

Yisliany Placencia Castro

Estudio de lo trágico y lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera

TRABAJO DE DIPLOMA

TUTORES: DR. MIGUEL ROJAS GÓMEZ
LIC. YULEIVYS GARCÍA BERMÚDEZ



Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, 2011

Lo que pasa conmigo es que soy, esencialmente, un hombre espectacular, y el teatro, que es a su vez espectáculo, constituye mi veleidad favorita [...] Mi teatro (perdóneme por decir «mi teatro»), soy yo mismo, pero teatralizado.

Virgilio Piñera

A Virgilio Piñera, por ser «sencillamente espectacular» y para que obtenga el reconocimiento que se merece.

A mi mamá, por resistir con fuerza los avatares de esta vida, por amarme como lo hace, por estar siempre conmigo, por tantas y tantas cosas...

A mi vocación frustrada de ser actriz.

Agradecimientos

Ante todo a mi familia, porque si no estuvieran conmigo no estaría graduándome hoy.

A Miguel Rojas, por aceptar ser mi tutor, por mostrarme el camino, por brindarme su conocimiento infinito.

A Yuleivys, porque es lo más grande: como tutora, como amiga, como profesora, sin ella creo que no hubiese tenido la seguridad ni la capacidad para hacer este trabajo.

A mi abuela, porque quisiera que siempre estuviera conmigo, aún no sabe cuánto la adoro, cuán necesaria es para mi existencia.

A mi familia que está lejos, porque sé que quisieran estar aquí y porque además creo que realicé sus sueños: «tener una licenciada en la familia».

A Pipa, donde quiera que esté, aunque no le perdono haberme dejado sola en la vida.

A Jorge, Raquel, Edanay y Niurka, porque han hecho parte de mis sueños realidad aunque no tengan conciencia de ello.

A mis amigos, los de antes, los de ahora, los que se han preocupado, los que me brindaron su apoyo y a los que no también.

A mi grupo de Letras, a los que empezamos, a los que quedaron en el camino, a los que logramos graduarnos y a los que no porque juntos éramos una explosión.

A Tuté, porque fue la primera persona que conocí en esta Universidad y de la que nunca más me he apartado.

A mis tías de La Habana, porque para mí siempre serán «mis tías verdes» y porque siempre han estado conmigo.

Al muro de las lamentaciones, porque juntas (las cuatro) compartimos todo y además porque quisiera tenerlas siempre junto a mí. (Mirti, Lauri, Ari)

A Mirti y a Yalí, porque nos conocemos, nos apoyamos, nos queremos, desde el primer día.

A Dayi, por alimentar mi espíritu, por la compañía y apoyo incondicional.

A Lisbe, Isma, Roky, porque somos la tripulación de «El Barco».

A Anayansi, porque me enseñó cómo debe ser una buena madre, profesora, amiga.

A Idania, por ser mi eterna profesora y amiga.

A Yanet, por todos los recursos tecnológicos, por las charlas, por soportarme.

A mis profesores de la carrera, porque les debo mi formación profesional.

RESUMEN

Por ser el estudio de las categorías estéticas uno de los aspectos menos abordados en el análisis de las obras de Virgilio Piñera, la presente investigación se propone analizar cómo son recreadas las categorías estéticas de lo trágico y lo cómico en el teatro completo del importante dramaturgo cubano.

Para la resolución del problema de la investigación, fue necesario realizar una conceptualización de lo trágico y lo cómico como categorías estéticas, partiendo de sus definiciones clásicas hasta sus teorizaciones más actuales, dada la carencia de un estudio previo que organizara y sistematizara los principales rasgos constitutivos de ambas categorías en pos de su aplicación a la obra de un autor. Ello conforma el primer capítulo de este trabajo: «Generalidades de lo trágico y de lo cómico». En el segundo capítulo: «Análisis de lo trágico y de lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera» se analiza en la dramaturgia piñeriana cómo son recreados lo trágico y lo cómico en sus variadas manifestaciones, a través del juego constante entre la concepción tradicional de estas categorías y su renovación, así como la interacción de ambas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Generalidades de lo trágico y lo cómico.....	7
1.1-Lo trágico.....	7
1.2-Lo cómico.....	23
Lo trágico y lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera.....	41
2.1-Análisis de lo trágico en el teatro de Virgilio Piñera.....	44
2.2-Análisis de lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera.....	73
CONCLUSIONES	101
RECOMENDACIONES.....	102
BIBLIOGRAFÍA	103

INTRODUCCIÓN

No se podría hablar de teatro cubano sin mencionar a Virgilio Piñera, quien se doctoró en Filosofía y Letras en 1940. Como escritor había empezado a publicar, sobre todo poemas, en la revista *Espuela de plata*, predecesora de *Orígenes*. Fundó y dirigió la efímera revista *Poeta*. Cuando Lezama Lima y Rodríguez Feo fundaron la revista *Orígenes*, Piñera formó parte del plantel inicial de colaboradores, a pesar de que mantenía importantes discrepancias estéticas con el Grupo de poetas, a los que finalmente abandona.

Justo cuando el teatro cubano se encontraba en una gran precariedad, por los lugares comunes de que era objeto - dígame así: el mal gusto, los temas agotados del teatro bufo, los escasos textos-, se estrena en La Habana *Electra Garrigó* (1948), obra insigne de la historia del teatro cubano. Por entonces escribió otras piezas teatrales: *Jesús y Falsa alarma*, esta última considerada una de las primeras muestras de teatro del absurdo, anterior incluso a *La cantante calva* de Eugène Ionesco.

Fue colaborador de varias revistas extranjeras, entre las que se encontraban: la revista argentina *Sur* y las francesas *Lettres Nouvelles* y *Les Temps Modernes*. Tras el triunfo de la Revolución Cubana, Piñera colaboró en el periódico *Revolución* y en específico con su suplemento *Lunes de Revolución*. En 1960 reestrenó *Electra Garrigó* y publicó su *Teatro completo*, edición esta que sufriría posteriores cambios. En 1968 recibió el Premio Casa de las Américas de teatro por *Dos viejos pánicos*.

Es Piñera uno de los escritores más versátiles de la literatura cubana porque pudo incursionar de manera magistral en diversos géneros literarios. Dentro de su cuentística se destacan: *Cuentos Fríos*, *El viaje*, *Cuentos de la risa del horror* (antología), entre otros. Su lírica cuenta con títulos tales como: *Las furias*, *La vida entera*, *Una broma colosal*, entre otros. Dentro de sus poemas, puede encontrarse una de las cumbres de la poesía cubana *La isla en peso*. Por otra parte, entre sus obras teatrales más conocidas se encuentran: *Aire Frío*, *Dos viejos pánicos*, *El flaco y el*

gordo, El filántropo, El no, Una caja de zapatos vacía, El trac, La niña querida, Jesús, entre otras.

Novedad científica: Las obras de Piñera han sido objeto de estudio por varios críticos, sin embargo, aún existen zonas de su creación que no han sido abordadas. No se ha realizado, hasta ahora, un estudio de las categorías seleccionadas (lo trágico y lo cómico) en toda la extensión de la dramaturgia piñeriana. La novedad de la presente investigación radica además en la sistematización que de lo trágico y lo cómico se realiza, puesto que tal concreción no podrá hallarse en ningún otro texto estético. También resulta innovador cómo el autor recrea y renueva las categorías manteniendo las bases de su configuración tradicional. Por lo tanto, se plantea como **tema** de la presente investigación: *Estudio de lo cómico y lo trágico en el teatro de Virgilio Piñera.*

Como antecedentes de este estudio se sitúan los textos *Virgilio Piñera o la libertad del grotesco* (Premio de ensayo Alejo Carpentier 2010) de David Leyva González, por abordar otra de las categorías estéticas en el mismo autor; «Clitemnestra prefiere la frutabomba» de *Elina Miranda* por analizar en *Electra Garrigó* la presencia de lo trágico; *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, un conjunto de artículos compilados por la editora Rita Molinero, entre los que se destacan los de Virgilio López Lemus, Leonardo Padura y Matías Montes Huidobro, entre otros, por constituir acercamientos críticos que develan importantes rasgos de la poética piñeriana. Vale considerar además, el prólogo que realizara Rine Leal a la edición de *Teatro Completo: «Piñera todo teatral»*, por resultar un análisis preliminar del teatro piñeriano, así como otros artículos en formato digital: «Un análisis diferenciador del teatro satírico burlesco y el teatro absurdista» de Carlos Jerez Farrán; y «Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera» de Raquel Aguilú de Murphy, ya que ambos analizan la dramaturgia del autor desde la perspectiva de lo cómico. Ninguno de los estudios referidos con anterioridad, toma como centro el teatro completo de Virgilio Piñera y menos aún, para realizar un abordaje crítico en relación con las categorías estéticas antes citadas.

