale — come per esempio la letteratura di Borges —. Tutto ciò perché per il cubano dietro l'arte ci deve essere la vita; la vera arte o la poesia veritiera sono per sempre dei processi incompiuti, sono sempre quello che si sta facendo e di conseguenza, non si possono ripetere.

Per questi motivi, nel suo saggio “El país del arte” si riferisce all' impostura dell'artista e denuncia l'arte vista come un valore convenzionale. Inoltre, in un esercizio di critica della critica, confuta il fatto che si possa fare arte solo di determinati avvenimenti o che certi vocaboli non siano artistici perché non esprimono una realtà sublimata.

La riflessione di Piñera, lungi dal considerare che tutto possa diventare arte o poesia, fa un passo oltre, poiché, secondo lui, si può conoscere l' extra-artistico solo

²⁴⁶ In realtà, solo un modo diverso di chiamare la dicotomia di sempre *mimesis/poiesis*

durante il processo di creazione. Quindi, solo l'artista può decidere cosa può essere materia degna di diventare arte, e tutto ciò, mentre l'opera si sta facendo, perché, per Piñera, l'arte è sempre azione: "El arte no es adoración sino acto" (194: 138), separandola così dalla religione e incardinandola alla realtà.

A proposito di questo si relaziona l'articolo "Nota sobre literatura argentina de hoy", che viene a completare l'immagine dell'artista che Piñera nega e rifiuta. Egli pensa che gli scrittori americani, e in special modo gli argentini, stiano lontano della realtà, che vivano nella loro "torre d'avorio" e che costruiscano una letteratura "tantalica", un arte intellettualizzata dove "el verdadero mundo de la realidad se les escapa" (1994: 176).

Secondo Piñera questo modo di essere della letteratura argentina del suo tempo ha a che vedere con quello che designa come soppiantamento e con l'"escamotage", tutte e due relazionate, in ultima istanza, con il problema americano dell'ignoranza della propria identità.

In questa poetica "della distruzione", l'autore propone una rottura con il linguaggio, contro la parola che diviene con l'uso parola morta e che finisce per non significare né comunicare. Nel fondo soggiace la necessità di trovare nuove forme di espressione e di pensiero, di allontanarci degli automatismi e della fossilizzazione di schemi linguistici, filosofici, artistici e scientifici, dato che un linguaggio morto, inoperante, può solo generare un pensiero morto.

D'altra parte, per Piñera la letteratura è una "malattia", una condanna di fronte alla quale il poeta deve arrendersi. A causa di questo, la separazione del suo essere di finzione e il suo essere biologico è, per lui, impossibile. In più, questo *fatum* nega al poeta di essere un uomo di azione, dato che all'artista che accetta il suo destino non rimangono altro che le parole. Così dice nel prologo al suo *Teatro completo*: "la maldita

imaginación que ha hecho de mí nada más que un escritor” (...) “La triste, limitada y caricaturesca literatura me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel, dejándome paralizado para la comisión de esos actos en donde uno es el eje, el punto de mira” (1960: 7). Quindi, opponendo l’atto alla parola, Piñera sceglie di scrivere sulla vita.

Per quanto riguarda i componenti sociopolitici e biografici, il rapporto tra la politica e letteratura e il ruolo dello scrittore e dell’ intellettuale nel processo rivoluzionario cubano saranno visti da Piñera come paragoni tra la rivoluzione sociale e la necessaria rivoluzione letteraria. Il suo punto di vista parte da una posizione di arricchimento e costruzione di una cultura nazionale, ma molto lontano da dogmi e imposizioni.

Negli articoli di politica che scrisse per *Revolución y Lunes de Revolución* tratta frequentemente gli stessi argomenti: primo, condanna il regime anteriore, quello di Batista, con il conseguente elogio a Fidel Castro; secondo, difende e celebra la sovranità della nazione; terzo, condanna l’imperialismo americano. Tutto ciò, rende l’idea che Piñera avesse un’ideologia politica e sociale rivoluzionaria, almeno all’inizio. Ciononostante, per capire quale fosse il livello di compromesso che egli raggiunse, bisogna rendersi conto del suo rifiuto della letteratura dottrinale. Secondo lui, rivoluzione e letteratura devono camminare mano nella mano poiché: “la política y la literatura están profundamente relacionadas y compenetradas, están en magníficas condiciones para expresar la realidad de la vida que bulle en torno a ellos, (...) ahora la Literatura es un apéndice de la Revolución, una rama más del árbol revolucionario” (1962: 2).

Bisogna comunque ammettere una certa mancanza di contenuto politico nella sua opera, e che capendo il complicato rapporto che si stabilisce in questi primi anni tra il mondo politico e la sua letteratura, si finisce per comprendere che Piñera fosse convinto

che la letteratura di qualità e la politica diretta non si mescolavano bene e che, sebbene esprimesse il suo appoggio genuino alla rivoluzione, non c'erano ragioni per parlare di quegli argomenti nella sua finzione.

Comunque, crede fermamente che le condizioni, che prima non esistevano, per potere parlare di una letteratura e un teatro cubano si stessero verificando con la Rivoluzione; pensava cioè che si potesse realizzare nell'arte lo stesso che Castro aveva fatto nella società, cambiarla completamente, costruire un'arte nuova che rispecchiasse veramente il popolo di Cuba e il momento storico vissuto e, per quello che riguarda il teatro, crearne uno che potesse chiamarsi cubano.

Come contropartita, l'intellettuale cubano deve comprometersi: esiste una necessità reciproca, il nuovo scrittore deve esprimere la bellezza della Rivoluzione, edificare i nuovi miti, simboli ed eroi che prima non potevano esistere perché guardavano modelli estranei.

In quest'ultimo senso, possiamo chiederci cosa significasse per Piñera esattamente la Rivoluzione. La risposta la dobbiamo mettere insieme a quanto sopra esposto sulla indispensabile correlazione tra l'arte, la letteratura e la realtà. Ugualmente, pensa che il processo politico rivoluzionario ha estratto lo scrittore dall'impasse estetizzante in cui si trovava per porlo su un piano di confronto immediato con se stesso e il suo proprio popolo. Quindi, per Piñera, non esiste una vera letteratura senza il sostegno del referente reale-storico.

Per quello che riguarda il contesto artistico cubano, soprattutto il gruppo conformato intorno a *Orígenes*, denuncia la soggezione dei poeti cubani ai modelli e il bisogno di cercare una poesia che sia capace di esprimere l'identità cubana. Secondo lui, il problema è, al contrario che in Europa, non avere una tradizione culturale dalla quale partire. Pensa però, che per configurare una letteratura veramente cubana sia

indispensabile separarsi dei modelli europei, con i loro valori autoimposti che costringono e non sono capaci di rendere ed esprimere la realtà americana.

D'altro canto, queste saranno le tesi centrali del suo poema "La isla en peso", uno dei più rappresentativi della letteratura cubana, un testo chiave che definisce cosa significhi essere cubano.

"La isla en peso", come già detto, si inserisce nel programma di costruzione di una letteratura e cultura nazionale, e costituisce una risposta personalissima alla ideologia canonica forgiata dagli "origenistas" e alle immagini create intorno alla "négritude". Tante di queste metafore e topos, come la condizione insulare, la simbiosi dell'afrocubano e l'indigena con la natura, hanno avuto origine da un lungo processo storico-letterario di formazione dalla "Conquista", mentre altre hanno subito l'influenza del movimento della negritudine che arrivava dal mondo francofono Antillano.

L'idea del costrutto dell'identità si sviluppa per mezzo di un persistente contrasto, che oppone la purezza, la giovinezza, l'ignoranza e innocenza del popolo cubano alla decadenza dei popoli europei, sebbene non si parli del conflitto tra due culture, ma della assenza di una cultura. In tutto questo raffronto spicca l'uso delle tradizioni, religioni e culture occidentali come mezzo per creare nuovi simboli, nuove metafore, nuovi referenti culturali, attraverso quelli naturali, diversi da quelli europei.

Cintio Vitier definì Piñera antipoeta e considerò false le immagini del popolo cubano offerte dal poema. Invece, Piñera, non solo negava una "cosmo-visione" che definisse i popoli caraibici per mezzo di parametri utopici chiaramente europei, ma anche la nuova visione di Cuba, che, sebbene non fosse più coloniale, considerava ugualmente idealizzata. Egli giudicava che così facendo si negasse buona parte della diversità umana e si canonizzasse un'unica visione in accordo con il discorso sociale borghese e cattolico maggioritario: quello del gruppo "*Orígenes*". In questo senso, la

loro principale opposizione si basava (sul predominio dello spirituale del gruppo, in confronto alla riduzione della vita umana a una pura materialità di Piñera.

Inoltre, “La isla en peso” presenta un alto tono rivendicativo: esorta il popolo cubano a manifestarsi, spingendolo a un’epifania che possa servire loro per differenziarsi, e quindi significarsi, dall’ Europa. Suggerisce inoltre il riconoscimento in alcune delle molteplici immagini che offre del nativo antillano: Piñera presenta una visione eterogenea, multiforme, multiculturale, meticciasca, che per la sua diversità rigetta un’unica e vera identità cubana e sollecita invece il lettore a trovarla in una secolare, materiale e atemporale isola che, malgrado le imperfezioni, merita l’amore dei suoi abitanti.

È molto interessante vedere come l’autore ricordi in modo costante che il contatto degli europei con la realtà non sia diretto, bensì tramite le idee della filosofia e delle scienze, e per ciò molto lontani della natura; una natura che non possono più capire perché l’hanno addomesticata e rinchiusa dentro a una definizione, un concetto o un nome e che quindi hanno perso: “Ahora no pasa un tigre sino su descripción” (v.70). Oppone il “sentire” del cubano — con le sue radici africane — al “pensare” dell’ europeo, quasi come se fosse un essere puro e virginale, non inquinato, per il quale non esiste la storia e ciò che sono veramente importanti sono il *hic et nunc* e la festa dei sensi. Parallelamente, essendo un popolo appena emancipato, pensa sia necessario dargli identità, radici nazionali attraverso il linguaggio, dato che nominare è creare. Nonostante ciò, nelle origini, ci sono la tradizione spagnola e l’ eredità greco latina che non possono essere dimenticate e così ogni tanto appaiono — tra tanta fauna e flora traboccanti, tra tanta passione sfrenata, tra tanti idoli e culti agli antichi popoli dei Caraibi — i galeoni spagnoli, Cadmo, Gargantua o il barone di Münchhausen.

A proposito di quest'ultimo, e dal punto di vista delle teorie postcoloniali, possiamo considerare anche questo paradigmatico testo come una tattica di “contro-scrittura” nei confronti della tradizione occidentale. Infatti, il contro-discorso “piñeriano”, la sua resistenza culturale di fronte alle tradizioni letterarie dominanti, appare in tutta la sua produzione artistica. Nonostante ciò, l'avvicinamento alla tradizione classica non implicherà un rifiuto totale, bensì la coscienza e accettazione della Letteratura come una cosa sola, come una catena dove le diverse letterature nazionali si aggiungono e si arricchiscono mutuamente, dove l'intertestualità unisce invece di separare. Esprime questo pensiero nel poema “El poeta de bronce, scritto nel 1978, — un anno prima della sua morte — e lo sviluppa pienamente nel racconto “El caso Acteón”, di 1944.

In questa dialettica che Piñera stabilisce con la tradizione, il mito compierà una forte funzione di creazione di identità, ma non solo, perché usando il ricorso basilico del mito, cioè la metamorfosi, sarà capace di creare una letteratura che emerge dalla fusione dei nuovi elementi e dalla trasformazione dei vecchi miti; una letteratura propria, originale, cubana, verace, ma anche universale.

In generale, in Ispanoamerica possiamo parlare di un uso fondazionale del mito, della sua utilizzazione come creatore di identità. Nello sviluppo di questo discorso, nella ricerca di un linguaggio e di una identità propria, i miti, lo studio e la revisione della letteratura classica saranno fondamentali. In special modo, — tra gli altri, come, per esempio, il mito di Prospero di Shakespeare, che rappresenta l'Europa, anzi la Grecia, di fronte a Calibano, che rappresenta l'autoctono — si alzano Atteone e Narciso.

