

LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA, UN HITO EN LA DRAMATURGIA CUBANA.

Tomado De:

[http://www.circulodeculturapanamericano.org/estudios_sub_pgs/VIRGILIO PINERA.htm](http://www.circulodeculturapanamericano.org/estudios_sub_pgs/VIRGILIO_PINERA.htm)



DRA. ESTHER SÁNCHEZ-GREY ALBA

PEN Club de Escritores Cubanos (E)

El teatro, que es un arte que ha satisfecho la necesidad del ser humano de comunicarse con otro semejante a través del diálogo necesario, ha recorrido diversos caminos para buscar respuesta a las inquietudes de cada momento. A raíz de la Primera Guerra Mundial, se produjo el retorno a la tragedia griega; después de la Segunda los dramaturgos se sintieron en la necesidad de meditar, como lo estaba haciendo todo hombre de pensamiento, sobre la condición humana que era capaz de alentar un impulso tan destructor e indagaron en las razones que sugería la filosofía y la metafísica. A través de ambas se buscaba un planteamiento generalizador de la conciencia humana; uno arraigado en la historia, el otro en fuerzas extrahumanas, más allá de la propia comprensión. La cuestión tan aterradora del destino del hombre, que pensadores como Sartre y Camus debatían en el campo de la filosofía, cuando ya dos guerras terribles habían asolado al mundo, dio lugar a que el Teatro del Absurdo fuera un medio adecuado al planteamiento, y así, las figuras de Vladimir y Estragón que aguardan algo o alguien que no llega, en la famosa obra de Beckett *Esperando a Godot*, concretaron la perplejidad en que se encontraba el hombre que había sobrevivido la aniquilación mundial y pasearon por todas partes sus meditaciones y recuerdos, sus incongruencias y su tedio.

Hispanoamérica no fue indiferente a estas orientaciones del teatro universal pues respondían a una emoción común al género humano. Carlos Solórzano señala en cuanto a la primera corriente, la de la tragedia griega, que ésta significó la ruptura definitiva con el colonialismo literario y que le dio a la dramaturgia hispanoamericana una mayor originalidad al librarlo de ciertas inhibiciones [1]. Sin negar esta afirmación en materia teatral, nos atrevemos a señalar que la mayoría de edad de Hispanoamérica en lo literario se nutrió también muy fundamentalmente, con el espíritu de originalidad que venían proclamando los precursores de las nuevas naciones –entre los que descuella estelarmente Martí- en la prosecución de una América genuinamente nuestra, pues los orientó a indagar en las fuentes autóctonas de la tierra, o sea, en su propio mundo circundante.

En el caso de Cuba, que es el que nos ocupa hoy, hace años que señalamos esta corriente clasicista al estudiar la obra dramática de José Antonio Ramos [2], con quien hay que iniciar cualquier estudio del moderno teatro cubano. Baste esto sólo para indicar la presencia de esta tendencia antes de tratar de señalar la trascendencia de la

obra teatral de Virgilio Piñera, considerado con razón la piedra angular del teatro del absurdo en nuestra isla, pues vamos a encontrar en él la fusión de ambas vertientes. Es decir, que el gran aporte que ha hecho este autor, a nuestro entender, es que –según dejó establecido en su *Electra Garrigó*, con la que se inicia prácticamente su dramaturgia- ha aunado el tema mítico de la Grecia antigua con el concepto de la angustia ante lo absurdo de la condición humana, con lo cual ya está uniendo dos factores discordantes: lo *clásico*, que se basa en el equilibrio, en la armonía de todos los elementos, y lo *absurdo*, que es lo contrario a la razón, lo *desarmónico*. En ese proceso, le infunde al mito griego elementos del folklore criollo y lo hace netamente cubano. Lo curioso del caso es que quizás estas características no sean tan notables en la propia obra de Piñera como en las de los dramaturgos cubanos de las generaciones siguientes, pues es innegable que al estudiar la evolución del teatro cubano contemporáneo, la presencia de Virgilio Piñera marca un punto que inevitablemente determina un *antes* y un *después*, como trataremos de precisar más adelante.