Problema científico: ¿Cómo son recreadas las categorías estéticas de lo trágico y lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera: son expuestas tradicionalmente o presentan cierta renovación para con su época? ¿Las obras de Virgilio Piñera son completamente trágicas o muestran la adecuación de formas de lo cómico? ¿Qué manifestaciones de lo cómico predominan en la dramaturgia piñeriana?

Hipótesis: Dentro del teatro piñeriano se encuentran los rasgos fundamentales de lo trágico y lo cómico como categorías estéticas tradicionales; pero éstas, a su vez, presentan visos de renovación.

- En el teatro de Virgilio Piñera se constatan las regularidades de lo trágico y lo cómico, la interpenetración entre ambas categorías y la metateatralidad.
- Se manifiestan en determinados textos analizados los cánones clásicos de lo trágico, incluso en otros se revelan características específicas de la categoría sin llegar a abarcar todos los rasgos.
- Predomina en las obras piñerianas lo cómico, y éste se manifiesta a plenitud a través del humor, la parodia, la farsa y el choteo.

Objetivo general: Analizar los rasgos de lo trágico y lo cómico dentro del teatro piñeriano.

Objetivos particulares:

1. Sistematizar las diferentes concepciones clásicas en torno a lo trágico y lo cómico.
2. Caracterizar las formas de aparición de lo trágico en el teatro de Piñera.
3. Determinar las manifestaciones de lo cómico que predominan en la dramaturgia piñeriana.

El trabajo aborda los principales paradigmas que dentro del desarrollo de «lo cómico» y «lo trágico» resultan imprescindibles para una conceptualización del tema. Por tanto, los postulados de mayor validez teórica resultarán expuestos y, a su vez, servirán de punto de partida para la configuración de ambas categorías estéticas dentro del teatro de Virgilio Piñera. Se analizaron diferentes textos sobre los constituyentes de «lo trágico» y «lo cómico». Los autores abordados, en su mayoría, resultaron ser clásicos y, por demás, representativos de distintos períodos dentro del desarrollo de la estética como ciencia; aunque para su elección influyó considerablemente que sus obras estuviesen publicadas en Cuba. Vale aclarar que, en la conformación de la teoría de lo trágico y de lo cómico que propone la presente investigación, no se pretende realizar una historia de las categorías estéticas, sino crear a partir de las concepciones clásicas, un concepto auténticamente piñeriano.

Para llevar a cabo la presente investigación, fue imprescindible realizar una amplia revisión bibliográfica, que permitiese una sustentación teórica actualizada y diversa. Se precisó del apoyo

de textos clásicos dentro de la historia de la estética y, a su vez, libros fundacionales en el desarrollo de ambas categorías. Como parte de la fundamentación teórica que se realizó en el primer capítulo, se encuentran los textos: la *Poética* de Aristóteles, *Estética* de Hegel, *El mundo como voluntad y representación* de Arturo Schopenhauer, *Origen de la tragedia* de Nietzsche, *Lecciones de Estética Marxista-Leninista* de Moisei Kagan, *Estética* de Koprinarov. Dentro de la conceptualización de lo cómico, resultó consulta obligatoria *La risa* de Bergson. Como exponentes de la contemporaneidad se encuentran: *Introducción a la estética* de Adolfo Sánchez Vázquez, y *La estrategia de la ilusión* de Umberto Eco. En pro de profundizar en la figura de Virgilio Piñera fue necesario consultar los textos: *Historia de la Literatura Cubana* (tomo II y III), *Virgilio Piñera entre él y yo* de Antón Arrufat y *Virgilio Piñera en persona* de Carlos Espinosa, entre otros.

Otras fuentes, incluyendo la hemerográfica, brindaron conocimiento sobre la caracterización de ambas categorías estéticas y su relación con el teatro. Entre ellas, una de las más útiles fue el ensayo «El problema de lo trágico» de Albin Lesky¹. A su vez, se consultaron otros textos en los cuales se caracterizan sendas categorías aplicadas a las particularidades del teatro cubano. Para ello se acudió a autores como Rosa Ileana Boudet con materiales como «La dramaturgia cubana en la literatura cubana»², como se había referido con anterioridad el estudio de Elina Miranda Cancela presente en *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*³, Magaly Muguercia con el ensayo *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*⁴ y Amado del Pino con *Sueños del Mago*⁵.

La **metodología** como sistema de métodos en su organicidad, para explicar el comportamiento del objeto (lo trágico y lo cómico dentro del teatro piñeriano), estuvo constituida en el orden teórico del pensamiento por los siguientes métodos:

¹ . Lesky, Albin (s/f): «El problema de lo trágico» en *Literatura* (14): 175- 224, Serie Cuadernos H, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

² . Boudet, Rosa Ileana: «La dramaturgia cubana en la literatura cubana» en *Letras Cultura en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

³ . Miranda Cancela, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006.

⁴ . Muguercia, Magaly: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

⁵ . del Pino, Amado: *Sueños del mago*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004.

- El **historicismo** como método, permitió situar en espacio y tiempo el objeto (lo trágico y lo cómico) y observar qué elementos nuevos se aportan respecto a los precedentes. La utilización de este método implicó, por supuesto, cierta cronología. También resultó válido para explicar lo trágico y lo cómico como categorías estéticas y sus especificidades dentro del teatro de Virgilio Piñera.
- Los métodos de **análisis y síntesis** posibilitaron un análisis de las partes del objeto de la investigación y, a su vez, se observó cómo esos elementos se componen en su todo, lo cual deslinda las regularidades y la interdependencia entre cada una de las partes del objeto.
- Los métodos de **inducción-deducción**, permitieron confeccionar la llamada *deducción genética de las categorías*, puesto que partiendo de lo específico se llegó a un concepto como generalidad. Es decir, con la utilización de estos métodos, se pudieron crear determinados modelos para representar la generalidad, sirvió para explicar cómo las reglas de lo trágico y lo cómico, que representan una generalidad, se dan dentro del teatro piñeriano.
- El método **comparativo** se estableció en la medida en que se planteó una comparación entre la recreación de las categorías estéticas dentro del teatro piñeriano con respecto a los modelos clásicos. De igual forma se manifestó, dentro de la explicitación de las características generales de lo trágico y lo cómico, porque supuso una comparación entre las características aportadas entre cada uno de los autores referidos.

En consonancia con el objeto de estudio y las consideraciones anteriores esta investigación se afilió también, para la concreción del análisis de la dramaturgia piñeriana, a la metodología expuesta por Luis Álvarez Álvarez y José Francisco Ramos Rico en *Circunvalar el arte*, por lo tanto, se siguió el método **cuantitativo análisis de contenido**, porque al decir de estos autores:

El análisis de contenido se apoya directamente en el texto y lo convierte en una especie de información básica para la comprensión y la construcción de una interpretación. Esta función mediadora del análisis de contenido —puesto que se instala como un puente metodológico entre el texto, por una parte, y el proceso de comprensión e interpretación,

por la otra—, permite además elaborar interpretaciones apegadas al máximo posible a la realidad específica de cada texto [...] ⁶.

Dentro de las modalidades del análisis de contenido, se empleó la *estrategia intensiva*: un número predeterminado de elementos (lo trágico y lo cómico) en un conjunto de textos (20 obras) de un mismo género (teatro) y un mismo autor.

Se empleó además el *procedimiento agregativo* propio de la *estrategia intertextual*, al unificarse los textos en un conjunto general o macrotexto, analizado *en tanto conjunto* acorde a una misma subjetividad creadora: un mismo género, y un mismo autor ⁷.

En la organización del trabajo la estructura quedó conformada por dos capítulos: el primero contiene un panorama de las transformaciones de lo trágico y lo cómico como categorías estéticas a través de diferentes autores y en diferentes contextos. Fue dividido en dos epígrafes para lograr un estudio orgánico: el primero está dedicado a lo trágico, con la referencia de los principales autores y los postulados más significativos. El segundo epígrafe se destinó a lo cómico y de igual forma abordó sus principales características.