La rivisitazione di Piñera del mito di Atteone perde tante delle sue funzioni originarie: se in Ovidio doveva figurare una punizione esemplare, nel cubano si considerano intercambiabili i ruoli di vittima e boia. Inoltre, per rendere una corretta

interpretazione dei miti senza cadere nella risposta facile della loro banalizzazione, è molto importante considerare che ogni società ed epoca preferisce determinati miti. Nel secolo XX si è persa la funzione sacra e, a volte, la loro trasformazione nasconde un mito latente. In questo senso, dal punto di vista della Mitocritica, si potrebbe dire che il mito profondo di questo Atteone fosse l'omosessualità manifesta di Piñera, data la relazione di questo mito con la tematica della caccia, con la violazione delle regole da parte dei cacciatori e con i motivi erotici soggiacenti, ragioni che hanno portato a rappresentazioni rutturali diventando un simbolo di trasgressione sessuale e sovversivo nei confronti di atteggiamenti maschilisti e omofobici. Noi comunque non consideriamo questa la lettura principale del testo, dato che la nostra analisi non parte da un'ottica esclusivamente biografica o da prospettive di *Theories of Gender*. Riteniamo che, principalmente, Piñera volesse presentarci la sua visione locale, cubana e americana del mito usando il mito classico per versare le idee già descritte: usando l'elemento base della metamorfosi, fonde Atteone con i suoi cani in una seconda metamorfosi, originando un nuovo ente che (procedendo della fusione) è uno solo, ma, contemporaneamente, riunisce in sé la natura animale e l'intelligenza umana, e conciliandole le supera, delineando una trascendenza che solo possiamo interpretare come divina o, quanto meno, soprannaturale.

In questo senso, la letteratura ispanoamericana è anche una trasformazione e una fusione di quella europea e quella nativa. Una trasculturalizzazione e trasposizione di stampi europei che, integrandosi con le caratteristiche foranee, hanno dato un prodotto nuovo, frutto del meticcio. Questa è l'idea chiave di tutto il testo, e ciò può vedersi nella sua struttura duale, tanto formale quanto semantica, sebbene in certi momenti sia speculare, perché pure la letteratura ispanoamericana fu uno specchio di quella europea durante secoli. Di nuovo, possiamo capire il testo come un discorso postcoloniale: sono

presenti resistenza simbolica e culturale, poiché l'egemonia di un impero si costruisce anche testualmente.

Per quanto riguarda la poetica teatrale di Piñera, l'abbiamo definita come transtestuale. Siccome siamo arrivati alla conclusione che la chiave di tutta la sua opera teatrale, almeno delle categorie compositive, strutturali e funzionali, sia l'essere stata costruita attraverso un "bombardamento" di referenze, citazioni esplicite e implicite, allusioni ed elisioni, imitazioni, riscritture della stessa opera in generi differenti, parodie, referenti culturali eterogenei, influenze e parallelismi con altri autori e movimenti, trasferenze interculturali, uso della tradizione greco latina, dell'ebraica, del barocco letterario spagnolo ecc., difendiamo come una delle sue principali letture il suo statuto transtestuale, il quale obbliga a guardare tutta la sua opera e la sua poetica da un'ottica multiculturale e derivante, giustamente, da quella che si è consolidata come una pratica comune tanto delle letterature postmoderne come postcoloniali.

Di conseguenza, ci siamo incentrati nei testi che, secondo noi, riuniscono queste caratteristiche in modo dominante, e rendono conto nuovamente dell'importanza basilare di tutta la tradizione occidentale nella costruzione della sua drammaturgia. Fatta una eccezione, l'opera intitolata *Aire frío*, inclusa qui essendo "unica" nel complesso della produzione drammatica di Piñera.

Aire frío è un testo di transizione nell'evoluzione estetica di Piñera. Partendo dal Naturalismo o Realismo, riunisce e anticipa molte delle sue tecniche posteriori — come l'assurdo — o si occupa di aspetti già trattati — come l'esistenzialismo di *Electra Garrigó* — . Allo stesso tempo, se aggiungiamo il suo carattere biografico, diventa una mostra della sua eccezionale visione del mondo. Infatti, la sua tematica fondamentale, come la preoccupazione per il tempo, il viaggio come motivo o metafora dell'esistenza umana, i rapporti tra la letteratura e la vita, o l'assurdo di un mondo privo di valori dove

l'uomo non può sviluppare le sue potenzialità se non lungo il cammino dell'alienazione, è centrale in tutta la sua opera letteraria e saggistica.

Altri argomenti rincorrenti in Piñera saranno la ricerca della verità, il debellamento della realtà, con la conseguente denuncia della falsità e della finzione. In questo senso, il drammaturgo arriva alla conclusione che per conoscere questa realtà, simbolo di una ricerca interiore, bisogna creare un nuovo linguaggio, dato che quello esistente è velato e sepolto da una quantità immensa di linguaggi concettuali che non ci lasciano arrivare alla verità. Tutto ciò comporta che tanti dei suoi personaggi non siano capaci di stabilire i limiti tra la finzione e la realtà, poiché la sua visione è perturbata e mediatizzata dai discorsi letterari e filosofici che pretendono di spiegare il mondo.

Questa esplorazione della veridicità è presente, in minore o maggiore misura, in tutta la sua produzione teatrale, però diventa "leit motiv" soprattutto nelle sue ultime opere. Le tecniche compositive che corrispondono a questi aspetti sono il pastiche, la parodia, la trasposizione diegetica e generica, i procedimenti del teatro nel teatro e il travestimento parodico.

Avendo come guida la tassonomia di Genette in *Palimpsesti*, abbiamo spiegato tutte queste relazioni transtestuali — che sono a loro volta, le tecniche preferenziali del teatro di Piñera — per mezzo di quattro testi: *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Óscar*, *Un arropamiento sartoral en la caverna platónica*, *Electra Garrigó* ed *El encarne*.

La prima costituisce un vero ripasso, anche se selettivo ovviamente, di alcuni dei grandi punti fermi della storia e della cultura occidentale, così come di motivi e luoghi comuni con un'intenzione tra il satirico e il parodico e una finalità di rottura, però nella continuità. Il pastiche, come tessuto di imitazioni, comporta una ricreazione di motivi e

procedimenti propri del modello che imita, comporta un'ideale di stile e ha un forte componente critico, oltre al suo *ethos* basicamente ludico.

Riguardo tutto ciò, il titolo e sottotitolo del testo rimettono a due universi concettuali di due epoche storiche: barocco e romanticismo, come paradigmi opposti, ma che affondano le proprie radici nei topici amorosi grecolatini, per mezzo del ricorso al mito ellenico centrale che sviluppa l'opera, cioè, la storia tragica di Orfeo ed Euridice; medioevali, con allusioni non esplicite a *Cárcel de amor* di San Pedro; e, infine, rinascimentali, attraverso il referente continuo a Petrarca che permea tutto il testo, per il suo amore per Laura, il nome della protagonista e, da lì, nello stesso orizzonte, l'amore di Dante per Beatrice, quello di Garcilaso per Isabel Freire e altre grandi eroine tragiche: Ofelia, Desdemona, Antigone, Ligeia e Berenice. Tutto ciò, insieme alla pazzia, ovvero sia, amore e follia e la difficoltà di distinguere tra la realtà e la finzione ci portano a Don Quijote e al luogo comune barocco dell'inganno dei sensi e il topos *theatrum mundum* di Calderón, per abbozzare nella concezione romantica del sublime — ridicolizzata già nel titolo — e in tutta la letteratura fantastica di questo periodo, la quale si rigetta per considerarsi fallace.

Il testo si costruisce come un proprio "palinsesto" dove le abbondantissime referenze mitiche sono pretesti di costruzione della storia con intenzione demistificatrice, dove gli intertesti espliciti come citazioni o allusioni, letterali o tramite trasformazione malintenzionate degli ipotesti, stanno, per la maggior parte, in intimo rapporto con lo stile che si imita, ma vengono a ridondare, completando o negando i modelli nelle idee che i personaggi esprimono sulla tradizione letteraria. Infine, gli intertesti non esplicitati, quelli più importanti, Don Quijote, il mito di Orfeo ed Euridice, le referenze velate e elusive ai concetti platonici sul poeta o la scrittura come *farmakon*

della memoria, e la Bibbia, altro grande intertesti che impregna tutta l'opera, rimettono alla tematica o all'universo concettuale sviluppato.

L'intertesto più importante per l'obbiettivo del nostro lavoro è quello del mito di Orfeo e Euridice. Costituisce l'asse sul quale si strutturano le giornate 5, 6 e 7, e quello che si svolge è la parte più conosciuta del mitema di Orfeo, cioè, la catabasi per recuperare la sua amata. Benché, dal punto di vista argomentale faccia parte della ricerca della verità di Óscar, della ricerca della realtà vera che, come tale, deve albergare anche nella sua Laura divina, il suo eterno amore.

La storia tragica di Orfeo ci arriva da molteplici referenti, principalmente attraverso all'imitazione dei modelli stilistici di Petrarca, Dante e Garcilaso e, tramite loro, dal mito raccontato dai grandi referenti latini: Virgilio e Ovidio. (stravolgendo : nn credo tu sappia che vuol dire) il mito, Laura chiede espressamente a Oscar che la guardi e così Piñera edifica il "suo" Orfeo, il quale parla in un linguaggio libresco, contatena luoghi comuni amorosi, pretende di aprire le porte dell'inferno ripetendo uno scongiuro, soffre a dismisura l'assenza della sua Laura veritiera, però disprezza i poeti e, per tanto, è un Orfeo castrato nella sua essenza.

Insomma, attraverso il quasi "collasso" di referenze, ci troviamo di fronte a una parodia dei modelli in una struttura dicotomica che va dal sublime al ridicolo, il banale e il trascendente, l'apparenza e la realtà, dove contrastano fortemente i linguaggi usati, ribassando e annichilando tutta la trascendenza tragica del mito.

Allo stesso modo, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* in intima connessione con l'opera anteriore, si situa in un continuo gioco tra la verità e la menzogna, tra il reale, sinonimo di apparenza, e la finzione. Esempio del subgenere parodico, suppone una riscrittura del mito della caverna di Platone.

La parodia si esprime a diversi livelli, dal puramente concettuale, tanto che il mito appare in Platone riformulato come una teoria della conoscenza, allo strutturale, e funziona come una critica implicita a tutta la filosofia platonica, base della nostra civilizzazione. Il fatto che Piñera usi questo procedimento transgenerico o pratica ipertestuale non è un caso, dato che la capacità totalizzante della parodia nel mondo contemporaneo è cresciuta fino a diventare un segno dominante della postmodernità, di questa società dove tutto è il simulacro di altro, dove l'immagine ha sostituito il reale, o peggio ancora, dove si è verificato un soppiantamento della realtà da segni che la simbolizzano, rispondendo così con una ipersimulazione alla simulazione culturale.

Già dal suo titolo si annuncia il tipo di testo che troviamo. Sebbene sia una chiara parodia del mito di Platone, condivide molto col pastiche. Così, sono molteplici le strizzate d'occhio e gli usi burleschi delle caratteristiche proprie del teatro barocco, della poesia di Lope de Vega o le referenze ai topos fondamentali dell'ideologia aurea, come l'inganno dei sensi, la relatività della verità o la preoccupazione per il tempo propria di Quevedo.

In quanto, al sottotitolo, "Auto existencial", è una combinazione impossibile tra il religioso — in riferimento al teatro medioevale e rinascimentale sacro — e la morte di qualsiasi credenza religiosa che propugna la filosofia esistenzialista.

Da parte loro, i personaggi, quasi caricature, fungono in modo corale e speculare, ripetendo sempre gli stessi dialoghi, parodiando così l'uso e la funzione del coro nel teatro greco.

Se dovessimo definire un *ethos* dove inquadrare l'opera, sarebbe il ludico, un *ethos* demitizzante e giocoso che, senza essere riverente con il maestro (Platone), nemmeno lo ridicolizza, semplicemente affronta la tradizione, che, per altro, Piñera ammira sufficientemente da poterla parodiare. Di conseguenza, la critica si fa alla

filosofia dell'idealismo, e Piñera opta per cancellare la differenza tra l'immagine e la realtà, tra l'apparenza, la maschera, la menzogna e la verità — anche se quest'ultima è relativa —, distruggendo la dualità inerente alla caverna platonica. Per il drammaturgo esiste un piano solo, la realtà stessa, quella che abbiamo: il nostro corpo, la nostra terra, noi, qui e ora. Ed è lì dove si trova la conoscenza.