Es difícil en Piñera, delimitar con rigurosidad influencias literarias, como es casi siempre posible hacerlo con otros autores en los que sus circunstancias vitales los determinan, bien sea por el medio o por el ambiente en que se han desenvuelto, porque Piñera mantuvo desde muy joven lo que Rine Leal llamó “la estética de negación” [3] que se reflejaba en una permanente actitud de inconformidad, que para otros pudiera haber sido de nefastos resultados, pero que en Piñera resultó un estímulo creador formidable que lo alentó a seguir caminos no trillados que a veces lo llevaron a adelantarse a su época como es el conocido caso de que escribiera *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva*. Sin embargo, dentro de la tradición española que es en definitiva el tronco central de nuestra cultura, pudiéramos encontrar un antecedente de su perspectiva en los *Esperpentos* de Valle Inclán, pues Piñera trabaja como aquél, con la deformación de las cosas y en especial, de la persona humana y les da a las piezas un tono deshumanizado y caricaturesco. Bien es verdad que esa despersonalización del personaje es uno de los recursos del teatro absurdista, -al que Piñera se afilió- para evitar que el espectador se identifique con él, pues al eliminar la subjetividad es más posible la observación de las cosas desde afuera y al no entender al personaje, éste se nos hace grotesco y muchas veces nos provoca risa a pesar del tono sombrío, amargo o violento del tema, pero si recordamos que en una de las tantas definiciones que Valle Inclán dio del *esperpento*, nos dice que “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento” [4] y por otra parte, que la perspectiva usada por él al escribir los *esperpentos* es la de “mirar al mundo desde un plano superior” pues así, concluye, “Los dioses se convierten en personajes de sainete” [5], podemos encontrar aquí una clave de interpretación de la *Electra Garrigó* de Piñera, en la que hay también una deformación hacia el grotesco, de la tragedia.

Hay que tener en cuenta por otra parte, que Virgilio Piñera tiene una faceta de traductor que quizás en un comienzo fue por puro interés intelectual, respondiendo a la apertura al mundo que era actitud generalizada en la Cuba de principios de siglo, y que después se hizo fuente de trabajo en muchas ocasiones, incluso en sus últimos años, laborando anónimamente en el Instituto del Libro, mientras vivía su exilio intelectual. Esta circunstancia en su vida debe de haberle dado oportunidades infinitas de acercarse a muy diversas orientaciones literarias, por lo cual no es de extrañar que en su obra se encuentren atisbos de autores de otras latitudes, especialmente de aquéllos que como él alentaban un espíritu innovador. En Buenos Aires, a donde fue tres veces, tuvo en su primer viaje la extraordinaria experiencia de participar en la traducción al español de la

novela *Ferdydurke* del escritor polaco Witoldo Gombrowic, con el que trabó una entrañable amistad de la que deja constancia al hablar de la relación del polaco con el grupo de la revista *Papeles de Buenos Aires* que trabajaba en la traducción y así dice: “...el contacto personal, la conversación brillante de este escritor, sus paradojas y su punzante ironía, terminaron por crear en torno a él una especie de culto” [6]. Indudablemente, en su tono admirativo por ciertas cualidades del escritor, se advierte su afinidad con él.

Pero es innegable que nadie puede aislarse de tal manera que las influencias del medio no le afecten, aunque pretenda no ser receptivo a ellas. Lo cierto es que el período de formación de Virgilio Piñera en Cuba, coincidió con una época de grandes incertidumbres políticas y económicas tras el advenimiento de la República; en materia teatral había una élite intelectual que a través de instituciones privadas trataba de promover una dramaturgia nacional mediante la apertura al teatro universal que en esa primera mitad del siglo XX fue de grandes transformaciones en la estética artística.

Haciendo un repaso sumaráisimo del panorama general de la dramaturgia de comienzos de siglo, encontramos que prevalecía en general un espíritu innovador que interpretaba la nueva visión del artista, que cada vez se separaba más de la realidad objetiva y se internaba en la psiquis del individuo. Así, por ejemplo, en el teatro de habla inglesa, tenemos a Thomas S. Elliot que desde sus primeros intentos en el teatro se esforzó por buscar, según lo resume Allan Lewis, “una nueva forma dramática que emanara de la imitación de los modelos clásicos, de los ritmos bailables populares y de los elementos brutales y caricaturescos” [7], y que muestra ya dicho propósito en su primera obra completa, *Asesinato en la catedral* en la que acude al tema de Orestes para tratar del asesinato de Thomas A. Becket en el siglo XII y usa muchos de los elementos de la tragedia griega, desde los coros hasta la declamación. Este tema lo utiliza de nuevo en *Reunión familiar*, con mayor o menor éxito, lo que indica su franca filiación clasicista que era una tendencia que, como ya antes hemos mencionado, se ha usado reiteradamente.