El capítulo dos, análisis del teatro de Virgilio Piñera, se compuso de un epígrafe dedicado al estudio de lo trágico dentro del teatro piñeriano; y un segundo epígrafe que describe lo cómico dentro de los textos del autor. Solo dos obras (*El trac* y *Ejercicio de estilo: nacimiento de palabras*) no fueron analizadas, porque ambas constituyen, más bien, piezas de experimentación teatral, de indagación del propio actor, no poseen ningún rasgo que deleve la presencia de alguna de las categorías estéticas.

⁶. Álvarez Álvarez, Luis y José Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte (La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte)*, p 128, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

⁷. Idem., p. 138.

Generalidades de lo trágico y lo cómico

...ese chiste, 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, había dos modos de reaccionar: por lo trágico o por lo cómico.

Virgilio Piñera

Lo cómico y lo trágico, al igual que lo bello y lo feo, lo sublime y lo bajo, son fenómenos estéticos. Esto significa que se relacionan con la vida del hombre. Un carácter «trágico» o «cómico», sólo puede poseerlo una acción, por tanto tiene que ser real, humana o encontrarse representada en el arte.

Sucede que la existencia humana se encuentra afectada por acontecimientos que son funestos, terribles, hechos que causan compasión; ira, horror; sin embargo, esta tragicidad no puede producir placer de ninguna manera, solo en el arte lo trágico posee un deleite peculiar, vinculado a la conmoción, a cómo fue escrita, a la significación que transmite.

De igual manera, la vida cotidiana está llena de situaciones chistosas que generan risa; pero para que se manifieste lo cómico como categoría estética, el hecho debe encontrarse representado en el arte. Se debe hallar también en las obras cómicas el placer de admirar lo expuesto y con ello poder adoptar una función crítica, devaluadora.

1.1-Lo trágico

Un primer acercamiento al término de «tragedia» podría encontrarse en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua, que la define como «una obra artística cuyo tema central es un suceso fatal o lamentable, capaz de infundir lástima o terror por su desenlace generalmente funesto»⁸. Lo cierto es que este primer encuentro resulta básico y elemental. En un segundo momento sería necesario remitirse a la etimología de la palabra; en este caso, tragedia proviene del griego *Tragoidia* (de tragos, macho cabrío, canción); nombre que describía este tipo

⁸. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición © Real Academia Española, 2003 © Espasa Calpe, S.A., 2003 Edición electrónica Versión 1.0.

particular de obras presentadas en los festivales dionisiacos de la Grecia del siglo V a. C., y que lograron un importante desarrollo con los grandes trágicos de todos los tiempos: Esquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) y Eurípides (480-406 a.C.).

La tragedia griega, llamada también clásica, tuvo sus orígenes vinculados a celebraciones religiosas dedicadas a Dionisos, el dios tracio, de cuyos rituales toma forma la tragedia. Es por ello, que la tragedia desde sus inicios cuestionará muy seriamente la existencia y la sobrevivencia del hombre en el universo. La ambigüedad de la existencia humana, su reconciliación con la vida, la muerte, la cultura y la comunidad. La representación o imitación de las acciones (*mimesis*) del héroe trágico, sus errores o fragilidad, se conjugan provocando emociones purificadoras de piedad y de terror: la *catarsis*. Estos y otros elementos característicos de la tragedia griega son minuciosamente tratados por Aristóteles en su libro la *Poética* (335-332 a.C.).

Con el nombre de «poesía» evocaba el poeta, filósofo y lógico griego .Aristóteles, ante todo la epopeya y el drama clásico (tragedia o comedia). De hecho una de las partes más comentadas de la *Poética* aborda la tragedia y sus relaciones con la epopeya. Sin embargo, no es ese tipo de disyuntiva lo que interesa a la presente investigación. La mayor atención debe concentrarse en la génesis del concepto de lo trágico que aporta el filósofo griego, puesto que algunas de las características expresadas allí, continúan perennes en la utilización de ambas categorías estéticas.

[...] la tragedia es imitación de una acción ejecutada por algunos (individuos) actuantes, que necesariamente están dotados de determinado carácter y modo de pensar [...] ⁹

[...] La tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin

⁹ . Aristóteles: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, p.6, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990.

es lo más importante de todo. Más aún: sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres sí.¹⁰

Aristóteles, al referirse a la tragedia, se separa de su maestro Platón, quien no podía legar ninguna aproximación al respecto puesto que nunca admitió que la representación escénica fuera digna de una teoría. De la misma forma, consideraba que al mostrarse en escena las pasiones humanas o divinas, la tragedia solo contribuía a apartar a los hombres de su vida más noble: la consagrada a la contemplación de las ideas. Por esto, en *La república* critica a los poetas, ya que al «imitar imitaciones de las ideas»,¹¹ alejan a los hombres de la verdad. Critica también la tragedia por razones morales, puesto que consideraba que al mostrar las pasiones humanas, quedaba asociada a la parte más oscura e innoble del alma.

Sin embargo, aquellos valores negativos que Platón encontraba en la tragedia son exaltados por Aristóteles y la convierten, a su juicio, «en la más grande de las artes»¹². Según la concepción aristotélica se debe entender entonces como obra trágica, toda aquella que realice una imitación de las acciones de los hombres buenos en el orden moral y social. La tragedia como representación encierra un conflicto que presenta al personaje trágico intentando realizar un determinado ideal, un empeño que se contradice con el destino que, a su vez, tiene que enfrentar para tratar de vencer los obstáculos. El personaje trágico, al chocar con el destino, no puede llevar a feliz término lo propuesto. Media dentro de la sucesión de acontecimientos trágicos el reconocimiento entre personajes, la toma de conciencia del mal (*anagnórisis*). El fin de este personaje es el infortunio, la desdicha.

La obra trágica mueve a la compasión y al terror; compasión por la desdicha del personaje trágico, y el terror por la ruina del personaje (muerte o sufrimiento). Frente a estos términos extremos viene la *catarsis* como purificación de los sentimientos. He aquí uno de los mayores aportes de la concepción aristotélica para con el teatro universal.

En el ensayo «El problema de lo trágico», Albin Lesky se cuestiona:

¹⁰ . Idem., p. 7

¹¹ . Platón: *La República*, p. 1949, Instituto de Estudios políticos, Madrid, 3 vols.

¹² . Aristóteles: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, p.10, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990.

¿Acaso no podemos esperar encontrar en la *Poética* los gérmenes de una concepción de lo trágico, más allá del análisis técnico de la obra de arte? ¿La declaración de Aristóteles acerca de la Catarsis como finalidad de la tragedia no encierra la esencia de lo trágico?¹³

Son las anteriores preguntas un sustento para la presente investigación, ya que la *catarsis* es, quizás, el legado aristotélico que con mayor recurrencia se puede encontrar en el teatro de todos los tiempos.

Aristóteles, al realizar una generalización de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, va sentando las pautas generales para la comprensión de lo trágico como categoría estética. Califica a Eurípides como «el más trágico»¹⁴ de los autores del teatro ático y para crear ese juicio se basó en «los tristes desenlaces de las obras de este autor».¹⁵ Es decir, en la medida en que las obras tuviesen un desenlace más dramático o funesto resultarían más trágicas. La tragedia, según el filósofo griego, posee un deleite peculiar, placer de conmiseración, de admirar la grandeza de lo que representa el personaje trágico. Placer mezclado con la pena.

Según el pensamiento aristotélico, la obra trágica encierra una fábula que tiene un significado para la humanidad porque el espectador crea un vínculo positivo con los ideales que escenifican los personajes trágicos. Por supuesto, esto está relacionado con los valores del héroe y los cánones de la moral establecidos por la sociedad griega. Tras la muerte y el sufrimiento del héroe, lo que perdura es el ideal.

Según Albin Lesky:

Cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: (...) Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma. El determinar estos polos opuestos o extremos constituirá la tarea especial, tanto en la obra de arte como en la realidad de la vida, para cualquier ámbito de lo trágico.¹⁶

¹³ . Lesky, Albin (s/f): «El problema de lo trágico» en *Literatura* (14): p. 183, Serie Cuadernos H, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

¹⁴ . Aristóteles: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, p. 8, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990.

¹⁵ . Idem., p. 11.