Per quanto riguarda *Electra Garrigó*, l'opera più studiata di Piñera, abbiamo voluto mostrare gli aspetti meno indagati attraverso la nostra lettura transtestuale. In questo senso, consideriamo il testo da due punti principali: primo, come una trasposizione diegetica del mitema di Elettra, capendo come diegesi l'ambiente storico-geografico in cui si sviluppa la storia; secondo, tramite l'analisi del personaggio Elettra e quello che significa nella produzione teatrale di Piñera come motivo rincorrente nel suo mondo di finzione, soprattutto la simbiosi di Elettra con il simbolo della porta, il quale appare in altri testi o anche il fatto di che tanti dei suoi personaggi femminili non sono altro che Elette, come Luz Marina, la protagonista de *Aire frío*. Inoltre, questa trasposizione genera, a sua volta, diverse relazioni di "transmotivazione", sia di sostituzioni di motivi o demotivazioni psicologiche, sia di "transvalorizzazioni" nell'ordine assiologico che alterano il valore dei personaggi.

La rielaborazione di Piñera del mito di Elettra si sostenta nella filosofia esistenzialista, ed è primariamente una trasposizione generica, tanto che ci troviamo con una tragicommedia di fronte alle tragedie canoniche; in secondo luogo, tante delle tecniche e strategie discorsive usate fanno parte delle convenzioni del teatro dell'assurdo.

D'altro canto, Piñera non allude mai direttamente a qual è la fonte che ispira la sua Elettra, ma riteniamo che citi Sofocle per allontanarsi il più possibile dalla trilogia di O'Neill, *Mourning becomes Electra*, che ha il suo modello diretto in Eschilo. Tutto ciò

è conseguenza del fatto che la critica avesse già notato le influenze di O'Neill su *Aire frío*; ma anche perché così facendo Piñera si distacca da una tradizione di corte psicanalitico, del canone della tragedia moderna, rappresentata da, tra gli altri, O'Neill; e infine per rivendicare l'originalità del suo teatro di fronte al teatro statunitense (Miller, Williams, ecc.) rinforzando la sua prima adesione al progetto rivoluzionario.

La storia degli Atridi cambia il suo scenario in modo determinante in *Electra Garrigó*. Lo spazio non è Argos, ma La Habana, e il tempo è il contemporaneo dell'autore; i personaggi, soffrono un cambio di classe sociale e di conseguenza non agiscono mossi dalle ragioni eroico-tragiche del mondo delle polis greche, ma le loro motivazioni saranno in accordo con questa trasformazione semantica. In altre parole, il radicale cambiamento del quadro diegetico fa sì che sopravvivano solo le grandi linee dell'azione della tragedia Atrida.

In questo senso, *Electra Garrigo*, sintetizza gli avvenimenti sviluppati da Eschilo in *Oresteia* —*Agamennone* e *Coefore*—, alludendo a quelli di *Eumenidi*, e poi da Sofocle ed Euripide nelle loro rispettive *Elettra*. Nonostante ciò, il mito si concretizza, e troviamo una storicizzazione che permette di parlare dei personaggi incardinati nei problemi del loro tempo e situati nel loro contesto storico-geografico e politico.

Piñera esacerba il ruolo dei personaggi classici, portandoli all'iperbole, al ridicolo, alla semplificazione o banalizzazione, provocando la creazione di figure antieroidiche e di conseguenza una demistificazione di alcuni personaggi. In questo senso, Agamenón Garrigó, non è più uno degli eroi più distinti di tutta la mitologia greca, al contrario, è un borghese di classe media che finge di essere un guerriero greco, ubriaco, vestito con un lenzuolo e una bacinella in testa.

Di questo processo di demitizzazione, l'unica che conserverà i tratti dell'eroina greca, in questo caso di quella disegnata da Sofocle, è *Electra Garrigó*. Per lei, la

conquista della sua libertà passa per la morte dei suoi genitori, ma non per vendetta, neanche per giustizia, anzi, perché è necessario e, per tanto, inevitabile. Dunque, in accordo con il pensiero esistenzialista, la ragione di Electra Garrigó è la sua necessità di affermazione individuale; la sua esistenza dipende della sua capacità di forgiare il suo destino, e questo destino passa per l'omicidio come unica via di libertà. Quindi, questa Elettra "del suo tempo" è una Elettra atea. Le conseguenze per la storia sono fondamentali, perché invece del *fatum* ci troviamo l'azzardo; invece degli Dei, appaiono i "non-dei"; al posto del Coro che interviene, consiglia, esprime il modo di essere e di sentire di un popolo e livella la dismisura della *hybris* degli eroi, scopriamo "La Guantanamera"; anziché il perdono, la responsabilità; infine, in luogo dell'Erinni, ci sono solo le conseguenze e i fatti.

Finalmente, con *El encarne*, arriviamo a uno dei testi meno studiati di Piñera, forse per la sua natura musicale, forse per le critiche negative che ricevette l'anno della sua rappresentazione, nel 1969. Fu l'ultima opera messa in scena in vita dall'autore e la sua originalità dipende dall'essere una delle prime in Ispanoamerica dove si manifestano le strategie, le tecniche sceniche e attoriali che fanno parte delle pratiche postmoderne, frutto della rivalorizzazione del corpo dell'attore e della riflessione sul genere teatrale.

Piñera raccoglie in questo testo gran parte della problematica che si pone tanto a livello teorico come pratico tra lo statuto dell'attore e quello del personaggio, preoccupazione, per altro, che da Diderot sarebbe stata centrale nella teoria del dramma. Inoltre, gioca con le diverse approssimazioni teorico-pratiche sul concetto di personaggio, dalla sua considerazione come duplicato del essere umano, dalla sua rappresentazione di idee, carattere o condizione, fino al personaggio che ci mostra: un attore che, portando all'assurdo le teorie di Stanislavski, crede di essere un personaggio

e, perciò, si traveste. Per mezzo di questo travestimento, questa maschera, l'attore assume un'identità che non è altra che quella del personaggio che incarna, identità che si assume, come in un processo alchemico, attraverso l'identificazione più esterna e superficiale: il vestito, primo segno visuale che riceviamo dagli attori nella messa in scena.

La linea argomentale è molto debole, si potrebbe parlare della non esistenza di un argomento in senso aristotelico, dato che l'oggetto medesimo del testo è il teatro e l'opera riproduce, in una *mise en abyme* il gioco teatrale su vari livelli. Si fa parodia del genere musicale spettacolare, poiché tutti i personaggi appartengono all'opera, alla danza classica o alla commedia musicale, anche se il fatto che la maggior parte di loro siano automi o marionette, ha una significazione molto importante per il senso ultimo del testo.

Come nelle opere anteriori, si costruisce attraverso un'infinità di referenze che ci danno l'impressione di essere davanti a un vero ripasso di modelli e paradigmi teatrali, dalla commedia dell'arte, al teatro barocco, dal teatro romantico al teatro buffo cubano. Inoltre, troviamo anche le tesi di autori come Pirandello o tecniche di registi e drammaturghi come Brecht, fino ad arrivare alla critica del suo proprio teatro esistenzialista e assurdo con l'inclusione del personaggio di Electra Garrigó.

Tutto ciò, rimarca l'illusione doppia del motivo del teatro nel teatro e moltiplica la finzione sfumando in cerchi ogni volta più grandi i limiti con la realtà, soprattutto con attori che si travestono come i personaggi da loro preferiti: Electra Garrigó, Violetta della *La traviata*, Coppelia, Petrushka, Rigoletto y Mefistofele, invece che da quelli per cui sono stati ingaggiati (dato che l'opera è il saggio generale, prima dell'esordio, di un testo romantico con personaggi che non hanno niente a che vedere con quelli scelti da loro e che disprezzano).

Il topos del *theatrum mundi* corrisponde a una visione barocca del mondo, ma i suoi echi vengono da molto lontano; nonostante ciò, quello che caratterizza la postmodernità teatrale è l'uso massivo del meateatro come ricorso espressivo, come argomento, come struttura e referente, che messi tutti insieme fanno diventare il teatro una complessa struttura formata da diversi livelli di implicazione.

Il titolo è chiave di tutti questi giochi di specchi: "El encarne" si riferisce come primo significato a "encarnar un papel", un ruolo. Così gli attori usano il termine nella sua accezione di "cambiare corpo", di "incarnarsi" nell'altro. Tutto ciò comporta un problema d'identità relazionato con il motivo del doppio, ma anche con la domanda di chi sia l'originale e chi la copia.

Per quello che riguarda le strutture e i livelli del testo, dobbiamo dire che si presentano in modo poco convenzionale dal punto di vista del testo drammatico. L'opera si divide in tempi (come la musica) e la spirale della sua *mise in abyme* ci dà una architettura musicale anche a livello testuale e linguistico: tutto è fatto di movimenti, ripetizioni, preludi, interludi e variazioni degli stessi argomenti e luoghi comuni, dove distacca l'uso ludico, illogico e fonemico del linguaggio.

Per concludere, questa divisione e tutta questa confusione di attori, di personaggi di altre opere, di personaggi dell'opera in sé che stanno provando gli attori; di attori che sono per metà personaggi illustri, per metà quelli ridicoli del libretto che devono rappresentare; di attori che credono di essere personaggi che interpretano altri personaggi, del regista che non è altro che un attore, insomma, tutta questa moltiplicazione di situazioni e argomenti insieme alla sovrapposizione degli spazi e dei tempi, rompono con l'illusione drammatica, però, grazie alla reduplicazione del topos del teatro nel teatro si consegue l'interessante effetto che l'illusione dell'illusione diventi realtà moltiplicando la finzione in specchi infiniti che cancellano tutti i limiti.

E questa è la tesi centrale di tutto Piñera, ovviamente con le diverse modulazioni che abbiamo visto: tutti siamo personaggi della nostra vita che portano la maschera che gli altri vedono e si aspettano da noi, nessuno ha un'identità vera al di fuori della pazzia, tutti siamo il ruolo che incarniamo, e il mondo non è altro che teatro. In conseguenza, se non esistono gli attori, né ci sono i registi, se l'universo tutto è una commedia, crediamo che non ci resti altro che uccidere il drammaturgo.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- ALLAN POE, E. (1986): *The raven; with, The philosophy of composition*, New England, Northeastern University Press.
- ANOUILH, JEAN (2009): *Jezabel. Antígona*, ed. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada.
- ARENAL, HUMBERTO (2005): *Seis dramaturgos ejemplares*, La Habana, Unión.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BARCA, CALDERÓN DE (1999): *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Akal.
- BARQUET, JESÚS J. Y CODINA, NORBERTO (eds.) (2002): *Poesía cubana del siglo XX. Antología*, México, FCE.
- BARQUÍN PADRÓN, J. NICOLÁS (ed.) (1999): *La violenta música de la libertad. (Antología poética de la Revolución)*, La Habana, Editorial José Martí.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1997): *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- BECKETT, SAMUEL (2006): *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets.
- BOCCACCIO, G. (2008): *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, ed. M^a Consuelo Álvarez y M^a Rosa Iglesias, Madrid, Palas Atenea.
- BORGES, JORGE LUIS (1994): *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- BORGES, JORGE LUIS, CASARES, ADOLFO BIOY, Y OCAMPO, SILVINA (1996): *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- CAMUS, ALBERT (2006): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAÑELLES RAMÓN (ed.) (1989): *Relatos fantásticos latinoamericanos (1)*, Madrid, Popular.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1994): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla y A. Rey Mazas, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos.
- CHAO CARBONERO, CARIDAD (comp.) (1989): *Antología de teatro cubano*, vol. 3, La Habana, Pueblo y Educación.
- CICERÓN (2002): *De Oratore*, ed. José Javier Iso, Madrid, Gredos.
- CONTI, LUZ, LÓPEZ GREGORIS, ROSARIO ET. AL. (eds.) (2004): *Obras completas de Esquilo, Sófocles y Eurípides*, Madrid, Cátedra.