Dentro de esa misma corriente que apela a lo clásico, tenemos en el teatro norteamericano de principios del siglo, a la figura más sobresaliente del mismo, a Eugene O’Neill, gran cultivador de la tragedia, no tanto en la forma, sino en la fuerza ciega de la fatalidad inevitable que prevalece en su obra. Aunque de momento puede sorprender la asociación literaria entre el americano y el cubano, es lo cierto que en los personajes de ambos hay una lucha interior que los circunscribe al círculo de sí mismos, pero mientras los de O’Neill logran salir porque son seres que viven en el mundo exterior, los de Piñera quedan atrapados en lo absurdo de su propia circunstancia que es el “yo” interior de su autor. Lo que sugiere la relación entre ambos es el haber caído en el embrujo del tema de Electra, que atrajo a tantos dramaturgos contemporáneos y en que Piñera siguió los pasos de O’Neill, al hacer una pieza autobiográfica a la manera de *Viaje de un largo día hacia la noche*, aunque él alegara que fue su casa y no O’Neill el que le inspiró su *Aire frío* [8].

Por otra parte, en Europa ya se hacían sentir las expresiones de rebeldía a la visión realista o naturalista, en un teatro intimista o expresionista que fue tomando distintos matices ante la cruel realidad de una guerra mundial que al poco tiempo se repetía, y la concepción artística llegó a tomar la norma del “anti” como reacción al caos

que se vivía. Esta manera de pensar o de sentir, si se quiere, se avenía muy bien con el carácter de Piñera, eterno inconforme hasta de sí mismo.

La primera vez que Piñera salió de Cuba fue en 1946, para permanecer veintidós meses en Buenos Aires como becario de la Comisión Nacional de Cultura de esa ciudad. Ya para ese entonces había publicado en poesía *Las furias*, *El conflicto* y *La isla en peso*, y un libro titulado *Poesía y prosa* con el que se iniciaba en el género del cuento y en teatro había escrito dos piezas, *Clamor en el penal* y *En esa helada zona*, que posteriormente eliminó por considerarlas tan sólo tanteos, y también *Electra Garrigó*, en el 41, aunque ésta no se dio a conocer hasta su estreno en 1948. El ambiente intelectual que encontró en Buenos Aires era propicio a que lo impactara de manera muy especial pues coincidió con una época de gran renovación en la dramaturgia rioplatense: cuando el llamado teatro independiente desarrollaba una nueva concepción que ponía más énfasis en la obra en sí y no en la conveniencia del actor o actriz que favoreciera el sistema comercial, es decir, que se acogía la experimentación a la vez que se miraba con interés lo mejor del teatro internacional. Entre los nombres que se destacaban en la dramaturgia estaba Conrado Nalé Roxlo, Samuel Eichelbaum y muy especialmente Roberto Arlt, y en la narrativa prevalecían autores de la talla de Borges, Mallea y Sábato.

No es extraño por lo tanto que Piñera volviera de su primer viaje a Buenos Aires plétórico de entusiasmo y deslumbramiento. Al poco tiempo regresó por cuatro años como empleado administrativo del consulado cubano en Buenos Aires y posteriormente como corresponsal de la revista *Ciclón*, por un período aproximadamente igual [9]. En un artículo que apareció en la revista *Prometeo* de Francisco Morín, escrito a raíz de su primer retorno, sostenía la tesis, de contexto un tanto circular, de que “si no hay público es precisamente porque no hay obra y si no hay obra es precisamente porque no hay público” [10] basándose para esta conclusión en que los teatros experimentales insistían, según él, en la representación de obras de arte concebidas, más como realización técnica que como una exigencia del espíritu y que por eso lo que se veía en escena no respondía a los problemas reales y palpantes del pueblo. Sostenía él, no sin razón, que un teatro nacional debe surgir de la colectividad que lo va forjando y propiciándole los temas y los medios de expresión adecuados. Su visión un tanto pesimista, quizás se debiera al contraste negativo que encontró en el lar nativo con el panorama prometedor que acababa de contemplar en la gran metrópoli del sur, sin advertir que en ésta estaba presenciando el resultado de un largo proceso, mientras que en su tierra se estaban viviendo los primeros intentos de iniciarlo.

Fue al regresar de su primer viaje que *Electra Garrigó* subió a escena por primera vez. Las circunstancias en que se decidió el estreno las recordaba hace poco Francisco Morín en la presentación de un programa de recordación a Piñera [11]. El encuentro personal se produjo en una reunión en casa de la actriz Violeta Casal y aunque la primera impresión no fue muy favorable debido a una fuerte discrepancia entre Morín y Piñera sobre la presentación en New York de la *Medea* de Robinson Jeffre, al poco tiempo fue el propio Piñera quien le propuso a Morín que la dirigiera con el Grupo ADAD. En definitiva esto no era posible, pero ambos acordaron que se presentaría el 23 de octubre de 1948 en la Escuela Valdés Rodríguez, en una función de celebración del primer aniversario de la revista *Prometeo*. El público aplaudió la obra, aunque un poco sorprendido por “lo excéntrica” que le resultaba la misma, y dos semanas más tarde subió a escena de nuevo en el mismo lugar, pero la crítica habanera