¹⁶ . Lesky, Albin (s/f): «El problema de lo trágico» en *Literatura* (14): p. 186, Serie Cuadernos H, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

De la misma forma, refiere el autor en su ensayo, que la auténtica tragedia se halla siempre ligada a un desarrollo de intenso dinamismo. La mera descripción de una situación de desgracia, miseria y abyección puede traer un profundo sentimiento, pero lo trágico no tiene aquí su asiento: «lo trágico va ligado a un acontecer, ya lo reconoció Aristóteles con toda perspicacia, cuando en la *Poética* (cap. VI) designó la tragedia como imitación no de personas, sino de acciones y de la vida.»¹⁷

La configuración que sobre el «héroe trágico» ofrece Albin Lezky, resulta muy provechosa para cualquier investigación que se realice sobre el tema, y es aplicable no solo a la tragedia ática, sino a las tragedias contemporáneas:

El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Por ello oímos también a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con elo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones y los poderes que las acosan. En el fondo no dice tampoco nada más que esto cuando uno de los más grandes dramaturgos de nuestros tiempos el francés Jean Avauilh, hace que en su *Antígona* diga el coro acerca del hombre en su trágico destino que no le quede otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía, y para nada.¹⁸

Otras características propias de la tragedia, ofrecidas en «El problema de lo trágico», son: el carácter «irremediable» del *conflicto trágico*; la presencia del *acontecer trágico*; es decir, del sufrimiento inmerecido; así como «la visión radicalmente trágica del mundo» lo que puede verse como la destrucción incondicional de fuerzas y valores.

Hay muchos lugares en la obra de Hegel en los que el filósofo reconoce lo trágico como parte importante de su sistema y, a su vez, revisa varias obras cuando está investigando lo que llama trágico, como distinto de lo cómico o de lo simplemente triste. Al hacerlo, llega a producir brillantes interpretaciones de Sófocles (por ejemplo: de *Edipo Rey* y de *Antígona*); de Eurípides (*Ifigenia en Aulis*); de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*) junto con otras obras de Calderón, Schiller y Goethe.

¹⁷ . Idem., p. 188.

¹⁸ . Idem., p. 189.

Para Hegel, la cuestión fundamental está en la naturaleza de la eticidad. La tragedia se origina a partir de los *procesos de justificación* que surgen en el conflicto entre fuerzas éticas, en la realización secular de lo divino. La tragedia llega a ser la expresión verbal del fenómeno religioso y de la actitud espiritual en la que se reproduce el amalgamamiento íntimo de lo divino y de lo humano: el hombre se identifica con la esencia que se revela a través de él mismo y que habla directamente aún detrás de una máscara o de las voces impersonales del Coro; en el caso de la tragedia griega. Describe el proceso básico que debe tener la tragedia de la siguiente manera:

[...] Que aparece en un proceso de diferenciación en el que ambos extremos de la contradicción se justifican, de modo que todas las negaciones son siempre una violación del otro poder igualmente legítimo, produciendo finalmente la caída en la condenación.¹⁹

La tragedia clásica confirma la pluralidad de *momentos éticos*, de relaciones éticas y de contradicciones entre ellas. Tal pluralidad puede ser reducida a una *dualidad de substancias* que no pueden confundirse fácilmente, como es el caso de «la ley de la individualidad frente a la ley de la universalidad»²⁰; o la del espíritu absoluto realizándose en sí mismo «en la pluralidad de conciencias distintas definitivamente existentes».²¹ Por otro lado, el conflicto que se desarrolla puede tomar diferentes representaciones, por ejemplo, la forma donde chocan principios éticos opuestos o diferentes, u otros conflictos entre los derechos de la conciencia y el curso del destino ordenado por los dioses, y desconocido para el hombre (como ocurre con Edipo). En otras palabras, lo que sería el conflicto entre la conciencia y el inconsciente.

[...] Como puntos principales que deben en este punto fijar nuestra atención, han de ponerse de relieve en general esos principales cuya conciliación constituye lo esencial en toda acción dramática, a saber: de un lado lo bueno, lo grande, lo divino en el mundo real y profano, como constituyendo el fondo verdadero y eterno del carácter y de la voluntad humana; de otro, la personalidad en sí misma en sus determinaciones arbitrarias y en su libertad desordenada. Sin duda lo verdadero en sí misma y por sí, se revela en la poesía dramática, bajo cualquier forma que la acción aparezca, como la base esencial; pero la manera determinada como este principio se manifiesta ofrece las formas diferentes y hasta

¹⁹ . Hegel, Georg Wilhelm Friederich: *Estética* t. II (tr. De la ed. Francesa de Charles Bérnard por H. Giner de los ríos), pról. De Charles Bérnard, p. 260, Buenos Aires, «El Ateneo», 1954.

²⁰ . Idem., p. 261.

²¹ . Idem., p. 262.

opuestos, según que, en los personajes, en sus acciones y sus conflictos, sea el lado sustancial, o, por el contrario, el de la voluntad arbitraria, de la tontería y de la perversidad el que se mantiene como la forma predominante.²²

Así, en el desarrollo dramático de las tragedias referidas en el estudio hegeliano, los héroes se enfrentan a un poder contra el que luchan « [...] violando con ello lo que, con arreglo a su propia existencia debieran reverenciar».²³ Los héroes y caracteres no carecen de substancia ética. Sus acciones son intentos de cumplir con un principio, pero al hacerlo, ellos violan otros principios que debían respetar, de modo que su acción repentinamente contiene un límite ético, un abismo, que los predispone a su perdición. Entonces, la substancia ética puede ser entendida como una totalidad, como la revelación de la «justicia eterna», en la plenitud de su poder, e inherente a las acciones humanas.

Lo trágico originariamente consiste en que, en el círculo de una colisión semejante, los dos partidos opuestos, considerados en sí mismos, tienen un derecho para sí. Pero, por otra parte, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y de positivo en su fin y su carácter sino como negación y violación del otro poder igualmente justo, se encuentran, a pesar de su moralidad o más bien a causa de ella, arrastrados a cometer faltas. Ahora bien, sin dejar de constituir el fondo sustancial y verdadero de la existencia real, no se justifica y se legitima sino destruyéndose como contradicción. Luego, tanto como es legítimo el fin y el carácter trágico, tanto es necesaria la solución de este conflicto. Por ahí, en efecto, se ejercita la justicia eterna.²⁴

Para Hegel, la esencia de la tragedia reside en dos momentos importantes: por un lado, en el conflicto de substancias; y por el otro, en la resolución del conflicto: y esto sucede cuando las limitaciones y la relatividad de los principios conflictivos se reafirman y se restablece la armonía aún a costa de una catástrofe.

Refiriéndose a los caracteres propios del hecho trágico y lo digno de la representación en escena, explicita el teórico alemán:

[...] Así el principio verdaderamente sustancial que ha de realizarse no es el combate de los intereses particulares, aun cuando éste encuentre su razón de ser en la idea misma del mundo real y de la actividad humana; es la armonía en la cual los personajes con sus fines

²² . Idem., p. 604.

²³ . Idem., p. 610.

²⁴ . Idem., p. 607.

determinados obran de acuerdo, sin violación ni oposición. Lo que, en el desenlace trágico, es destruido, es solamente la particularidad exclusiva, que no ha podido acomodarse a esta armonía. Pero entonces (y esto es lo que constituye lo trágico de sus actos), no pudiendo renunciar a sí misma y a sus proyectos, se ve condenada a una ruina total, o al menos está obligada a resignarse como pueda al cumplimiento de su destino.²⁵

Partiendo de la crítica a la concepción aristotélica, Hegel fija determinadas pautas que significan pasos de avances en la conformación de una concepción de lo trágico. Por ejemplo, el filósofo alemán explicita que sí es necesaria la presencia del terror y la piedad, como pasiones propias del espectáculo que se representa, de la misma forma que el héroe trágico debe cumplir con caracteres especiales, como lo había prefijado Aristóteles; pero también especifica que no todo tipo de sufrimiento es trágico, y aquí precisamente se halla una de las grandes leyes de la tragedia enunciadas por Hegel.

[...] En esas palabras de Aristóteles no debemos, por tanto, fijarnos en el simple sentimiento del terror y de la piedad, sino en lo que constituye el fondo mismo del espectáculo, cuya manifestación conforme al arte debe purificar estos sentimientos. [...] Ahora bien, lo que el hombre debe realmente temer, no es el poder material y su opresión, sino el poder moral que es un destino de su razón libre y al propio tiempo el eterno e inolvidable poder que promueve en contra suya cuando se vuelve contra ella. [...] La verdadera piedad, por el contrario, es la simpatía por la justicia de la causa y por el carácter moral del que sufre. Este género de compasión, no es un ser vulgar o un miserable el que puede inspirárnoslo.²⁶

El filósofo alemán hace una distinción entre la tragedia griega y la moderna. En el primer caso, se trata de una tragedia de la justificación en sentido pleno: que abarca la totalidad de la vida del ser humano, con sus impulsos e intereses en conflicto con la vida moral y heroica; en tanto que, en el segundo caso, se encuentra la tragedia del carácter:

En general, en la tragedia moderna no es lo substancial de sus fines lo que sirve de centro a los actos de los individuos y del acicate a sus pasiones, sino que en ella acucian a encontrar

²⁵ . Idem., p. 608.