- CONTI, N. (2006): *Mitología*, ed. M^a Consuelo Álvarez y M^a Rosa Iglesias Murcia, Servicio de Publicaciones de la UMU.
- CORTÁZAR, JULIO (1994): *Obra crítica/I*, edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1998): *Fábulas mitológicas en España I*, Madrid, Istmo.
- DAUSTER, FRANK Y LYDAY LEÓN F. (eds.) (1990): *En un acto. Diez piezas hispanoamericanas*, Columbia, Heinle and Heinle Publishers.
- DARÍO, RUBÉN (1999): *Azul...*, Madrid, Espasa Calpe-Austral.
- DÍAZ, JORGE (1977): *La vigilia del degüello, El cepillo de dientes, Requiem por un girasol*, Madrid, Taurus.
- ESPINOSA, CARLOS (coord.) (1992): *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, FCE.
- ESPRONCEDA, JOSÉ DE (2006): *Obras completas*, Madrid, Cátedra.
- FORNET, JORGE Y ESPINOSA, CARLOS (eds.) (2002): *Cuento cubano del siglo XX*, México, FCE.
- FUENTES, CARLOS Y ORTEGA, JULIO (eds.) (1999): *The picador book of Latin American stories*, London, Picador.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (ed.) (1979): *Longino. Sobre lo sublime*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA, CRISTINA (ed.) (2003): *¡Cubanísimo! The vintage book of contemporary Cuban literature*, New York, Vintage books.
- GARRANDÉS, ALBERTO (ed.) (1999): *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Letras cubanas.
- GILLET, JOSEPH (1943): *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania, vol. I.
- GÓNGORA, LUIS DE (1981): *Sonetos*, Madison, University of Wisconsin Press.
- GONZÁLEZ-CRUZ, LUIS F. Y WAGGONER AKEN, ANN (eds.) (2000): *3 Masterpieces of Cuban Drama*. Los Angeles, Green Intege.
- GUILLÉN, JORGE (2003): *Homenaje*, Madrid, Visor Libros.
- HENRÍQUEZ, JOSÉ (ed.) (2001): *Relatos fantásticos latinoamericanos (2)*, Madrid, Popular.
- HORACIO (2008): *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos.
- HURTADO, M^a DE LA LUZ Y MARTÍNEZ TABARES VIVIAN (eds.) (2008): *Antología de teatro chileno contemporáneo*, La Habana, La Honda, Casa de las Américas,.

- IBIETA, GABRIELLA (ed.) (1993): *Latin American Writers. Thirty stories*, New York, St. Martin's Press.
- JÍMENEZ, JUAN RAMÓN (2012): *Eternidades*, Bilbao, Ediciones Beta III Milenio.
- JODOROWSKY, ALEJANDRO (2009): *Teatro sin fin (Tragedias, comedias y mimodramas)*, Barcelona, Siruela.
- LAGMANOVICH, DAVID (ed.) (2005): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones.
- LEÓN, FELIPE (1979): *Versos y oraciones de caminante (I y II). Drop a star*. Madrid, Alhambra.
- LEVERETT, JAMES Y OSBORN, ELISABETH M. (ed.) (1986): *New plays USA 3*, New York, Theatre Communications Group.
- LEZAMA, LIMA (1937): *Muerte de Narciso*, La Habana, Ucar, García y Cía.
- (1941): *Enemigo Rumor*, La Habana, Ucar, García y Cía.
- MINARDI, GIOVANNA (ed.) (2005): *Cuentos pigmeos, antología de la minificción latinoamericana*, Lima, Ediciones El Santo Oficio.
- MORENO, CLAUDIA Y GROSSO, MARCELA (eds.) (1995): *Breve Antología de cuentos 4. Hispanoamérica y España*, Buenos Aires, Sudamericana.
- O'NEILL, EUGENE (1960): *Nueve dramas*, ed. León Mirilas, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1998): *Largo viaje hacia la noche*, ed. Ana Antón Pacheco, Madrid, Cátedra.
- O'NEILL, EUGENE Y WILDER, THORNTON (1996): *Textos sobre teatro norteamericano II*, introducción, traducción y notas de R. Celada, Antonio, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- OVIDIO: (2001): *Metamorfosis*, ed. M^a C. Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- PALETTA, VIVIANA Y SÁEZ DE IBARRA, JAVIER (eds.) (2000): *Vidas sobre raíles. Cuentos de trenes*, Madrid, Páginas de Espuma.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1988): *Teatro*, Milano, Garzanti.
- PAZ, OCTAVIO (1998): *El arco y la lira*, Mexico, FCE.
- PEINADO, JUAN CARLOS (ed.) (2004): *Cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Madrid, Anaya.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1986): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

- PETRARCA, FRANCESCO (1964): *Il canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Torino.
- PICÓN, V. (trad.) (1998) : *Suetonio. Vida de los doce Césares*, Madrid, Cátedra.
- PIÑERA, VIRGILIO (1942a): *La pintura de Portocarrero*, La Habana, Guerrero
- (1942b): *Poeta, Revista trimestral de poesía*, nº 1, La Habana.
- (1943a): *La isla en peso. Un poema*, La Habana, Tipografía García.
- (1943b): *Poeta, Revista trimestral de poesía*, nº 2, La Habana.
- (1944): *Poesía y prosa*, La Habana.
- (1948): “Ojo con el crítico”, en *Prometeo*, nº 11, pp. 2-3.
- (1952): *La carne de René*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- (1955): “Cuba y Literatura, Ciclón, nº 2, pp. 51-55.
- (1959a): *Aire frío*, La Habana, Pagan.
- (1959b) “Nubes amenazadoras”. *Revolución*, p. 4.
- (1959c) “La inundación”. *Ciclón*, pp. 10-14.
- (1959d) “La reforma literaria”. *Revolución*, p. 2.
- (1959e) “Literatura y Revolución”. *Revolución*, p.2.
- (1959f) “Llamamiento a los escritores”. *Revolución*, p. 19.
- (1959g) “La Revolución se fortalece”. *Lunes de Revolución*, p15.
- (1959h) “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte”. *Revolución*, p. 2.
- (1959i) “Aviso a los escritores”. *Revolución*, p. 2.
- (1960): *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R.
- (1960b) “Milicia de trabajadores intelectuales”. *Revolución*, p. 2.
- (1960c) “Infierno inesperado”. *Lunes de Revolución* p.15.
- (1960d) “Espíritu de las milicias”. *Lunes de Revolución*, pp.35-39.
- (1960e) “Señales de los tiempos”. *Revolución*, p.2.
- (1960f) “26 de julio de 1960”. *Revolución*, p. 17.
- (1960g) “La nueva imagen del escritor cubano”. *Revolución*, p. 2.

- (1960h) “¿Por qué me gusta o no me gusta Lunes?” *Lunes de Revolución*, p. 2.
- (1960i) “Una posición”. *Lunes de Revolución*, p. 2.
- (1961) “Mis 25 años de vida literaria”, *Revolución*, 3, 1961, 3
- (1962) “Notas sobre la vieja y la nueva generación”. *La Gaceta de Cuba*, nº 1-2, pp. 2-3.
- (1963): *Pequeñas maniobras*, La Habana, Ediciones R.
- (1964): *Cuentos*, La Habana, Unión.
- (1966) (ed.): *Don Juan en el teatro*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- (1965): “La rebelión de los enfermos”, *Unión*, nº 1, pp. 55-66.
- (1967a): “Notas sobre teatro cubano”, en *Unión*, VI, nº 2, pp. 130-142.
- (1967b): *Presiones y diamantes*, La Habana, Unión.
- (1967c) (ed.): *Teatro de la crueldad*, La Habana, Instituto del Libro.
- (1968): *Dos viejos Pánicos*, La Habana, Casa de las Américas.
- (s-a): “Dos viejos pánicos en Colombia (entrevista a Piñera)”, en *Conjunto*, nº 7, pp. 69-70.
- (1969): *La vida entera*, La Habana, UNEAC.
- (1970) *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1971): “Un arropamiento sartorial en la caverna platónica”, en *Escandalar*, nº 1-2, pp. 181-185.
- (1984a): “Se habla mucho...” *Conjunto*, nº 61-62, pp. 57-59.
- (1984b): *El álbum. Conjunto*, nº 61-62, pp. 60-70
- (1985): *La carne de René*, Madrid, Alfaguara.
- (1986): “Salón paraíso”, en *El caimán barbudo*, nº 226, pp. 24-26.
- (1986): *Una caja de zapatos vacía*, ed. Luis F. González-Cruz, Miami, Universal.
- (1987a): *Un fogonazo*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1987b): *Muecas para escribientes*, La Habana, Letras cubanas.
- (1987c): *Muecas para escribientes*, Madrid, Alfaguara.

- (1988a) *Una broma colosal*, La Habana, Unión.
- (1988b): *Nouveaux contes froids*, traduit par Liliane Hasson, Éditions du Senil, París.
- (1989): *Rene's flesh*, Boston, Eridanos Press.
- (1990a): *Aire frío*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- (1990b): “La vida tal cual”, en *Especial: Virgilio, tal cual, Unión*, La Habana, 10, pp. 22-36.
- (1990c): *Kleine Manöver*, traducción de Wilfried Böhringer,
- (1990d): *Teatro inconcluso*, La Habana, Unión.
- (1990e): *Clamor en el penal*, en *Especial Virgilio Piñera, Albur*, nº 5, pp. 86-124.
- (1992a): *Algunas verdades sospechosas*, La Habana, Abril.
- (1992b): *Meat*, Santa Cruz, Pooder Press.
- (1993): *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1994): *Poesía y crítica*, México, Dirección General de Publicaciones.
- (1994b) *El no*, Coyoacán, Vuelta.
- (1995a): *La carne de René*, La Habana, Unión.
- (1995b): *Muecas para escribientes*, México, Diana.
- (1995c): *Poesía y crítica*, La Habana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1995d): *René's Flesh*, New York, Marsilio Publishers.
- (1995e): “En Arjekaijo logos”, “De sobremesa”, “Pasando la semana”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 6, p. 38.
- (1997a): *El caso Baldomero*, Santafé de Bogotá, Norma.
- (1997b): *Study in black and white*, traducción de Jesús J. Barquet, en *Horizontes*, 1997, pp. 132-142.
- (1998a): “El balcón” en *Cuentos cubanos*, Madrid, Popular.
- (1998b): *La isla en peso*, La Habana, Unión.
- (1999): *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.

- (1999b): “Poemas inéditos”, en *Encuentro de la cultura cubana*, nº 14, pp. 3-10.
- (1999c): “Cartas de Virgilio Piñera a José Rodríguez Feo”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 5, p. 3.
- (2000a): *La carne de René*, Barcelona, Tusquets.
- (2000b): *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets.
- (2001): “Los dos cuerpos”, “¿¿¿Teatro???”; “Ojo con el crítico”, en *Tablas*, nº 2, pp. 21-22; 34-36; 37-39.
- (2002a): *Pequeñas maniobras, Presiones y diamantes*, La Habana, Lectorum y Unión.
- (2002b): *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas.
- (2005a): *Aire frío*. Revista *La Jiribilla*, año IV, nº 224. http://www.lajiribilla.cu/2005/n224_08/224_10.html.
- (2005b): *Cajón de cuentos*. Bogotá, Panamericana.
- (2006): *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas.
- (2006b): *Aire frío, Dos viejos Pánicos*, Caracas, El perro y la rana.
- (2006c): *Cuentos fríos*, México, Lectorum.
- (2008): *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, ed. V. Cervera y M. Serna, Madrid, Cátedra.
- (2011): *Virgilio de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Obras completas. Edición del Centenario, La Habana, Unión, 2011.
- PLATÓN (1981): *Diálogos I*, ed. J. Calonge, E. Lledó y C. García Gual, Madrid, Gredos.
- QUACKENBUSH, HOWARD L.(ed.) (2007):*Las razones del caos. Antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*, México, El Prestidigitador.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1999): *Obra poética I*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia.
- QUINTILIANO (2001): *De institutione oratoria*, ed. A. Ortega, Salamanca, Universidad Pontificia.
- RIVAS, DUQUE DE (1975): *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Espasa.
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE (1971): *Ariel*, Madrid, Espasa.
- RULFO, JUAN (1985): *El llano en llamas*, México, FCE.
- ROGERS, ELIZABETH S. AND ROGERS TIMOTHY J. (eds.) (1987): *In retrospect, essays on Latin American Literature (In memory of Willis Knapp Jones)*, York, Spanish

- SARAMAGO, JOSÉ (2001): *La caverna*, Madrid: Alfaguara.
- SARTRE, JEAN PAUL (1981): *Las moscas*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2007): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa.
- SÁNCHEZ-GREY ALBA, ESTHER (2000): *Teatro cubano moderno. Dramaturgos*, Miami, Universal
- SÉNECA (1989): *Epístolas morales a Lucilio*, ed. I. Roca Meliá y J. Esteve Forriol, Madrid, Gredos.
- TAMAYO, GUIDO L. (ed.) (2000): *Cuentos de Humor*, Santafé de Bogotá, Panamericana.
- TÁPANEZ LÓPEZ, RAÚL Y SUÁREZ MERLÍN, IVÁN (eds.) (2003): *Antología de la poesía cósmica de Matanzas, Cuba*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- TRIANA, JOSÉ (1991): *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, Madrid, Verbum.
- TRIANA, JOSÉ (ed.) (1999): *El tiempo en un acto. 13 obras de teatro cubano*, Nueva York, OllantayPress.
- TURPÍN, ENRIQUE (ed.) (2005): *Fábula rasa*, Madrid, Alfaguara.
- VARA DONADO, J. (ed.) (2000): *Sófocles. Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- VEGA, GARCILASO (1989): *Poesía completa*, ed. J. F. Alcina, Madrid.
- VEGA, LOPE DE (1968): *Poesías líricas I*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa.
- VIRGILIO (1994): *Georgicas*, ed. bilingüe de Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra
- ZORRILLA, JOSÉ (2003): *Don Juan Tenorio*, ed. Montserrat Ribao Pereira, Madrid, Akal.