no le fue favorable y esto dio lugar a que Piñera escribiera su famoso artículo “!Ojo con el crítico!” [12] en el que, sin mencionar nombres específicos, aludía por referencias inequívocas a aquéllos que habían sido más severos en su juicio. La reacción no se hizo esperar y en la propia revista *Prometeo* debió aparecer en el número siguiente, una aclaración del Consejo Editorial en la que hacía constar que lo expresado en cualquier artículo que apareciera en la misma, era de la única responsabilidad del autor y no reflejaba necesariamente la opinión de la publicación, pero que uno de los propósitos esenciales de la misma era el de “abrir sus puertas a todas las ideas y a todas las inquietudes que se manifiesten” [13]. Además, se reprodujo un artículo de Luis Amado Blanco titulado “Los intocables”, con nota explicativa de que el mismo era en réplica al del Dr. Virgilio Piñera, publicado en el número anterior [14].

Esta conmoción que se produjo con el estreno de *Electra* era hasta cierto punto comprensible, pues representaba una novedad dentro del ambiente escénico predominante, no por traer lo clásico, puesto que la línea clasicista –como ya hemos mencionado- ya había sido introducida en Cuba por Ramos y era común en Europa y en el resto de Hispanoamérica, sino por alternar lo trágico con lo cómico. Como Piñera admitió, a semejanza de los escritores de su generación, “tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros” (P. Teatral, 11) (de ahí lo de apelar a la tragedia griega) y por otra parte, en *Electra* trató de interpretar el carácter del cubano en el que encontraba una “sistemática ruptura con la seriedad entre comillas” (P. Teatral, 10) es decir, que aplicó al teatro serio ese famoso “choteo” que Jorge Mañach analizó tan académicamente. De ahí el calificativo de “excéntrica” que se ganó la obra. Hasta ese momento, las salidas ocurrentes que provocan risa o las referencias chistosas de nuestro folklore, eran propias de las obras de tono ligero que nada tenían que ver con el llamado teatro serio que se estaba tratando de propiciar, pero esta pieza contenía el planteamiento de una tesis que el autor identifica como la crítica al principio familiar que él llama de “respeto a ciegas” y que en su caso particular sintió como una terrible limitación en su vida. (P. Teatral, 11). Al despojar a la tragedia griega en este caso, de toda solemnidad, Piñera estaba dotando al teatro cubano del sello característico de su propia idiosincrasia y lo estaba haciendo netamente cubano. Con ello, quizás sin proponérselo, estaba mostrando de que sí se estaba llegando a ese estado de conciencia estética cuya ausencia reprochaba el propio Piñera, es decir, que él mismo era producto de esa persistente labor desarrollada desde los inicios de la república, con miras de crear un teatro nacional, labor que se había visto recompensada con obras de mucho mérito dentro de las tendencias predominantes del realismo, el naturalismo y el costumbrismo. Baste recordar que hasta ese momento, la dramaturgia criolla se había enriquecido, entre otras igualmente valiosas, con *La recurva* de Ramos, de raíz clasicista; *Charito* de Salinas, pieza costumbrista con implicaciones ibsenianas; *Y quiso más la vida* de Cid, que con técnica de Chejov recoge la corriente universal del teatro de ideas y que coordinó magistralmente en el aspecto formal distintos planos estructurales; *Tiempo muerto* de Mañach, de corte realista y honda orientación social; *La sombra* de Sánchez Varona, dentro de la escuela benaventina, pero con algo del teatro de conciencia de Don Miguel de Unamuno; *El chino* de Felipe, que experimenta con el problema de la doble realidad y *La luna en el pantano* de Baralt, dentro de la tendencia tan poco trabajada del teatro modernista. Estos autores y otros contemporáneos suyos, estaban reflejando en muchas de sus obras los problemas sociales, económicos y políticos de la nueva república que eran parte de su propia circunstancia, pero partiendo, desde luego, de los moldes establecidos en la dramaturgia universal.

Aunque Piñera insiste en afirmar en el prólogo de su *Teatro completo*, de que en Cuba no existía por los años cuarenta un movimiento teatral que animara a la creación, lo cierto es que ya había escrito las dos piezas iniciales antes aludidas y *Electra Garrigó*, cuyo estreno, admite sin embargo, que lo animó a escribir *Jesús* (P. Teatral, 16). También de esa fecha es *Falsa alarma*, pues según recuerda Morín, a los tres días del estreno de *Electra* se la llevó para que leyera lo que acababa de escribir.