²⁶ . Idem., p. 609.

satisfacción la subjetividad de sus corazones o de sus ánimos o la peculiaridad de sus caracteres.²⁷

Frente a tal consideración hegeliana, se colocan los postulados de otro alemán: Friedrich Schiller, quien resaltara en varios de sus postulados teóricos- dígame así: *Sobre la tragedia* y *Sobre lo patético*; la primacía de la tragedia moderna sobre la tragedia griega.

La tragedia, en los textos filosóficos schillerianos, será a la vez la ejemplificación de la situación de ruptura, configurada como destino, y la posibilidad de su resolución: en su puesta en escena, y en sus efectos (el sentimiento de lo sublime), la tragedia se muestra como la solución frente al destino moderno, como el lugar de encuentro de la libertad con la naturaleza, de lo racional con la sensibilidad.

Para el hombre moderno, explicitará Schiller, «sólo en la negación de sus inclinaciones naturales, se puede aparentemente recobrar la dignidad, hacer posible la libertad. Y todo ello se pone en escena y es característico del verdadero conflicto trágico.»²⁸

La tragedia pasa a ser, entonces, en su estructura y contenido, la ejemplificación de la situación del hombre moderno: la lucha de las fuerzas racionales contra la sensibilidad, la pasión y el sufrimiento. En su puesta en escena, la tragedia es la configuración de la relación del hombre con la naturaleza, una naturaleza de la que, a diferencia de los griegos, se encuentra separado: el hombre moderno se enfrenta, en su condición histórica, a la necesidad de entablar una lucha con todo aquello que se opone a su subjetividad racional para poder llevar a cabo su libertad. Por ello los griegos, habría afirmado Schiller ya en uno de sus primeros ensayos, *Sobre la tragedia* (1791), no podían construir verdaderas tragedias, en la medida en que para ellos era imposible la seriedad del destino: los griegos no veían la necesidad de oponer su autonomía, su racionalidad, a la necesidad, a la voluntad de los dioses y de las fuerzas de la naturaleza, en la medida en que aún eran uno con ella, en que aún no la sentían como ajena.

Aun manteniendo ideas estéticas diferentes, Hegel y Schiller coinciden al plantear que dentro de los aspectos negativos de toda obra trágica también debe observarse lo positivo, negar algo, para luego afirmarlo: *ley de la dialéctica*.

²⁷ . Idem., p. 652.

²⁸ . Schiller, Friedrich: *Estética y libertad*, p. 7, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C, 2008.

El proceso descrito por Schiller en *Sobre lo patético* ofrece, a su juicio, las leyes del arte trágico:

En primera instancia la ley del arte trágico, refiere Schiller, es la representación de la naturaleza en su padecer. El *páthos* del héroe, y por consiguiente, el del espectador, (esto podría relacionarse con la catarsis aristotélica). Es decir, tras la sucesión de hechos, el espectador debe sufrir lo que el héroe padece en escena. La naturaleza debe ser representada en todo su poder, como destino. Sólo así la resistencia del héroe tendrá a su vez un carácter verdaderamente trágico.

Un segundo momento, estará marcado por la capacidad del héroe para resistirse a dicho poder (este es el sentimiento de lo sublime, que se manifiesta en el espectador tras observar la obra). En su resistencia al destino, en medio de la lucha, el héroe descubre (y también así el espectador) su capacidad de resistencia moral frente al padecimiento, su independencia racional. Lo sublime, al menos en este caso, hay que observarlo como emoción de lo trágico.

Para Schiller la independencia tiene una característica especial: lo que se da en la tragedia no es una imposición de la razón sobre la voluntad, sino un descubrimiento de que el querer mismo puede ser racional, de que el hombre, cuando siente, «siente racionalmente»²⁹, y que su razón sólo es posible en la medida en que está inmerso en su sensibilidad, en un conflicto permanente con la naturaleza como la otra parte esencial de sí mismo.

Por otra parte, en *El mundo como voluntad y representación* de Arturo Schopenhauer, se asiste a una configuración del mundo y de la vida mediante una «visión trágica», por lo que el filósofo alemán se convierte en un teórico pesimista. Según su consideración el hombre nunca podrá alcanzar los estados de felicidad, siempre se está en derrota y lo que caracteriza la vida es el dolor y el sufrimiento.

[...] Toda satisfacción, o lo que comúnmente se llama felicidad, es por su naturaleza, siempre negativa, nunca positiva. No es algo que existe por sí mismo, sino la satisfacción de un deseo, pues la condición primera de todo goce es desearle, tener necesidad de alguna cosa. Mas con la satisfacción desaparece el deseo y por lo tanto cesa la condición del placer y el placer mismo. De aquí que la satisfacción o felicidad no puede ser nunca más que la supresión de un dolor, de una necesidad, pues en esta categoría entran no sólo los dolores reales y evidentes, sino todo deseo importuno que turba nuestro reposo y hasta el mortal aburrimiento que hace de nuestra existencia una pesada carga. Y ¡cuán difícil es

²⁹ . Idem., p. 10.

llegar a un fin, lograr algún deseo! Tropezamos siempre con mil dificultades, a cada paso se acumulan los obstáculos. Y cuando al fin los hemos vencido y llegamos a la meta, nunca logramos otra cosa más que vernos libres de un dolor o de una necesidad, es decir, hallamos exactamente igual que antes. Inmediatamente no nos es dado más que la privación, es decir, el dolor.³⁰

En correspondencia con su «visión trágica de la vida» refiere Schopenhauer, los elementos fundamentales que compondrían lo trágico:

En efecto, el asunto de toda obra épica o dramática no puede ser otro que las luchas, los combates y esfuerzos por conseguir la felicidad y no la misma dicha perfecta y duradera. Conduce a su héroe a través de mil obstáculos y conflictos hasta el fin que persigue y una vez alcanzado éste hace caer el telón, pues lo único que podría seguir es la demostración de que ese fin glorioso le ha engañado y que después de llegar a él se encuentra lo mismo que antes. Porque una dicha verdadera y permanente es imposible, por lo que no puede ser objeto del arte.³¹

Ha llamado la atención un aspecto dentro del pensamiento del filósofo alemán, sobre todo porque relaciona las categorías de lo trágico y lo cómico; y esto se encuentra en concordancia con el análisis del teatro piñeriano que se explicitará en el segundo capítulo de esta investigación. Aún en los estados más trágicos de la existencia se vislumbran rasgos cómicos, por tanto: ¿Podrá hallarse el lugar exacto donde ambas categorías estéticas se relacionen intrínsecamente?

[...] La vida de cada individuo, si se considera en su conjunto y en general sin fijarse más que en los rasgos principales, es siempre un espectáculo trágico, pero vista en sus detalles se convierte en sainete, pues las vicisitudes y tormentos diarios, las molestias incesantes, los deseos y temores de la semana, las contrariedades de cada hora, son verdaderos pasos de la comedia. Pero lo que constituye una verdadera tragedia son las decepciones, las ilusiones que la suerte pisotea cruelmente; nuestros errores y el dolor creciente, cuyo desenlace es la muerte. De este modo, como si el destino hubiera querido añadir a la desolación de nuestra existencia el sarcasmo, nuestra vida encierra todos los dolores de la

³⁰. Schopenhauer, Arturo: *El mundo como voluntad y representación*, p. 249, Editorial Porrúa, México, 1998.

³¹. Idem., p. 250.

tragedia, arrebatándonos la dignidad de los personajes trágicos. Por el contrario, en los detalles de la vida, necesariamente nos convertimos todos en caracteres cómicos.³²

En *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche lo dionisiaco y lo apolíneo reproducen el esquema general de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, en el marco de un estudio de la concepción trágica del mundo griego. Bajo la influencia de la visión pesimista schopenhaueriana de la vida, y en oposición constante al paradigma tradicional que interpretó el mundo griego sólo a partir de sus caracteres de medida y armonía, Nietzsche considera necesario para entender este mundo también lo absurdo e irracional que en él se manifestaba. A través de las figuras emblemáticas de Dionisios y Apolo, Nietzsche logra explicar esos dos aspectos del espíritu y la cultura griega que se encontraban en constante oposición. Su visión de un mundo constituido por la lucha y la antítesis entre estos dos «instintos» representados por tales divinidades, recrea la oposición que Schopenhauer señalaba entre el mundo regido por el principio de razón suficiente, y por el mundo irracional e irrespetable regido por la voluntad.