ESTUDIOS

- ABREU, ALBERTO (2002): *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana, Unión.
- AGUILÚ DE MURPHY, RAQUEL (1989): *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos.
- (2001-2002): “Representación absurdista del mito clásico en *Electra Garrigó*: desmitificación, humor e incomunicabilidad lingüística”, en *Caribe*, nº 1, pp. 80-92.
- AGUIRRE, J. M. (1974): “Historia de lobos: Edmond Haraucourt y Rubén Darío” en *AIH. Actas V*, pp. 123-130.

- ALAN WEST, DAVID (1994): *Virgilio Piñera: the ethics of redemptive failure*, New York University.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1998): Del texto al texto : transformación y transferencia en la interpretación literaria, en *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*, (ed.) Estanislao Ramón Trives et al, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- ALDAMA, ANA M^a, BARRIO, M^a FELISA DEL ET AL. (eds.) (1999): *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos.
- ALEGRÍA, JOSÉ A. (2000): “Dialéctica de la burla y la apoteosis. Un estudio sobre *Electra Garrigó*”, en *Revolución y cultura*, n° 1, pp. 29-33.
- (2007): “Visicitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra Garrigó*”, en *Tablas*, n° 3-4, pp. 28-37.
- ALEMANY BAY, CARMEN, MATAIX, REMEDIOS ET AL. (eds.) (2001): *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALEXANDER, AMY SARAH (2002): *Narrar la imagen: el cuerpo plástico en novelas de Rosario Ferré, Mario Vargas Llosa y Virgilio Piñera*, State University of New York.
- ALIFRANK J. Y LAGUNA G. (2008): “El absurdo a lo cubano en los minicuentos de Virgilio Piñera” en *Literatura, prácticas críticas y transformación cultural*. Tomo I, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana.
- ALONSO MARÍN, ROSARIO (2001): “La isla en peso. Yo también pido la canonización de Virgilio Piñera” en Actas de *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 37-44.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis (1990): “Virgilio Piñera, poesía rescatada”, en *Letras cubanas*, n° 15, pp. 233-253.
- ÁLVAREZ AMELL, DIANA (1999): “La carne”: la política de la destrucción del cuerpo en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *La Habana elegante*, n° 7, <http://www.habanaelegante.com/Fall99/Pasion.htm>
- ÁLVAREZ AMELL, DIANA (2001): “A la sombra de Virgilio, a bordo de un cadillac rojo. Antón Arrufat recuerda a Virgilio Piñera”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n° 20, pp. 29-37.
- ÁLVAREZ MORÁN, M^a CONSUELO E IGLESIAS MONTIEL, ROSA M^a (1997): “La fuerza de la palabra en el *Edipo* de Séneca”, en *Séneca, dos mil años después*, Córdoba, Universidad de Córdoba-Obra Social CajaSur, pp. 263-272.
- (1999a): “Fidelidad y libertad mitográficas en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 775-780.

- (eds.) (1999b): *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- (2007a): “El infortunio de Acteón: Ovidio y Charpentier”, en F. de Martino-C. Morenilla (eds.), *El Teatro Greco-Latino y su recepción en la Tradición occidental 2*, Bari, Levante Bari, pp.327-
- (2007b): “Proyección de la Mitología Clásica en la Literatura Italiana”, en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, vol. VI, Santiago de Compostela, pp. 189-225.
- (eds.) (2012): *Y el mito se hizo poesía*, Centro de Lingüística aplicada Atenea, Madrid.
- ANDERSON, THOMAS F. (1998): *Corporeal sustenance and degradation: Ailing bodies in the works of Virgilio Piñera*, University of Pennsylvania.
- (2009): “Piñera y la política: escritos en Revolución y Lunes “ en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, nº. 226, pp.71-94.
- (2006): *Everything in its place. The life and works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- APARICIO, F. (2011): “‘La caza del hombre’, recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza*, de Carlos Saura”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-748, pp. 269-277.
- ARCOS, JOSÉ LUIS (ed.) (2002): *Los poetas de orígenes*, México, FCE.
- ARENAL, HUMBERTO (2001): “Un aire dos veces frío”, en *Tablas*, nº 2, pp. 29-33.
- ARMSTRONG, AINSLIE (1973): “Elements of Sartrean Philosophy in Electra Garrigó”, en *Latin American Theatre Review*, nº 1 pp. 5-11.
- ARENAS, REINALDO (2002): “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, San Juan, Plaza Mayor, pp. 29-48.
- ARRUFAT, ANTÓN (1987a): “Lanzando un fogonazo”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 7, pp. 18-19.
- (1987b): “Virgilio Piñera o los riesgos de la imaginación”, en *Unión*, nº 2, pp. 145-150.
- (1994): *Entre él y yo*, La Habana, Unión.
- (2000): “Un poco de Piñera. Álgebra cronológica”, en *La Habana Elegante*, nº 10, <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Pasion.htm>.
- (2001): *Antología personal*, Barcelona, Mondadori.

- ASENSI PÉREZ, M. (1998- 2003): *Historia de la teoría de la literatura*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- AULLÓN DE HARO (ed.) (1984): *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- AUSTIN, ELIZABETH L. (2005): “The unending desire for Piñera’s. *La carne de René*”, en *Latin American LiterayReview*, vol. 33, nº 66, pp. 50-64.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, PEDRO (1984): *La estructura del diálogo platónico*, Madrid, C.S.I.C.
- BAJTÍN, MIJAÍL MIJÁILOVICH (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- (1988): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BALCELLS, JOSÉ MARÍA (1994): “La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro” en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 25-30
- BALDERSTON, DANIEL (1986): “Lo grotesco en Piñera: lectura de ‘El álbum’”, en *Texto Crítico*, nº 34-35, pp. 174-178.
- (2000): *Sexualidad y nación*, Pittsburg, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- BALLART, PERE (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema.
- BALLOU, EUGENE T. (1995): *Carne de carnaval: Virgilio Piñera y la parodia de la modernidad*, University of Massachusetts.
- (1999): “Neobarroco y representación en ‘El álbum’ de Virgilio Piñera”, en *Horizontes* (OCT), nº 81, pp. 159-174.
- BALUTET, NICOLÁS (2000): “El humor en dos cuentos de Virgilio Piñera”, en *Revista Hispanocubana*, nº 7, pp. 32-38.
- BAÑULS OLLER, J.V. Y CRESPO ALCALÁ, P. (2002): “La arquitectura de la heroína clásica en Sófocles”, en Francesco de Martino, (ed.), *L'ordim de la llar : el teatre clàssic al marc de la cultura greca i pervivència dins la cultura*, Bari, Levante Editori, pp. 31-102.
- BAQUERO, GASTÓN (2004): “Tendencias de nuestra literatura”, en *Ensayo / Gastón Baquero*, eds. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 294-317
- BARBA, EUGENIO (2003): *Obras escogidas*, vol. I. La Habana, Alarcos.

- BARCHINO, MATÍAS (2001): “El peso de la isla en la literatura cubana actual: pervivencia conjunta de las figuras de Virgilio Piñera y José Lezama Lima” en Actas de *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp.51-60.
- BARREDA, PEDRO (1985): “La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”, en *Escritura*, X, nº 19-20, pp. 117-126.
- BARTHES, ROLAND (2008): “La semántica del objeto” en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/semantica-del-objeto.html>.
- BAUDRILLARD, JEAN (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BENSUSAN WAHNÓN, S. (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.
- BÉRCHEZ, CASTAÑO ESTEBAN (2009): “Ovidio, lector de Ovidio”, en *RELat*, nº 9, pp. 101-117.
- BHABHA, B. (1996): *The location of culture*, London/New York, Routledge.
- BEAUPIED, AÍDA (1997). *Narciso Hermetico: Sor Juana Ines de la Cruz y Jose Lezama Lima*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BÉJAR, EDUARDO C. (1987): *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Playor.
- BEJEL, EMILIO (1994): *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (1994): “Notas para una teoría de la parodia”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 49-56.
- BELTRÁN, LUIS (2004): *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum.
- BERBEL RODRÍGUEZ, JOSÉ J. (2003): *Orígenes de la tragedia neoclásica española(1737-1754): la academia del buen gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BERNABÉ, MÓNICA, ZANIN, MARCELA ET AL. (2001): *El abrigo de aire, Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, ed. Beatriz Viterbo.
- BERTI, EDUARDO (2001): El realismo absurdo y barroco de un cubano genial, en *La nación. Suplemento Cultura*, <http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial>.
- BERTINI, F. (2010): *Sosia e il doppio nel teatro moderno*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, PILAR (1994): *El mito de Orfeo en el Renacimiento de Pilar*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid
- BIANCO, JOSÉ (1969): “Piñera, narrador”, en *Amaru*, nº 10, 1969, pp. 75-79.

- BLESA, TÚA (1994): "Parodia: Literatura", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 57-64.
- BOBES NAVES, C.; BAAMONDE, C. et al. (1995-98): *Historia de la Teoría literaria, I y II*, Madrid, Gredos.
- BOBES NAVES, M^a CARMEN (1997a): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- (ed.) (1997b): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- BOUDET, ROSA ILEANA (2005): "Virgilio Piñera en su mar de utilería", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 34, pp. 141-156.
- BRIOSO, JORGE (2007): "La carne de René o el aprendizaje de lo literal", en *Revista Iberoamericana*, n° 218-219, enero-junio, pp. 79-100.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE (1988): "Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov", en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido, Madrid, Arco Libros, pp. 49-72.
- BRUNORI, FEDERICA (19997): "Il mito ovidiano di Orfeo e Euridice nel *Canzonere* di Petrarca", *Romance Quarterly*, vo.l. 44 , n° 4, pp. 233-244
- BUERO VALLEJO, A. (1973): *Tres maestros ante el público. (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza.
- CABRERA FONTE, PILAR: "Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera." *Pterodáctilo: Revista de arte, literatura y lingüística* 3, no. 3 (2005): 66-70
- CABRERA INFANTE, G (1980): "Vidas para leerlas", en *Vuelta*, n° 41, pp. 4-16.
- (1998): "Tema del héroe y la heroína" en *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara.
- CAISSO, CLAUDIA (2004a): "Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera", en *Inti, Revista de literatura hispánica*, n° 59-60, pp. 177-194.
- (2004b): "Sobre Virgilio Piñera" en *Literatura y Lingüística* [online], 15, pp. 119-139, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201509>.
- CALOMARDE, NANCY (2010): "La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)" *Tinkuy. Section d'Études hispaniques*, n° 13, pp. 157-174.
- CAMPUZANO, LUISA (2006): *Narciso y Eco: Tradición clásica y Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, La Bohemia.
- CANO, OSVALDO (2001): "Los sesenta de la Garrigó", en *Tablas*, n° 4, p. 91.
- CARDET, SISTER LUCY (1971): *Choteo in Teatro Completo of Virgilio Piñera*, Case Western Reserve University.