La crítica en general coincide en decir que con Virgilio Piñera entra en Cuba el teatro del absurdo y lo que es todavía más importante, que es el primer hispanoamericano que experimenta en esa tendencia. Señalan que en *Electra Garrigó* y en *Jesús*, es donde hay cierta preocupación metafísica que pudiera establecer la relación con el tema predominante en las obras de Beckett, Ionesco o Genet, pero aún así se les hace difícil encuadrarlas dentro de la fisonomía del teatro del absurdo [15]. No hay duda que es con *Falsa alarma* y las que siguen, donde se cristaliza definitivamente su línea absurdista, ya que hay ciertos elementos formales, como la falta del desarrollo lineal a tal punto que a veces carecen de trama, la estructura circular y la dislocación del lenguaje, que las ubica definitivamente.

Sin embargo, Piñera rechaza hasta cierto punto esa “etiqueta filosófica”, como él le llama y así dice: “pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista, ni del todo absurdo” “soy absurdo y existencialista, pero a la cubana. Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día” (P. Teatral, 15). Ante esta afirmación tan categórica debemos entonces buscar la definición de lo que es un autor absurdista y así encontramos que Esslin nos dice que los dramaturgos que escriben dentro de estas formalidades no están conscientes de pertenecer a ninguna escuela o movimiento proclamado por ellos mismos, sino que “Por el contrario, cada uno de estos escritores es una individualidad, y se contempla a sí mismo como un solitario encerrado y aislado en su mundo particular. Cada uno de ellos accede de manera peculiar a los conceptos de materia y forma, tiene sus propias raíces, fuentes y trasfondo” [16]. De acuerdo a este análisis, se pudiera pensar de inmediato que Virgilio Piñera responde a esas características de ser una personalidad muy centrada en sí misma que vive en su mundo interior, pero no obstante, hay una diferencia básica entre nuestro autor y aquéllos de la post guerra europea que le dieron origen a la tendencia absurdista y es que éstos respondían a una actitud muy negativa de la condición humana, muy justificada quizás por los horrores vividos, pero indudablemente reflejaban una absoluta falta de fe en el porvenir y consecuentemente lo que enfrentaban era la desesperación ante la Nada que veían ante sí.

Piñera, que no había vivido en carne propia la tragedia bélica, no debía sentir ese hastío por la vida, pero sin embargo lo agobiaba una inconformidad que se advierte en todo lo que escribió. Comienza su autobiografía describiendo de esta manera su entorno vital: “Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital provinciana, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano” (V. Tal cual, 23). Esta visión tan peyorativa de su tierra, contrastaba terriblemente con la fe en el porvenir que muchos de sus contemporáneos predicaba, entre ellos, su propio hermano Humberto, estudioso ilustre de la filosofía en Cuba, pero con ella trataba de justificar que el sentimiento de la Nada absurdista era menos nocivo que el que él sentía ya que –decía– “llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es

indeleble”(V.Tal cual, 23). Su Nada, consideraba él, partía de la Nada que lo circundaba y tratando de autodefinirse, señaló los límites en los que él sintió su vida circunscrita, en una frase que conlleva la fuerza de un destino y que indica ya la actitud francamente beligerante que se disponía a mantener: “Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte” (V.Tal cual, 23)

Todo esto explica entonces que Virgilio Piñera pudiera decir con razón que el suyo era un absurdismo a la cubana, puesto que provenía de su muy personal visión y circunstancia. Muy cubano es sin duda el humorismo que introdujo en sus obras y el sarcasmo que usa en ciertas situaciones que llevan a nuestro famoso choteo. En sus piezas iniciales se hacen más evidentes estas características. En efecto, en *Electra*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *La boda* y *Aire frío*, la fraseología cubana es un hecho indudable y si las analizamos en su concepción dramática, encontramos que si en *Electra Garrigó* hay una “cubanización” de la tragedia griega y se despoja de divinidad a los dioses mitológicos, en *Jesús*, Piñera trae a la realidad cotidiana cubana la historia de Cristo en forma paródica, a través de la de un barbero de barrio llamado Jesús, hijo de un tal José y una María, a quien la gente se empeña en atribuirle que hace milagros. Aunque el barbero niega tales atributos, nadie presta atención a sus negativas y sólo ven lo que quieren ver. La parodia consiste precisamente en que el barbero asume el papel del anti-Cristo pues entre la gente del pueblo que le atribuye divinidad, hay unos cuantos que son la excepción porque creen su verdad, que no es un Mesías, es decir, que vienen a ser sus prosélitos. Así queda planteado el reverso de la Historia Sagrada pero, lo mismo que en aquella, sólo unos escogidos creen la verdad y la mayoría propicia la muerte del barbero Jesús, al igual que hicieron con el Divino Jesús; éstos por atribuirle divinidad, aquéllos por negársela.