Nietzsche privilegia una postura estética para explicar la existencia humana y el mundo, aunque no se manifiesta de manera absoluta. Justificación que descubre en la tragedia ática donde la música, que tiene carácter dionisíaco, logra convivir con lo simbólico de lo apolíneo en un «milagroso acto metafísico de la voluntad helénica»³³.

El consuelo metafísico- que [...] deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas [...] la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros [...]. Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de una capacidad única para el sufrimiento y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte.³⁴

El filósofo Lazar Koprinarov en su libro *Estética* refiere, sin pretensiones de realizar un análisis exhaustivo sobre el tema, las características básicas que distinguen cada una de las categorías estéticas. Explicita que es de suma importancia para el hecho trágico: la presencia del sufrimiento y la muerte y, a su vez, el llamado que estas pasiones hacen a la compasión.

[...] La estética y la práctica artística han relacionado lo trágico con el sufrimiento y la muerte; son los estados que siempre están presentes en los cuadros trágicos, de los cuales

³² . Idem., p. 252.

³³ . Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, p.41, Alianza Editorial, 4.a ed., Madrid, 1979.

³⁴ . Idem., p.77.

debemos partir para dar una definición general de lo trágico. Pero al mismo tiempo no toda muerte, no todo sufrimiento pueden calificarse de trágicos. La equivalencia teórica de tal postulado es el reconocimiento de que la compasión, la simpatía son el efecto adecuado del espectáculo trágico. Desde Platón y Aristóteles, hasta Diderot y Lessing, la compasión se ha reconocido como elemento necesario en la tragedia.³⁵

En el estudio de Koprinarov el análisis de lo trágico resulta menos abarcador con respecto al presentado sobre lo cómico. Lo más sustancial expuesto sobre lo trágico es la filiación que realiza el autor a la definición sobre el tema, aportada por el esteta búlgaro I. Passy:

El hombre es la esfera propia de lo trágico. Según la definición del esteta búlgaro I. Passy, lo trágico es la pérdida y el sufrimiento de lo moralmente bello. Lo trágico lleva inevitablemente a la esfera espiritual del hombre, de ahí la fuerza de su acción, su sentido filosófico. La pérdida física del hombre es trágica. La muerte moral, la degradación moral pueden ser trágicas aun cuando no van acompañadas por la destrucción física. Este tipo de situaciones trágicas descubren de manera inequívoca el profundo sentido de lo trágico: la pérdida de lo moralmente (espiritualmente) bello.³⁶

Se puede observar, la manera en que la teoría se encuentra vinculada a la imposibilidad práctica del ideal. La concepción referida con anterioridad resultaría satisfactoria para una configuración de lo trágico, pero al analizarla a profundidad se encuentran detalles que resultan incongruentes, puesto que tras la muerte y la destrucción, física o moral, lo que perdura precisamente es el ideal. Porque el espectador se conmueve con todos los sufrimientos y vicisitudes por los que ha de pasar el héroe trágico, y tras su muerte o destrucción, queda la idea de cumplir con los designios, de llevar a cabo una misión cualquiera que esta sea, y de ahí que perduren los valores del héroe. Podrá notarse cómo el autor retoma de las concepciones griegas de la tragedia, la *situación trágica* que se proyecta a través de la degradación moral, espiritual y esto relacionado también con lo físico:

[...] Si en la esfera de extrahumana la destrucción de lo físicamente bello es indiferente hacia lo trágico, la pérdida de lo físicamente bello en la imagen del hombre, al entrar en

³⁵ . Koprinarov, Lazar: *Estética*, p. 17, Editorial Política, La Habana, 1982.

³⁶ . Idem., p.17

comunicación con lo moralmente (espiritualmente) bello, participa activamente en lo trágico.³⁷

Las tragedias que clarifican las degradaciones morales y espirituales; pero estas vinculadas también a la devaluación de lo carnal, son abundantes. De esta forma, puede encontrarse el sufrimiento y la piedad en una relación muy estrecha con el deterioro del cuerpo, con lo grotesco³⁸.

Resulta imprescindible referir el criterio de Koprinarov sobre la influencia del contexto para determinar el carácter trágico de algo:

[...] Hay que añadir que la creación artística trágica no puede dejar de evolucionar en las distintas épocas. Lo trágico es la pérdida de lo bello; pero en dependencia de la ubicación de lo bello, cambian también las concepciones de los artistas trágicos sobre «el sentido trágico de la vida».³⁹

³⁷ .Idem., p. 19

³⁸ . Tiene su origen terminológico en el Renacimiento italiano, cuando se descubrieron a finales del siglo XV una serie de antiguas pinturas ornamentales en los subterráneos de las termas de Tito, en Roma; por lo que *grottesca* y *grottesco* son derivaciones de *grotta* (gruta). De estas manifestaciones iniciales, resaltarían las imágenes que visualizaron la pérdida de las fronteras entre el hombre y la naturaleza, la presencia de lo fantástico, la pérdida de la linealidad.

En el siglo XIX Wolfgang Kayser realiza un estudio dedicado a lo grotesco, del cual parten las posteriores investigaciones respecto al término. Kayser efectúa un resumen histórico acerca de la categoría, sobre todo en el período romántico y modernista. Lo grotesco, según el teórico sería una estructura, cuya naturaleza radica en el mundo de lo insólito; es un juego constante con lo absurdo, de ahí su aspecto «extraño».

Uno de los críticos más destacados de Kayser fue el teórico ruso Mijaíl Bajtín, ya que en el texto: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, aborda lo grotesco desde una perspectiva diametralmente opuesta. Para Bajtín, la limitación de la concepción de Kayser sobre lo grotesco radica en no observar la influencia directa de la cultura popular de la Edad Media y su cosmovisión carnavalesca.

Según Bajtín, el grotesco surge de la evolución milenaria de la cultura cómica popular. De la misma forma, el teórico ruso crea el término de «realismo grotesco», para referirse a la cosmovisión medieval y renacentista basada en dicha cultura cómica popular. Este «realismo grotesco» vendría siendo una manera de ver el mundo paralela a lo oficial.

Como lo grotesco tuvo en sus inicios una relación estrecha con lo decorativo (por las técnicas pictóricas o escultóricas), que posteriormente pasa a otras manifestaciones artísticas -dígase así: las manifestaciones que realizaban los teatreros ambulantes- vinculado a la vida popular y cultural y la propia obra literaria, se encuentran formas de representación básicas que se asemejan a estas fuentes: una donde la descripción es determinante, donde se encuentran rasgos esenciales como la hiperbolización de rasgos corporales y el entrecruzamiento con descripciones de animales, etc. De igual forma, pueden hallarse con recurrencia en lo grotesco, la degradación; elementos de lo absurdo, lo anormal, lo extravagante y exagerado, lo inarmónico, lo raro o extraño, e incluso lo macabro vinculado a lo grotesco.

En su relación con el hecho trágico, lo grotesco se manifiesta a través de la corrosión del cuerpo, las groserías del lenguaje, el regodeo en lo morboso, la presencia constante de la muerte, entre otras características y dichas situaciones suscitan igualmente el sufrimiento, la desdicha, la compasión efectos propios de la categoría estética.

³⁹ . Koprinarov, Lazar: *Estética*, p. 18, Editorial Política, La Habana, 1982.

Para el esteta ruso Moisei s. Kagan, tendrá un lugar relevante el estudio de las categorías estéticas. En su libro *Lecciones de Estética Marxista-Leninista* refiriéndose a la «esencia de lo trágico» expone:

[...] posee un acontecimiento que al percibirlo experimentamos sentimientos de compasión, dolor, sufrimiento espiritual, es decir, sensaciones que son nuestra reacción emocional ante la muerte y los padecimientos del prójimo.⁴⁰

Puede observarse como coinciden algunos teóricos (Aristóteles, Koprinarov, Hegel); a la hora de realizar una definición de lo trágico, sobre todo cuando ubican el nacimiento del hecho trágico en una contradicción. Estos acontecimientos contradictorios pueden darse entre el hombre y su destino; entre el hombre y sus ideales, entre el hombre y la sociedad en que se desarrolló, entre otras formas.