- CARRIÓ, RAQUEL (1990): “*Estudio en blanco y negro: Teatro de Virgilio Piñera*”, en *Revista Iberoamericana*, n° 152-153, pp. 871-880.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, SANDRA M. (2011): “Cuestión de límites: representación y forma en *El álbum* y *El álbum de Virgilio Piñera*”, en *La Habana elegante*, n° 50, http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2011/Dicha_CasanovaVizcaino.html.
- CASTELLET, J.M. (1957): *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTELLANOS, JORGE E ISABEL (1994): *Cultura afrocubana*, Tomo 4, Universal, Miami.
- CASTILLA DEL PINO, CARLOS (1984): “El psicoanálisis y el universo literario”, en Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, pp. 251-346.
- CASTRO, FIDEL (1971): “Declaración del I Congreso de Educación y Cultura” celebrado en abril de 1971, en *La gaceta de Cuba*, 90-91, 1971, pp. 90-91.
- CERVERA SALINAS, VICENTE (1995): “Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 545, pp. 149-156.
- (1999): “Los cuentos de Virgilio Piñera en el ‘Aire frío’ cubano” en *Monteagudo*, 3° Época, n° 4, pp. 47-64.
- (2001): “Esto no es una isla, sino el reino del Verbo” en Actas de *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 165-172.
- CHACÓN, ALFREDO (ed.) (1994): *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CHOCRÓN, ISAAC (1984): *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*, Caracas, Alfadil ediciones.
- CIORAN, ÉMILE MICHEL (1993): *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets. Traducción de Carlos Manzano.
- CIPOLLONI, MARCO (2002): “Electra por dentro y por fuera: Las Orestíadas americanas de O’Neill y Piñera”, en *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, *Theatralia IV: Teatro hispánico y literatura europea*. Vigo: Universidad de Vigo.
- CLÉMENT, J. P. Y MORENO, F. (1996): *En torno a la obra de Virgilio Piñera*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE (2011): “Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista”, en *Humanist Studies & the Digital Age*, 1.1, pp. 109-120.
- CONNOR SWIETLICKI, CATHERINE (2004): “Realities of Art/Arts of Reality: Taking the Pulse of Cuban Theatre Today”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 37, n° 2, pp. 147-157.

- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (1999): *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- CORREA RAMÓN, AMELINA (2000): “Librepensamiento y espiritismo en Amalia Domingo Soler, escritora sevillana del siglo XIX”, Sevilla, Diputación de Sevilla, vol.LXXXIII, nº 254, pp. 75-102.
- CORTÉS, ROSARIO (1986): *Teoría de la sátira*, Cáceres.
- (1994): “Parodia y sátira. (Con referencia especial a Horacio, *Serm. II 5*)”. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 81-87.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1998): *Fábulas mitológicas en España II*, Madrid, Istmo.
- CRISTÓBAL, VICENTE (2012): “El Acteón de Ovidio y su descendencia española” en M. C. Álvarez y R. M. Iglesias (eds.), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, pp. 285-300.
- CRISTÓFANI BARRETO, TERESA (1995): “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, en *Hispanamérica*, nº 71, pp. 23-33.
- (1996): *A libélula, a pitonisa. Revolução, homosexualismo e literatura em Virgilio Piñera*, São Paulo, Iluminuras.
- (1996b): “La poética silenciada de Virgilio Piñera” en *Unión*, 8, 16-21.
- (2002): “Lezama devora o magro Virgilio”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, San Juan, Plaza Mayor, pp. 261-270.
- CUADRA, CARLOS (1999): *El cuerpo y la oscuridad en tres escritores contemporáneos*, University of Colorado.
- CUERVO HEWITT, JULIA (2002): “El caso Acteón”: el caso Piñera”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, San Juan, Plaza Mayor, pp. 227-247.
- CURTIUS, ERNS ROBERT (1995): *Literatura europea y Edad Media Latina (1)*, Madrid, FCE.
- (1999): *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*, Madrid, FCE.
- CUZA MALÉ, BELKIS (1969): “La vida entera de Virgilio Piñera”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 76, pp. 25-26.
- DETIENS-MONTERO, WILMA (1999): “La negación de la ética cubana: *El no* de Virgilio Piñera”, en *Latin American TheatreReview*, nº 2, vol. 32, pp. 105-115.
- DÍAZ INFANTE, DUANEL (2005a): *Límites del origenismo*, Madrid, Colibrí.
- (2005b): “Virgilio Piñera: la aureola sobre el *Macadam*”, en *Mandorla*, nº8, pp. 124-136

- DÍAZ TEJERA, ALBERTO (1989): *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla, Alfar.
- DÍAZ, RAMÓN (2010): “El teatro musical en Cuba, en <http://ramondiazarticulos.blogspot.com.es/2010/08/el-teatro-musical-en-cuba.html>,
- DIDEROT, DENIS (2003): *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, Madrid, Valdemar.
- DÍEZ DEL CORRAL, LUIS (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.
- DOLEŽEL, LUBOMIR (1986): “Semiotics of literary communication”, en *Strumenti critici*, nº 1, pp. 5-48.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1994): “Sobre funciones literarias de la parodia”. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 97-103.
- (ed.) (1997): *Hermenéutica*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- DUBATTI, JORGE Y MARTÍNEZ TABARES VIVIAN (eds.) (2006): *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Habana, La Honda, Casa de las Américas.
- DUCROT, OSWALD Y TODOROV, TZVETAN (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 178-181 .
- DURAND, G. (1989): “Método arquetipológico: de la mitocrítica al mitoanálisis”, en *Congreso de literatura (hacia la literatura vasca). II Congreso Mundial Vasco*, Madrid, Castalia, pp. 77-97.
- (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos.
- ECO, UMBERTO (2006): *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ELIADE, MIRCEA (1994): *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- ERLICH, VÍCTOR (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- ESPINOSA, NORGE: “Un teatro musical en una isla llena de música”, en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-teatro-musical-en-una-isla-llena-de-musica->
- (2001): “La infinita circunstancia de Piñera por todas partes”, en *Tablas*, nº 2, pp. 19-20.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS (1989): “El poder mágico de los bifes”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 471, pp. 73-88.
- (1999): “Introducción”, en *Encuentro de la cultura cubana*, nº 14, pp. 11-13.

- (2003): *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión.
- ESSLIN, MARTIN (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.
- ESTÉVEZ, ABILIO (1990): “El secreto de Virgilio Piñera”, en *Unión*, nº10, pp. 69-70.
- (1999): “Primeras confidencias”, en *Encuentro de la cultura cubana*, nº 14, pp. 18-23.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (2007): *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv.
- FALCÓN PARADÍ, ARÍSTIDES (2003): “Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 37, nº 1, pp. 95-103.
- FANON, FRANTZ (1973): *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Abraxas.
- FEZZARDI, CLAUDIA (2001): “En el espacio de la ciudad: tácticas, estrategias y relaciones de poder ‘metropolitanas’ en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Horizontes*, vol. 1, nº 84, pp. 221-238.
- FIRESTONE, E. R. (2001): “Fritz Bultman's Actaeon Paintings. Sexuality, Punishment, and Oedipal Conflict”, *Genders*, 34.
- FORD, KATHERINE (2006): *Violence in Cuban and Argentine Theater (1968-1974)*. Emory University.
- FORNI, F., MALLIMACI, F. Y CÁRDENAS, LUIS A. (2003) *Guía de la diversidad religiosa de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- FORSTER, MERLIN H. (1987): “Games and endgames in Virgilio Piñera’s *Dos viejos pánicos*”, en *In retrospect, essays on Latin American Literature (In memory of Willis Knapp Jones)*, York, Spanish Literature Publications Company, pp. 105-114.
- G. MAESTRO, JESÚS (ed.) (2000): *Theatralia: Tragedia, Comedia y Canon, III Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, Universidade de Vigo.
- GAI, ADAM (1985): “Virgilio Piñera y las repeticiones peligrosas”, en *Semiosis*, nº 14-15, pp. 184-196.
- GALLARDO SABORIDO, EMILIO J. (2007): “Atarse a estacas como trepar a mástiles: *El trac piñeriano*”, en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 64, nº 2, pp. 253-266.
- GALVÁN, FERNANDO Y GONZÁLEZ DORESTE, DULCE M^a (1994): “El uso contemporáneo de parodia”. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 111-118.
- GARCÍA BERRIO A. Y HUERTA CALVO J. (2006): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1975): *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.

- (1977): *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento Europeo*, Madrid, Cupsa.
- (1980): *Formación de la teoría literaria moderna/2. Poética manierista. Siglo de oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA (1988): *La poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA CHICHESTER, ANA (1991): *Virgilio Piñera: Contexto e interpretación de los relatos en El que vino a salvarme*, University of Virginia.
- (1992): “Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1, pp. 132-147.
- (1994): “Metamorphosis in two short stories of the fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández”, en *Studies in short fiction*, vol. 31, nº 3, pp. 385-395.
- (2002): “Virgilio Pinera and the Formulation of a National Literature”, en *The New Centennial Review* 2, nº 2, 231-251.
- GARRANDÉS, ALBERTO (2003): *La poética del límite*, La Habana, Letras Cubanas.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A. (1975): *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, SGEL.
- (1982): *Estudios de Semiótica literaria*, Madrid, CSIC.
- (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.
- (2000, 2004): *Nueva Introducción a La Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis.
- GARRIDO, ALBERTO (2002): *Tres mundos narrativos alucinantes*, Las Tunas, Editorial Sanlope.
- GAVALDÁ ROCA, JOSÉ VICENTE (1994): “La función de la parodia en la reflexión formalista sobre el género”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 127-132.
- GENETTE, GERARD (1988): “Géneros, ‘tipos’, modos”, en *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido. Madrid, Arco Libros, pp. 183-233.
- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

- GIANNETTO, NELLA (1977): “Rassegna sulla parodia in letteratura”, en *Lettere italiane*, nº 29, pp. 461-481
- GIL LÓPEZ, ERNESTO (1986): “Virgilio Piñera: *La carne de René*”, en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, Nº 5, 1986, pp. 39-50.
- GIL MONTOYA, RIGOBERTO (2001): “*Electra Garrigó*, teatro de la modernidad” en *Revista de Ciencias Humanas*, 30, pp. 25-32.
- GIL, LUIS (1993): “La comicidad en Aristófanes”, en *CFC*, nº 3, pp. 23-29.
- (1996): *Aristófanes*, Madrid, Gredos.
- GOLÁN GARCÍA, M^a.(2001): “Manuel Lourenzo e Virgilio Piñera, dúas visións de Electra”, en *Homenaje a Benito Varela Jácome, Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall*, (ed.) José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, pp. 223-234.
- GÓMEZ, PILAR (1990): “Parodia y parodiar en la Grecia antigua”., en *Estudios Clásicos*, nº 98, pp. 7-26.
- GONZÁLEZ ARENAS, M. I. (2015): “La construcción paródica del mito de la caverna en el s. XX: de Platón a Virgilio Piñera”, en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, vol. 3, Madrid, pp. 613-620.
- GONZÁLEZ- CRUZ, LUIS F. (1977): “Arte y situación de Virgilio Piñera”, en *Caribe*, nº 2, pp. 68-80.
- GONZÁLEZ DORESTE, DULCE M^a. (1993): “Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestos*”, en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 12, pp. 83-103.
- GRANDE ROSALES, M^a ÁNGELES (2004):. “La postmodernidad como estética de oposición”, en *Entretextos*, nº 3, pp. 1-11.
- (2009): “Teorías del gesto y contemporaneidad teatral” en *Teatro: revista de estudios culturales*, nº23, pp. 119-133.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN (1961-1967): *Historia del teatro contemporáneo*, vol. IV, Barcelona, Juan Flors.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1978): “De la forma a la estructura: fusiones y confusiones”, en *1616*, nº 1, pp. 23-40.
- (1994): “Imágenes nacionales y Literatura”, en *Anales de Literatura Española*, nº 10, pp. 117-145.
- (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN, JORGE (1927): “Carta a Fernando Vela”, en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº 2, p. 2.

- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1947): *Historia de la cultura en la América Hispánica*, FCE, México.
- (2008) *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Vicente Cervera Salinas (ed.), Madrid, Verbum.
- HERNÁNDEZ BUSTO, ERNESTO (1999): “Una tragedia en el trópico”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n° 14, pp. 36-44.
- HERRERO CECILIA, JUAN (2006): “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, en *Cédille: revista de estudios franceses*, n°2, pp. 58-76.
- HIGHET, G. (1996): *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE.
- HUERTA CALVO, JAVIER (1982): “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, n° 1, pp.143-158.
- HUTCHEON, LINDA (1992): "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, ed. Hernán Silva, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 173-193.
- 2000): *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Chicago, University of Illinois Press.
- IBIETA, GABRIELLA (1990): “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, n° 152-153, pp. 975-991.
- IMBERT, E. ANDERSON (1969): *Métodos de la crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente.
- JACQUOT, JEAN (1957): “Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon”, en *Revue de Littérature comparée*, XXXI, pp. 341-372.
- JAMBRINA, JESÚS (2005): *El vacío habitado: poesía, nación y diferencias en Virgilio Piñera*, University of Iowa.
- JEREZ FARRÁN, CARLOS (1989): “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista”, en *Latin American Theatre Review*, n° 2, vol. 22, pp. 59-71.
- KANELLIADOU, VASILIKÍ (2004): *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, Universidad de Granada.
- KANZEPOLSKY, ADRIANA (1996): “Virgilio Piñera, la generosa provocación”, en *Hispanamérica*, n° 75, pp. 137-150.
- KOCH, DOLORES M. (1984): “Virgilio Piñera y el neobarroco”, en *Hispanamérica*, n° 37, pp. 81-86
- KOWZAN, TADEUSZ (1997): *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros.

- KUPCHIK, CHRISTIAN (ed.) (1999): *La ruta argentina. El país contado por viajeros y escritores*, Buenos Aires, Planeta Argentina.
- L'CLERC, LEE (1999): *Painting and visual imagery in literature: three contemporary latinamerican novels*, University of Toronto.
- (2001-2002): "(Homo) Posing the flesh in Virgilio Piñera's *La carne de René*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXVI, 1-2, pp. 225-240.
- LADDAGA, REINALDO (2000): *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
- LAGUNA MARISCAL, G. (1999): "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada": historia de un tópico literario, en *Anuario de estudios filológicos*, nº 22, pp. 197-213.
- (2004): "¿De dónde procede la denominación «Tradición Clásica»?", en *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 24, nº 1, pp. 83-94.
- LANDER, E. (ed.) (2000): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- LANGER, S. (1942): "Discursive forms and presentational forms" en *Philosophy in a new key*, Cambridge, Mass, pp. 79 y ss.
- LEAL, RINE (1957): "Dos farsas cubanas del absurdo", en *Ciclón*, nº 2, pp. 65-67
- (1968): "Dos viejos pánicos", en *Casa de las Américas*, nº 49, pp. 154-158
- (1988a): "El ritual de las máscaras", en *Tablas*, nº 1, pp. 1-16
- (1988b): "Piñera y la vanguardia", en *Primer Acto*, nº 225, pp. 74-79.
- (2002): "Piñera, todo teatral", prólogo a la edición del *Teatro completo* de Virgilio Piñera, La Habana, Letras cubanas.
- (2004): *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, Félix Valera.
- LESKY, ALBIN (2001): *La tragedia griega*, Barcelona, El acantilado.
- LESMES ALBIS, MARTA (2006): *Revista de avance o el delirio de originalidad americano*, La Habana, Casa Editora Abril.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1979): *Antropología estructural*, Madrid, Siglo veintiuno.
- (1987): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LEZAMA LIMA, José (1938): *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Ediciones de la Secretaría de Educación - Dirección de Cultura.
- (1969): *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial.

- (1998): “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Iván González Cruz (ed.), Madrid, Centro de Estudios Ramón Aceres, pp. 59-84.
- (1998): “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Iván González Cruz (ed.), Madrid, Centro de Estudios Ramón Aceres, pp. 418-430.
- (1998): “Recuerdos de J.R.J.”, en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Iván González Cruz (ed.), Madrid, Centro de Estudios Ramón Aceres, pp. 88-120.
- LLEDÓ, EMILIO (1998): *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Madrid, Taurus.
- LLOPIS, ROGELIO (1967): “Recuento fantástico (1930-1966)”, en *Casa de las Américas*, nº 42, pp. 55-148.
- LOBATO MORCHÓN, RICARDO (2002): *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ EIRE, A. (1980): *Orígenes de la poética*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ RAMÍREZ, TOMÁS (1983): “Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo”, en *Areíto*, nº 34, pp. 38-40.
- LÓPEZ, CÉSAR (1984): “Portadilla para un álbum”, en *Conjunto*, nº 61-62, pp. 53-56.
- (1989): “Para explicar cierta insularidad en la poesía de Virgilio Piñera”, en *Signos*, nº 37, pp. 193-198.
- (ed.) (1999): *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*, La Habana, Letras Cubanas.
- LOYOLA, GUILLERMO (1999): “El interrogatorio en el teatro piñeriano”, en *Encuentro de la cultura cubana*, nº 14, pp. 29-35.
- LUIS, NOEMÍ (2001): “Unas metáforas de lo insular en el imaginario de *Orígenes*” en *Actas de La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 339-350.
- MANN, THOMAS (2002): “Discurso sobre el teatro”, en *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona, Alba, pp. 11-33. Traducción de Genoveva Dieterich.
- MANSUR, NARA (2001): “El director es un coreógrafo. Entrevista a Raúl Martín”, en *Tablas*, nº 2, pp. 40-44.
- MÁRQUEZ MONTES, CARMEN (2007): “Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera” en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 5, pp. 1-13, en <http://www.telondefondo.org/>.
- MARTÍ, JOSÉ (1973): “Nuestra América” en *Nuestra América*, Barcelona, Ariel, pp. 13-25.

- MARTÍNEZ GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL (2010): “Corazón, corazón en fuga, herido de dudas de amor: insularidad y claustrofobia en la dramaturgia cubana contemporánea” en Actas de *El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, Argentina, <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/actas/>.
- MARTÍNEZ, JAVIER (ed.) (2010): *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Madrid, Ediciones clásicas.
- MARTINO, FRANCESCO DE Y MORENILLA CARMEN (eds.) (2005): *El caliu de L'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante editori, 2003.
- MICHEL, ALFREDO (1993): *El teatro norteamericano*, México, Instituto Mora.
- MIRANDA CANCELA, ELINA: “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *La ventana*, nº 22, pp. 69-90.
- MATAIX, REMEDIOS (2001): “La ínsula distinta en el cosmos. Notas sobre el proyecto utópico origenista” en Actas de *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 351-358.
- MATAS, JULIO (1985): “Infiernos fríos de Virgilio Piñera”, en *Linden Lane Magazine*, nº 2, p. 22-25.
- (1989): “Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”, en *Latin American TheatreReview*, nº 2, vol. 22, pp. 73-79.
- MELO PEREIRA, MERCEDES (2002): “Virgilio Piñera: sacrificio y esplendores de la carne”, en *La Jiribilla*, http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n66_agosto/1576_66.html
- MELCHINGER, SIEGFRIED (1959): *El teatro desde Shaw hasta Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- MIGNOLO, WALTER (2005): La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales, en *AdVersuS. Revista de semiótica*, 4, 2005.
- MIGUEL MUÑOZ, ELÍAS (1986): “Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino”, en *Latin American Theatre Review*, nº 2, vol. 19, pp. 39-44.
- MIGUEL OVIEDO, JOSÉ (1991): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza.
- MILIÁN, JOSÉ (1998): *Si vas a comer, espera por Virgilio*, en *Conjunto*, nº 109, pp. 49-62.
- MILLARES, SELINA (2001): “Infierno contra Paraíso: la ínsula poética de Virgilio Piñera” en Actas de *La isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 365-372.

- MILLER, KARINA (2007): *Escrituras impolíticas: anti-representaciones de la comunidad en Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, University of California, Irvine.
- MIRANDA CANCELA, ELINA (2003): *La tradición helénica en Cuba*, La Habana, Arte y literatura.
- (2006): *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, La Habana, Alarcos.
- (inédito): “Tradición clásica y teatro del Caribe insular”.
- (2008): “Mito y transculturación en *Carnaval de Orfeo*, de José Milián.” en *Revolución y cultura*, nº 5, pp. 43-49.
- MIRANDA, JULIO E. (1970): “Virgilio Piñera: *La vida entera.*”, en *Revista Nacional de Cultura*, nº 193, pp. 135-136.
- MOLINERO, RITA (ed.) (2002): *Virgilio Piñera, La memoria del cuerpo*, San Juan, Plaza Mayor.
- MOLINERO, RITA, VILA BARNÉS, GLADYS ET AL. (eds.) (2006): *Visión de mundo y literatura*, San Juan, Plaza Mayor.
- MONTERO, REINALDO (2002): “A propósito de los Cuentos completos de Virgilio Piñera. La eficacia de la crueldad”, en *La jiribilla*, http://www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1577_66.html.
- (2005) *Manera de ser Sófocles. Un ensayo sobre Abelardo Estorino*, La Habana, Letras Cubanas.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS (1961): “Virgilio Piñera: *Teatro completo*”, en *Casa de las Américas*, nº 5, pp. 88-90.
- (1971): “Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo”, en *AIH. ACTAS IV*, pp. 290-310.
- (1973): *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Miami, Universal.
- MOORMANN, E. M. Y UITTERHOEVE, W. (1997): *De actéon a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal.
- MORELLO-FROSCH, MARTA (1979): “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, en *Hispanamérica*, nº 23-24, pp. 19-34.
- MORENILLA, CARMEN (2010): “Teatro y mito griego en Cuba: Virgilio Piñera y Reinaldo Montero”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, coord. por Juan Antonio López Férez, pp. 803-829.

- MORENILLA, CARMEN Y BAÑULS, JOSÉ V. (eds.) (2006): *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori..
- MORÍN, FRANCISCO (1998): *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*, Miami, Universal.
- (2001): “Electra y Prometeo”, en *Tablas*, nº 2, pp. 23-28.
- MORO, LILLIAM (1965): “Los cuentos de Virgilio”, en *Unión*, nº 1, pp. 148-152.
- MORROS MESTRES, B. (2010): *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la Antigüedad clásica a nuestros días*, Publicaciones del Área de teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la Universidad Autónoma de México (UNAM), y del Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.
- MUELLER, ERIKA (2001): “El universo cerrado y la isla: la obra dramática de Virgilio Piñera” en *Revista Brasileira do Caribe*, vol.II, n. 3, pp. 7-28.
- MUGUERCIA, MAGALY (1988): *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, Letras Cubanas.
- NARVÁEZ, CARLOS R. (1976): “Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera”, en *Románica*, nº 13, pp. 77-85.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2002): *La gaya ciencia*, Madrid, Edaf.
- (2006): *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid, Edaf.
- NOVOA, MARIO E. (1971): “Virgilio Piñera: premio al pánico” en *Exilio*, 4, pp.127-141.
- OLIVA, CÉSAR (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- (2004A): *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra.
- (2004B): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- OLIVA, CÉSAR Y TORRES MONREAL FRANCISCO (2003): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- O’NEIL, HALEY (2007): “Insularismo, negrismo and the revision of *Cubanidad* in Virgilio Piñera’s *La isla en peso*”, en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos-literarios*, nº 5.1, pp. 25-36.
- ONFRAY, MICHEL (2007): *Las Sabidurías de la Antigüedad. Contrahistoria de la Filosofía I*, Barcelona, Anagrama.
- ORAÁ, FRANCISCO (1969): “Un poema de aullidos”, en *Unión*, nº 4, pp. 176-178.
- (1989): “Una broma demasiado seria”, en *Unión*, nº 8, pp. 87-88.