En *Falsa alarma* el lenguaje pierde fuerza discursiva y de argumentación, precisamente en una situación en la que esos recursos son más fundamentales como es en un juicio en que se juzga a un asesino. De nuevo los factores se invierten y el Juez y la viuda de la víctima, que debieran ser los que sostengan los alegatos conducentes a esclarecer los hechos y establecer por parte de la viuda, la culpabilidad del acusado, son los que se enfrascan en un diálogo de temas inconexos que nada tienen que ver con el caso que se está tratando y el asesino, que es el único que mantiene una actitud lógica como parte de un proceso judicial, llega a tal punto de exasperación que se hace juez de su propio delito.

Una excepción dentro de esta orientación absurdista es *Aire frío*, pero hay que tener en cuenta que en la perspectiva del autor, lo que era “absurda” era la situación familiar que él lleva a escena y que por lo tanto, dentro de su concepción, si el absurdo estaba en el argumento, era necesario recurrir al realismo en la forma. Similar relación se puede encontrar en *La boda* y *El no*, pero, desde luego, en éstas es más obvio lo absurdo de la situación. En *El flaco y el gordo* regresa al absurdismo, pero es de notar que aquí comienza un cambio en la expresión dramática que va a acentuarse cada vez más en forma más evidente. Su visión escéptica y sarcástica se va haciendo más tenebrosa, su mundo dramático es cada vez más cerrado y la desesperación más caótica, sus personajes han perdido ámbito, su interés se ha reducido a cosas tan ilógicas como recortar figuras de una revista o darle patadas a una pequeña caja de cartón (pensemos en *Dos viejos pánicos* o en *Una caja de zapatos vacía*) y su lenguaje se va haciendo más desarticulado y hermético hasta quedar reducido a un sonido como en *¡TRAC!*. Su visión cubana se ha transformado: en la Cuba de ayer el humor criollo se hacía patente

en que entre las cosas terribles que le podía pasar a Orestes estaba que le picara un mosquito [17]; En la de hoy, el juego es “vivir el vivo que está en el muerto, o matar al muerto que está en el vivo” [18].

Aunque según la crítica, “la política *per se* no ha interesado nunca a Piñera [19], su obra es, vista en su totalidad, la más evidente muestra de la tragedia que vive el pueblo cubano. En una entrevista del año 1971, después de trece años de estar en el poder el gobierno revolucionario marxista cubano aclaró: “Mi teatro soy yo mismo, pero teatralizado. Ahora bien, pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades –económicas, social, cultural, política-. Entonces no es azar que las refleje en la escena. El ente social inseguro vive su inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira” [20]. Si en el 60 veía Nada a su alrededor, once años más tarde, lo que ve es inseguridad. Esto lo sitúa de lleno en el Teatro del Absurdo que, como señala Martín Esslin, nunca entra a argüir sobre lo absurdo de la condición humana, sino que lo presenta en imágenes escénicas concretas lo que en definitiva era un ejemplo, para este crítico, de la diferencia metodológica entre el filósofo y el poeta [21].

La obra de un autor de tan fuerte idiosincrasia y que traía una nueva modalidad de expresión, no podía pasar inadvertida y por eso mencionamos previamente que en la dramaturgia cubana hay un *antes* y un *después* respecto a Virgilio Piñera. El *antes*, como ya dijimos, seguía la tradición del teatro universal; el *después* estaba condicionado por nuevas concepciones teatrales como la del teatro arena, por ejemplo, que exigían un cambio innovativo en lo formal y en lo estético, la escena cubana quedó expuesta, como resultado de la amplitud universal que se había estado buscando, a las nuevas corrientes que llegaban de Europa, de los Estados Unidos y del resto de América, que tomaban perspectivas muy diversas pero coincidían casi siempre en el punto focal del ser humano, enclavado en un mundo interior, cada vez más cambiante. Por lo tanto, el aporte absurdista, unido a la actualización de la tendencia clasicista, con tintes netamente criollos que trajo Piñera con su *Electra Garrigó*, fue fuente renovadora de la que se nutrió gran parte de la generación siguiente. Es imposible en un trabajo de esta naturaleza detallar pormenorizadamente los distintos rumbos de este proceso, por lo que nos limitaremos a señalar solamente algunos autores aislados en los que se pudiera percibir cierta influencia de Piñera, en algunos casos más definida que en otros, en cuanto a percepción dramática.