En su estudio, Kagan evidencia la presencia del pensamiento marxista:

[...] Lo trágico es una peculiar correlación entre lo real y lo ideal, posee, al igual que todas las demás categorías estéticas, un carácter histórico y clasista. También en ese caso actúa la conocida dialéctica de lo relativo y lo absoluto: cuanto más amplia es la significación general humana de una colisión trágica, tanto más sentido, verdaderamente trágico encierra éste.⁴¹

Kagan distingue entre tragedias pesimistas y tragedias optimistas. Sobre todo la diferencia se manifiesta en el orden en que se asume el mundo dentro de las tragedias. Las «tragedias pesimistas» serían aquellas donde existe la muerte del ideal, donde la concepción del mundo es pesimista, la muerte se observa como el último hecho, como el fin de todo. Mientras que en las «tragedias optimistas» aún después de la muerte; el ideal perdurará, la realización plena del hombre estará en haber cumplido su misión aunque esta le hiciera perecer.⁴²

Otro de los pensadores de la contemporaneidad, el esteta Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro *Invitación a la estética*, al analizar lo trágico señala la importancia de ver en Aristóteles la génesis de la categoría estética.

⁴⁰. Kagan, Moisei: *Lecciones de Estética Marxista-Leninista*, p. 160, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.

⁴¹. Idem., p. 164.

⁴². Se realiza un salto cualitativo hacia otro de los autores de la contemporaneidad, es decir, del estudio de los postulados estéticos de Moisei Kagan, se pasa hacia Adolfo Sánchez Vázquez; salvando las distancias culturales y epocales que puedan existir entre uno u otro autor.

Para Adolfo Sánchez Vázquez, lo trágico es eminentemente conflictivo. Aunque históricamente cambia, este carácter beligerante tiene que mantenerse. En el pensamiento hegeliano se había observado cómo los fines de la acción trágica hay que verlos en las fuerzas que determinan la voluntad humana, a lo que Adolfo Sánchez Vázquez agrega: «El comportamiento trágico, que incluye necesariamente esta prosecución del fin hasta el sacrificio propio o hasta el desenlace desdichado del conflicto [...] es, en definitiva, la victoria, la afirmación del héroe trágico en su verdadera humanidad.»⁴³

De suma importancia resulta el postulado de Hegel, al definir que lo trágico lleva verdaderamente a ese fin desdichado que no es más que la imposibilidad de conciliación entre los fines perseguidos y los «intereses chocantes». Al no existir esta unión, no hay más camino que la lucha hasta las últimas consecuencias. Adolfo Sánchez Vázquez subraya lo anterior y añade:

Así pues, el significado profundo de lo trágico, gracias al cual ocupa un lugar tan señero como categoría estética, está en la formación de una condición humana universal que exige la realización de ciertos fines a los que no puede renunciarse y está asimismo el sacrificio que impone —con su fracaso, su derrota o su muerte— a los individuos concretos que, en unas condiciones históricas y sociales determinadas, los hacen suyos y luchan por realizarlos.⁴⁴

En el pensamiento de Sánchez Vázquez lo trágico se manifiesta principalmente con una dimensión estética, aunque también tiene lugar en la realidad. Lo trágico en la naturaleza no existe en sí mismo, por lo que solamente se da en relación con el hombre. La tragicidad es propia de la existencia humana, un rasgo que se ha mencionado con anterioridad, aunque no es un componente esencial de ella.

Dentro de la realización del presente *corpus* teórico se han referido las diferencias entre el objeto trágico en la realidad y en el arte. Adolfo Sánchez Vázquez, por su parte, explica que la relación con lo trágico real no puede ser estética, a no ser que exista en el hombre un placer sádico, cuando contempla, por ejemplo, un edificio en llamas.

El esteta ofrece algunas características fundamentales de lo trágico que a continuación se exponen: el personaje se encuentra en una *situación desdichada*, por tanto, *cerrada*; y con un

⁴³. Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la estética*, p. 222, Editorial Grijalbo, México, 1992.

⁴⁴. Idem., p. 223.

desenlace inexorable: la muerte, la derrota. Siempre queda claro, según Sánchez Vázquez, el inevitable fin desventurado del personaje, ya que de lo contrario no se asistiría a un hecho trágico.

1.2-Lo cómico

Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua, lo cómico resulta de la comedia y ésta se define como «obra dramática, teatral o cinematográfica, en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele ser feliz, representa un suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover la risa»⁴⁵. Este inicial acercamiento ofrece características primarias y esenciales para el estudio que se propone. Puede observarse que la palabra proviene de *Comoedia* (alegre representación, festín, cántico), de ahí que se encuentre estrechamente relacionado a la risa.

A diferencia de lo trágico, lo cómico en la *Poética* no posee un análisis tan profundo. Para Aristóteles posee un valor inferior a la tragedia y en su dimensión más amplia, es la contraposición de lo trágico. «[...] La comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente de cualquier defecto, sino solo de lo risible en cuanto parte de lo feo.»⁴⁶

Se caracteriza lo cómico como aquella manifestación que expone el retrato de los peores vicios, de los mayores defectos de los hombres. Puede observarse aquí cómo Aristóteles exalta los valores de la tragedia en detrimento de la comedia. Mientras que la tragedia sería «la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta grandeza con lenguaje elegante y dotada de cierta extensión»⁴⁷, la comedia resultaría «la representación imitadora de una acción vulgar, para nada elevada, y que no necesita de una amplia extensión»⁴⁸.

⁴⁵. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición © Real Academia Española, 2003 © Espasa Calpe, S.A., 2003 Edición electrónica Versión 1.0.

⁴⁶. Aristóteles: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, p. 5, Monte Avila Editores, Venezuela, 1990.

⁴⁷. Idem., p. 6.

⁴⁸. Idem., p. 5.

De acuerdo con la anterior aseveración, distintos autores, como: Koprinarov, Bergson, Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros; al investigar «lo cómico» explicitan que la categoría estética revela una especie de conflictividad entre determinadas consideraciones (ideales, activaciones, entre otros) y una realidad social que se ha vuelto caduca. Lo cómico, en general, va a tipificar aspectos negativos de la vida (individual o social), sin dejar de tener en cuenta que lo individual también es social.

Salvando las distancias epocales entre uno y otro autor, es necesario referir que en el ensayo *Origen de la tragedia*, Nietzsche expresa que la muerte de la tragedia tiene lugar en el justo instante en el que surge o se instaura la comedia ática. Su criterio va en detrimento de la comedia.⁴⁹

Volviendo sobre el estudio del filósofo griego, la comedia posee necesariamente elementos risibles; es decir, lo cómico se encuentra asociado a la risa. En este tipo de representación cómica, lo ideal triunfa sobre la realidad, se expresa por la burla, la caricatura, la parodia, la sátira, el sarcasmo, entre otras manifestaciones.

En cuanto al lenguaje de «lo cómico» refiere Aristóteles en su *Poética*: [...] emplear indecorosamente metáforas, palabras exóticas y otras especies de alteraciones es como manejarlas a propósito para provocar la risa.⁵⁰

La utilización de un lenguaje al servicio de lo cómico, que puede o no traer la risa, devendría como un recurso propio de la categoría estética en la posterioridad. Se puede asistir directamente al ludismo de las palabras, al trueque de frases, la infantilización de los personajes por medio de la lengua, repetición de sílabas y oraciones; en pro de provocar la risa o de suscitar el efecto cómico.

De la misma forma en que aborda lo trágico en su libro *Estética*, Hegel expone las características de lo cómico, incluso reconoce leyes generales dentro de este tipo de arte. Enuncia el teórico alemán la diferencia sustancial entre una y otra categoría, sobre todo porque en la tragedia, «el principio eterno y sustancial de las cosas aparece victorioso en su armonía íntima», mientras que en la comedia «la personalidad o la subjetividad infinita, conserva el predominio.»⁵¹

⁴⁹ . Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, p.43, Alianza Editorial, 4.a ed., Madrid, 1979

⁵⁰ . Aristóteles: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, p. 27, Monte Avila Editores, Venezuela, 1990.

⁵¹ . Hegel, Georg Whilem Friederich: *Estética* t. II (tr. De la ed. Francesa de Charles Bérnard por H. Giner de los ríos), pról. De Charles Bérnard, p. 610, Buenos Aires, «El Ateneo», 1954.