- OROZCO MELGAR, M^a ELENA Y SÁNCHEZ FUJISHIRO, LIDIA (2005): “Teatro, modernización y sociedad urbana: de *Coliseo* a *Reina Isabel II* en Santiago de Cuba (1800-1868)”, en *Anales del Museo de América*, n° 13, pp. 273-300.
- ORTEGA, JULIO (1972): “Sobre narrativa cubana actual”, en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, n° 1, pp. 65-78.
- PACO SERRANO, DIANA DE (2003a): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- (2003b): “Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza”, en *Estudios clásicos*, n° 124, pp. 71-92.
- PAVIS, PATRICE (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- PELLIZER, E (1982): *Favole d'identità, favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma, s.d., pp. 11-50.
- PÉREZ ASENSIO, M. (2009): *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PÉREZ LEÓN, ROBERTO (2002): *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, Caracas, CELCIT.
- (1995): *Tiempo de ciclón*, La Habana, Unión.
- PÉREZ RIVERO, PEDRO (2002): *Del portal hacia dentro*, Guantánamo, El Mar y la Montaña.
- PINO, AMADO DEL (2004): *Sueños del mago*, La Habana, Alarcos.
- (2005): *Acotaciones. Crítica teatral (1985-2000)*, Colombia, Unión.
- (2013): *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*, Madrid, Verbum.
- PONTE, ANTONIO J. (1999): “La ópera y la jaba”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n° 14, pp. 14-17.
- (1993): *La lengua de Virgilio*, Matanzas, Vigía.
- (1995): “*Ciclón*, Rodríguez Feo, Piñera: una conversación con Antón Arrufat”, en *La Gaceta de Cuba*, n° 6, p. 33.
- (2000): *La lengua de Virgilio. La ópera y la jaba*, Matanzas, Vigía.
- PORTER, THOMAS E. (1972): *El mito y el teatro norteamericano moderno*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO (1960): *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Departamento de Asuntos Culturales, División de Publicaciones.

- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- (1994a): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- (1994b): “Teoría de la narración”, en *Curso de teoría de la literatura*, ed. Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 219-40.
- (2000): “Parodiar rev(b)elar”, en *Exemplaria* 4, pp. 1-18.
- (2007): *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida, Ediciones El otro el mismo.
- QUACKENBUSCH, HOWARD L. (1978): “Albee y el teatro hispanoamericano del absurdo”, en *Texto crítico*, nº 10, pp. 136-150.
- QUIÑONERO, JOSÉ E FERNÁNDEZ, ISABEL (ed.) (2003): *Lengua viva 2º. Lengua y Literatura Bachillerato*, Barcelona, Octaedro, p. 430.
- RAMÍREZ ALVARADO, M^a DEL MAR (1998): “Mitos e información: geografía fantástica y primeras apreciaciones del continente americano”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 8. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/60alva.htm>.
- REDONET, SALVADOR (2001): *Entre dos originistas y un disidente. La cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera*, Cienfuegos, Mecenaz, 2001.
- REYES, ALFONSO (1952): *Obra poética*, Mexico, FCE.
- (1955): *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo I, FCE, México
- (1960): *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XI, FCE, México.
- (1962) “Jacob o idea de la poesía” en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XIV, México.
- (1986) *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera.
- RICCIO, ALEXANDRA (1998): “Witold Grombrowicz o de la ingratitud (La traducción de *Ferdydurke*)”, en *Inti, Revista de literatura hispánica*, nº 48, pp. 19-32.
- RIGUEIRO ROLÁN, M^a VICTORIA (1996): *Biobibliografía de Virgilio Piñera*, La Habana.
- RISCO, ENRIQUE DEL (2000): “Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera”, en *La Habana elegante*, nº 10, <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm>.
- RIVAS ITURRALDE, VLADIMIRO (2007): “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?” en *Revista de la Universidad de México*, nº 42, pp. 43-49.
- RIVERO, BÁRBARA (1990): “De *Electra Garrigó* a *La boda*. Apuntes para una caracterización de la obra dramática de Virgilio Piñera”, en *Especial Virgilio Piñera, Albur*, nº 5, pp. 175-80.

- RIZK, BEATRIZ J.(1984): “El nuevo teatro en Latinoamérica”, en *Conjunto*, nº 61-62, pp. 11-31.
- ROCENZVAIG, PERLA (1985): “Presiones y diamantes: lectura inversa”, en *Linden Lane Magazine*, nº 1, pp. 14-15.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO (1972): *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta.
- (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Gredos.1
- RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ (1960): “Hablando de Piñera”, *Lunes de Revolución*, nº 45, p. 46.
- (1990): “Virgilio Piñera, cuentista”, en *Hispanamérica*, nº 56-57, pp. 107-113.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, FRANCISCO JAVIER (1995): *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ SARDIÑAS, ORLANDO (1972): “Fiel y balanza del teatro hispanoamericano contemporáneo”, en *Exilio*, nº 3, pp. 65-80.
- RODRÍGUEZ SOLÁS, DAVID (1998): “La autorreflexión postmoderna en el teatro”, en A. Sánchez Trigeros et. al (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Granada, pp. 881-886.
- RODRÍGUEZ, MARCIA (1998): *Discurso del autoencubrimiento en la obra de Virgilio Piñera*, University of Miami.
- ROMERO, CIRA (coord.) (2002): *Historia de la literatura cubana*, vol. 1, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- ROSE, MARGARET A. (1993): *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUBINO, MARGHERITA (2008): *Fedra. Per mano femminile*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Mª ROSA (1974): “Los Pelópidas en la literatura clásica”, *CFC*, nº 7, pp. 243-302.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1982): *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
- RUIZ DEL VIZO, HORTENSIA (1982): “Análisis del miedo en: *Dos viejos pánicos de Virgilio Piñera*”, en *National Symposium on Hispanic Theatre*, 22-44, pp. 191-197.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1979): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- (1981): *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra.

- SAÍNZ, ENRIQUE (2001): *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Letras Cubanas.
- SÁNCHEZ-GREY ALBA, ESTHER (1999): “La obra de Virgilio Piñera: un hito en la dramaturgia cubana”, *Círculo: Revista de Cultura* 28, pp. 50-60.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, ROLANDO (2002): “Las provincias del cuento”, en *Lateral*, nº 89, p. 11.
- SÁNCHEZ MONTES, M^a JOSÉ (2004): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SANGSUE, DANIEL (2006): *La parodia*, Roma, Armando Editore.
- SANTA CRUZ, EDUARDO (2002): “Masoquismo en frío: estilo y discurso en Virgilio Piñera”, en *Confluencia*, nº 1, pp. 196-199.
- SANTAGATA, MARCO (1995): “Il naufragio dei simboli (R.v.f. 323)”, en *Chroniques italiennes*, XI, n. 41, pp. 19-41.
- SANTIAGO, HÉCTOR (2002-2003): “Virgilio Piñera: un personaje de sí mismo”, *Revista de Cultura Cubana El Ateje*, nº 5, <http://www.elateje.com/0203/especial%20020307.htm>.
- SARDIÑAS, JOSÉ MIGUEL (2007): “Alter ego: dobles en el cuento fantástico cubano”, en *Revolución y cultura*, nº 4, pp. 26-31.
- SCAMARDI, T. (1987): *Teatro della quotidianità in Germania. Dagli psicogrammi sociali di M. Fleisser all'antiteater di R. W. Fassbinder*, Bari, Dedalo spa.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1989): *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1988): “Alocución sobre la mitología”, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, pp.109-204.
- SDONZI, PETER (1997): “Introducción a la hermenéutica literaria”, en J. Domínguez Caparros (ed.) *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, pp. 59-74.
- SENABRE, RICARDO (1994): “La comunicación literaria”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, pp. 47-68 y 147-163.
- SÈRGIO FERREIRA, PAULO (2003): “Paródia ou paródias?”, en *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, ed. Carlos de Miguel Mora, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 279-300.
- SERNA ARNAIZ, MERCEDES (2008): “La carne en *El caos* de Wilcock y en los *Cuentos fríos* de Piñera”, *Tonos digital*, 16.
- SERRA, ANA (1995): “Masochism as Morality in Virgilio Piñera's *René's Flesh*,” *Proceedings of the Conference for the Interdisciplinary Study of Social Imagery*, pp. 486-491.

- SHAW, BERNARD (2002): *Dieciséis esbozos de mí mismo. Autobiografía crítica*, Barcelona, Península.
- SHELLEY, PERCEY B. (1986): *Defensa de la poesía*, Barcelona, Península.
- SKINNER, EUGENE R.(1974): "Research Guide to Post-Revolutionary Cuban Drama", en *Latin American Theatre Review*, nº 2, vol. VII, 59-68.
- SOTO, FRANCISCO (2001): "Reinaldo Arenas's *Persecución*: Extra- and Intertextual Links to Virgilio Piñera", en *Latin American Theatre Review*, vol. 34, nº 2, , pp. 39-54.
- SOURIA, EL HAMOUTI (2013): *El existencialismo en la obra narrativa de Virgilio Piñera*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- STAVANS, ILÁN(ed.) (1993): *Antología de cuentos de misterio y terror*, Mexico, Porrúa.
- STEINER, GEORGE (1970): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila.
- SUCHANOW, KLEMENTYNA (2007): "La explosiva aleación Grombrowicz-Piñera", en *La siempreviva*, nº 2, pp. 25-37.
- SCHWARTZ LERNER, L. (1989): "De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea", en AIH. Actas X, 1989, pp. 551-561.
- TACCA , ÓSCAR (1968): *La historia literaria*, Madrid, Gredos.
- TODOROV, TZVETAN (1991): *La conquista de América. El problema del otro*, Madrid Siglo XXI Editores.
- (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán.
- TOMACHEVSKI, BORIS (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- TORO, FERNANDO Y ANTONIO DE (1999): *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, Madrid, Iberoamericana.
- TORRE, GUILLERMO DE (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza.
- TORRES, CARMEN L. (1989): *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos.
- TRANCÓN, SANTIAGO (2006): *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- TRAPERO, MAXIMIANO (ed.) (2001): *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TYNJANOV, JURIJ (1968): "Dostoevskij e Gogol'. (Per una teoria della parodia)", en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo libri, pp. 135-171.

- (1970): “Sobre la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 89-101.
- (1992): “Sulla parodia”, en *L'immagine riflessa* 1, pp. 25-48.
- UBERSFELD, ANNE (1989): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, Universidad de Murcia.
- ULLOA, LEONOR A. Y ULLOA, JUSTO C. (1998): “José Lezama Lima: configuración mítica de América”, en *MLN*, vol. 113, nº 2, pp. 346-379.
- URÍA, ROBERTO (1999): “Mordiendo el sitio dejado por su sombra”, en *Encuentro de la cultura cubana*, nº 14, pp. 24-28.
- VALBUENA PRAT, A. (1924): “Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis”, *Revue Hispanique*, nº 61, pp.1-302.
- (1956): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Juventud.
- VALDÉS BERNAL, SERGIO (2004): “La caracterización en el teatro colonial cubano”, en *Moenia* 10, pp. 159-180.
- VALDÉS ZAMORA, ARMANDO (2004): “El cuerpo como memoria literaria cubana: Carpentier, Lezama y Piñera”, en *América (31) Actes du 8ème colloque international du CRICCAL « Mémoire et formes culturelles »*, T-II, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 103-110.
- VALERIO-HOLGUÍN FERNANDO (1997): *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*, Maryland, University Press of America.
- (1998): “Las estrategias narrativas de Virgilio Piñera durante la Revolución cubana”, en *Romance Quarterly*, vol. 45, nº 2, pp. 89-97.
- VALIÑO, OMAR (2002): “Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 31, pp. 83-115.
- VEGA, Mª JOSÉ (2003): *Imperios de papel*, Barcelona, Crítica.
- VILANOVA, A. (1950): El tema del Gran Teatro del Mundo en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, nº 23, p. 153-188.
- VITIER, CINTIO (1970): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del libro.
- (2000): *Obras 3. Crítica 1*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- (2001) *Obras 4. Crítica 2*, La Habana, Letras Cubanas.
- VÍZCAINO, M. ARGELINA: “Aspectos de la guantanamera”, en http://www.josemarti.org/jose_marti/guantanamera/mariaargeliaguan/guantanameraparte1-2.htm, 1-4
- WAGNER, FERNANDO (1974): *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor.

- WEITZDÖRFER, EWALD (1990): “El unicornio de Virgilio Piñera (Lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano)”, en *Letras de Deusto*, vol. 20, nº 46, pp. 151-166.
- WELLEK, RENÉ (1969): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Tomo I, Madrid, Gredos.
- (1972): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición*, Tomo III, Madrid, Gredos.
- (1973): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, Tomo II, Madrid, Gredos.
- (1983): *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- WELLEK, RENÉ Y WARREN, AUSTIN (1966): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.
- YLLERA, ALICIA (1974): *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad.
- YNDURÁIN, D. (1979): *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, SGEL.
- ZALACAÍN, DANIEL (1985): *Teatro absurdisto hispanoamericano*, Valencia, Albatros.
- ZAVALA, IRIS M. (2004): “Sísifo, América y la repetición”, en *Contexto*, nº 10, pp. 91-117.
- ZOLA, ÉMILE (1972): *El naturalismo*, Barcelona, Península.