Matías Montes Huidobro fue uno de los que mostró desde sus inicios, interés en la experimentación con los nuevos *ismos* de la vanguardia y el manejo de los símbolos, la nota pesimista y la actitud fatalista. De fuerte raíz sartriana creemos que es *La sal de los muertos* en la que inclusive encontramos cierto paralelismo con *Las moscas* del autor francés, en el tratamiento de determinados recursos técnicos. En *La navaja de Olofé* lo cubano cobra vigencia a través de la interpretación que hace Montes Huidobro de la versión afrocubana de un mito yoruba referente a Yemayá que se identifica en la religión cristiana con la Virgen de Regla.

Julio Matas obtuvo su primer reconocimiento como director de *La cantante calva* de Ionesco y en esa capacidad trabajó con el teatro del absurdo en general y en algunas piezas de Piñera, lo cual lo condujo como creador al gusto por el juego de las realidades escénicas en las que mueve a sus personajes con una libertad creativa que le permite darle a veces implicaciones simbólicas y trabajar con el metateatro, dándole a

sus seres de ficción una teatralidad impuesta en muchas ocasiones por el mito. En su obra más reciente, *El hijo de Tadeo*, que acaba de escribir [\[22\]](#), da la clave del mito griego por los nombres de algunos personajes y ciertas referencias que se hacen de manera muy discreta al principio, pero la desarrolla en la campaña matancera, justamente al terminar la Guerra de Independencia de 1898 y le imprime cubanía al reemplazar a las diosas originales Afrodita y Artemisa por la Virgen de la Caridad y Santa Bárbara, mediante un proceso de transculturación.

En José Corrales encontramos un autor más decididamente proyectado al teatro del absurdo puesto que ha incursionado en él reiteradamente con el propósito casi siempre de indagar en esa realidad tan agobiante que es el exilio de la patria inalcanzable y sufriente y que es parte de la propia intimidad del autor. Su condición de poeta le propicia provocar en la mente del espectador o lector, la impresión total del mensaje a través de recursos técnicos muy bien utilizados, especialmente el lenguaje, no solamente por lo que se dice, sino por lo que no se dice, es decir, en un silencio con mensaje. Dentro de la tendencia clasicista, el mejor ejemplo sería *Las hetairas habaneras*, escrita en colaboración con Manuel Pereiras, pues está inspirada en *Las troyanas* de Eurípides. En ella se apela otra vez a la tradición afro-cubana para relacionar lo mítico-helénico con lo criollo y se manejan ciertos elementos del folklore con sentido telúrico que le dan implicaciones lorquianas.

La historia de nuestro país ha tomado por sí misma el rumbo de la tragedia y nuestro pueblo –el de aquí y el de allá– se cuestiona el por qué y el hasta cuándo, por lo tanto hay elementos dramáticos para aunar lo clásico con lo absurdo y así encontramos obras como *Los perros jíbaros* de Jorge Valls y *Persecución* de Reinaldo Arenas en las que todavía se puede percibir ésta, que es una de las corrientes definidas de nuestra dramaturgia actual, en la que, como dice Julio Matas, se “han revivido los viejos mitos como el medio más idóneo para presentar eternas preocupaciones del hombre” [\[23\]](#) y en el teatro del exilio, según ha apuntado Pedro Monge, el usar la estructura de la tragedia griega o sus elementos mitológicos es un recurso muchas veces recurrente [\[24\]](#).

Podemos resumir por tanto, que Virgilio Piñera marca un hito en el teatro cubano porque dejó señalados senderos que luego la férvida imaginación criolla saturó con un sello nacional que, en definitiva, era la meta de nuestros iniciadores.

NOTAS

[1] Carlos Solórzano. “Algunas ideas sobresalientes de América Hispana expresadas en el teatro del siglo XX” en *El teatro en Ibero América*. Memoria del Duodécimo Congreso. México. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1966.32.

[\[2\]](#) Véase mi libro *Teatro cubano. Tres obras dramáticas de José Antonio Ramos*. New York, Senda Nueva de Ediciones, 1983.

[\[3\]](#) Rine Leal. “Piñera inconcluso” en Virgilio Piñera. *Teatro inconcluso*. Cuba, Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Ediciones Unión, 1990, 7.

- [4] Ramón del Valle Inclán. *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe S.A., Colección Austral, 1961, 106.
- [5] Artículo de G. Martínez Sierra, “Hablando con Valle Inclán”, citado por Francisco Ruiz Ramón en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, 122.
- [6] Virgilio Piñera. “La vida tal cual” en *Virgilio, tal cual. Unión*, Revista de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Número Especial, La Habana, No. 10, Año III, Abril-Mayo-Junio de 1990. 33. Las referencias a este trabajo se indicarán en el texto entre paréntesis, haciendo constar el número de la página.
- [7] Allan Lewis. *El teatro contemporáneo*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria, 1957, 42.
- [8] Virgilio Piñera. “Piñera teatral”. Prólogo a *Teatro completo*. La Habana. Ediciones R, 1960, 27. Las referencias subsiguientes se referirán a esta fuente y se indicará el número de página entre paréntesis.
- [9] El propio Piñera da las fechas exactas de estos viajes a Buenos Aires: de febrero de 1946 a diciembre de 1947; de abril de 1950 a mayo de 1954 y de enero de 1955 a noviembre de 1958, en “Piñera teatral”.
- [10] Virgilio Piñera. “¿¿Teatro??? En *Prometeo*, Año I, Número 5, abril-mayo de 1948.
- [11] Este acto se celebró el 18 de octubre de 1996 en Classical Arts of Union City, N.J. y se presentaron escenas de *La boda* y de *Electra Garrigó*, además de escenificaciones de algunos de los cuentos y poesías de Piñera. Con posterioridad a esta conferencia mía, Francisco Morín amplió la información sobre la presentación de *Electra Garrigó* en su libro *Por amor al arte*, Miami, Ediciones Universal, 1998, 78, 81-82.
- [12] Publicado en *Prometeo*, Año II. Núm. 11, noviembre de 1948, 2-3, 23.
- [13] “Nuestra posición”. *Prometeo*, Año II, Núm. 12, diciembre de 1948.
- [14] Luis Amado Blanco. “Los intocables”. *Prometeo*, Año II, Núm. 12, diciembre de 1948.
- [15] Carlos Ferrer Farrán. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista” en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, The University of Kansas, Spring, 1989, 22/2. 62.
- [16] Martín Esslin. *El teatro del absurdo*. Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1966, 14. Traducción al español de Manuel Herrero del original *The Theatre of the Absurd*. Eyre & Spottiswood, Londres, 1964.
- [17] Virgilio Piñera. *Electra Garrigó en Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Centro de Cultura Económica, España. 1a. Edición, 1992, 146.
- [18] Virgilio Piñera. *Una caja de zapatos vacía*. Edición crítica de Luis González-Cruz. Ediciones Universal, Miami, 1986, 72.
- [19] Luis González-Cruz. “Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba”. *Mester*, Vol. V, Núm 1, noviembre de 1974, 55.
- [20] “Dos viejos pánicos en Colombia”. *Conjunto*. La Habana, Año III. Núm. 7. 1971, 69.
- [21] Martín Esslin. *El teatro del absurdo*, 16.

[22] Posteriormente a la fecha de esta ponencia Julio Matas terminó en 1999 otra pieza bajo esta misma orientación de lo mítico, *Ifigenia en Gran Caimán*, de la cual tengo conocimiento porque gentilmente me hizo llegar una copia del manuscrito.

[23] Julio Matas, “Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera” en *Latin American Theatre Review*, 22/2. 74.

[24] Pedro R. Monge Rafuls. “Sobre el teatro cubano”.en *Ollantay Theatre Magazine*, Vol. II, Núm. 1. Winter / Spring, 1994, 110.

Este trabajo fue publicado originalmente en *Círculo: Revista de Cultura*. Vol. XXVIII, 1999, 50-60.

La Dra. Esther Sánchez-Grey Alba es especialista en teatro. Ha publicado los siguientes libros: *Teatro cubano Tres obras dramáticas de José Antonio Ramos; Dos obras de vanguardia de José Cid Pérez; La mujer en el teatro hispanoamericano y otros ensayos; Teatro cubano moderno. Dramaturgos y Josefina Plá en las letras paraguayas*. También ha contribuido a colecciones de ensayos y con fichas biobibliográficas sobre dramaturgos cubanos al *Diccionario de literatura cubana e hispanoamericana* editado por Ricardo Gullón. Es Editora Asociada de *Círculo: Revista de Cultura* (CELJ), desde 1975 hasta la fecha. Es graduada de la Universidad de La Habana, Cuba y de Rutgers University, EEUU. Fue profesora en NJ de Drew University y de Montclair State University y profesora invitada de la Universidad Católica del Uruguay y de la de Buenos Aires. Miembro de la Academia Uruguaya de Letras, el PEN Club de Escritores Cubanos (E), la Asociación Internacional de Hispanistas y la NACAE.