En la tragedia los personajes consuman su ruina por lo exclusivo de su voluntad y de su carácter, por lo demás firme, o bien deben resignarse a admitir aquello a que se oponen. En la comedia, que nos hace reír de los personajes que fracasan en sus propios esfuerzos y por sus esfuerzos mismos, aparece sin embargo el triunfo de la personalidad apoyada fuertemente en sí misma.⁵²

Para Hegel, lo cómico como categoría estética, es expresión histórica de la decadencia social y cultural de una civilización. El predominio de lo cómico presupone la devaluación de una ética objetiva frente a la prevalencia de lo subjetivo. Lo cómico, para el teórico, posee una significación inferior a lo trágico.

Al hablar de los temas de las comedias, refiere Hegel que deben tratarse de contradicciones prestas a resolverse con gran seriedad y ahínco, mientras que poseen un fin de poco valor. De la misma forma, se ofrecen los designios y los caracteres que son privados o contradictorios y; por tanto, incapaces de resolverse. El personaje central de las comedias, no debe temer a una caída porque no perece. También explicita, que el contacto con lo exterior puede provocar situaciones cómicas en las cuales los fines y su realización, así como el carácter moral y las situaciones exteriores, son colocados siempre frente a un desenlace cómico.

De manera general expone Hegel:

Lo cómico se apoya en contrastes contradictorios, ya entre fines opuestos entre sí, ya entre un fin sustancial y los personajes, ya, finalmente, entre circunstancias exteriores, la acción cómica reclama un desenlace más imperiosamente todavía que la acción trágica; porque la contradicción de lo verdadero en sí y de su realización individual se manifiesta más profundamente aún en la acción cómica.⁵³

Un paso significativo dentro del pensamiento hegeliano con respecto a Aristóteles, es la aseveración del filósofo que explicita que lo cómico no tiene necesariamente que conllevar la risa, de la misma forma que no toda risa es cómica.

[...] No toda acción es ya cómica porque sea vana y falsa. En este respecto, lo risible se confunde muchas veces con lo cómico verdadero. Todo contraste entre el fondo y la forma, el fin y los medios puede ser risible. Para lo cómico risible debemos exigir una condición más profunda. Los vicios del hombre, por ejemplo, no tienen nada cómico. La sátira, que

⁵². Idem., p. 611.

⁵³. Idem., p. 614.

reproduce con enérgicos colores el cuadro del mundo real en su oposición con la virtud, nos lo prueba manifestadamente. La tontería, la extravagancia, la ineptitud, considerados en sí, no pueden ser cómicas, aun cuando causan a veces la risa. [...] La risa no es entonces más que una manifestación de la suficiencia satisfecha, un signo que anuncia que somos tan avisados, que comprendemos el contraste y nos damos cuenta de él. Asimismo existe una risa de burla, de desdén, de desesperación, etc. Lo que caracteriza a lo cómico, por el contrario, es la satisfacción infinita, la seguridad que se experimenta de sentirse elevado por cima de su propia contradicción y de no estar en una situación cruel y desgraciada.⁵⁴

Emparentada con la aseveración de Nietzsche sobre lo cómico, referida con anterioridad en esta investigación, expresa Hegel la diferencia sustancial entre lo trágico y lo cómico, diferencia que puede determinar el fin de una categoría para el surgimiento de la otra.

[...] La comedia tiene, pues, por base y por principio aquello por lo cual la tragedia puede acabar, es decir, la serenidad del alma absolutamente conciliada consigo misma, que aun cuando se destruye su voluntad por los propios medios que emplea y se perjudica a sí misma, no pierde su buen humor por haber manifestado lo contrario de su fin. [...] Lo cómico se encuentra, por consiguiente, en las condiciones inferiores de la sociedad, entre los hombres sencillos, que son, una vez por todas, los que son y que, incapaces por lo demás de toda pasión honda, no ponen sin embargo la menor duda en lo que son o en lo que hacen. Pero, análogamente también, se manifiesta en las naturalezas elevadas, por lo mismo que no están ligadas seriamente a las cosas vulgares en que se hallan comprometidas, que se elevan por encima, y que, frente a los desengaños y los disgustos de la vida, permanecen firmes y seguros de sí mismos.⁵⁵

En *El mundo como voluntad y representación* de Arturo Schopenhauer ofrece lo que podría denominarse «su visión trágica y pesimista de la vida» y en el capítulo «Teoría psicológica de la risa ...» refiere lo que sería lo cómico.

[...] La risa no tiene otra causa que la incongruencia repentinamente percibida entre el concepto y el objeto real que por él es pensado en algún respecto; y es sólo expresión de tal incongruencia. A menudo es originada por el hecho de ser pensados dos o más objetos reales bajo un concepto, trasladando a ellos la identidad de éste; dada la completa

⁵⁴ . Idem., p. 612.

⁵⁵ . Idem., p. 643.

diversidad de los mismos, el concepto no les cuadra más que parcialmente. [...] Por consiguiente, la risa se produce con ocasión de una subversión paradójica y, por tanto, inesperada, ya sea expresada con palabras o con actos. Esta es, brevemente la verdadera explicación de lo risible.⁵⁶

Schopenhauer ofrece dos características fundamentales de lo cómico: «la agudeza y la extravagancia»⁵⁷. La primera siempre se manifestaría en las palabras y la segunda en actos. Dentro de la agudeza, por ejemplo, reconoce la presencia del juego de palabras, el cual trae consigo el equívoco y este, a su vez, produce la risa.

A juzgar por su impronta en la mayoría de los autores que tratan el tema, sería imposible realizar un corpus teórico sobre «lo cómico», donde no se refiriese el texto clásico *La risa* de Bergson, ya que en este ensayo quedan sentadas diversas pautas, leyes y rasgos que son imprescindibles en una definición sobre la categoría estética.

Puntualiza el teórico francés, el carácter de la risa en su dimensión cómica. Se trata de una acción condicionada por significados sociales; por tanto, no cualquier tipo de risa tiene una significación estética, y debe asumirse que el acto como expresión de lo cómico tiene una función crítica, desacralizadora.

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función integral. La risa debe tener una significación social. (...) Lo cómico tendrá entonces su asiento en la persona misma, y ésta es la que se facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión.⁵⁸

En *La risa*, se puede apreciar como idea fundamental la contraposición entre lo vivo y lo mecánico, entre lo que es correcto, decoroso y lo sinceramente significativo. Esta contradicción resulta importante para el presente estudio, dado que se manifiesta concretamente dentro de lo cómico del teatro de Piñera.

Dentro del estudio realizado por el teórico francés, pueden encontrarse determinadas leyes que se manifiestan en lo cómico. Estas leyes distinguen situaciones, gestos, fisonomías, discursos. A continuación se presentan algunas de ellas, las cuales podrán observarse en el posterior análisis de la presente investigación.

⁵⁶ . Schopenhauer, Arturo: *El mundo como voluntad y representación*, p.60, Editorial Porrúa, México, 1998.

⁵⁷ . Idem., p. 61.

⁵⁸ . Bergson, E: *La risa*, versión de P. Giroi, p. 11, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

1. «toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica.»⁵⁹
2. «es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral.»⁶⁰
3. «las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.»⁶¹
4. «toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos.»⁶²
5. «es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos dan la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico.»⁶³
6. «se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se emplea en el figurado.»⁶⁴
7. «el absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños.»⁶⁵

Estas leyes evidencian lo que constituye la principal contradicción en el estudio de Bergson: la contradicción entre lo vivo y lo mecánico. Es posible observar en el modo de creación de Piñera las mismas estructuras que mediante leyes, procedimientos y métodos ofrece el teórico francés para la configuración de lo cómico.

Existen dos cuestiones dentro del ensayo de Bergson, que por la actualidad inmediata que poseen dentro del teatro piñeriano, resulta imposible dejar de tratar. El primero de los casos es la creación dentro de lo cómico de personajes manipulados, los llamados «fantoques de hilos»⁶⁶. El accionar de este tipo de personajes resulta ridículo y con ello traen la risa; sin embargo, los espectadores prefieren siempre a aquellos que personalizan al avaro, al pícaro.

El fantoche de hilos: innumerables son las escenas de comedia en que un personaje cree hablar y proceder libremente, conservando todo lo que es esencial a la vida, y sin embargo,

⁵⁹ . Idem., p. 35.

⁶⁰ . Idem., p. 56.

⁶¹ . Idem., p. 42.

⁶² . Idem., p. 71.

⁶³ . Idem., p. 87.

⁶⁴ . Idem., p. 130.

⁶⁵ . Idem., p. 201.

⁶⁶ . Idem., p. 92.

mirándole por otro lado, nos parece un simple juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas.⁶⁷

En el segundo de los casos, el autor señala que a medida que se adentra en el estudio de los procedimientos que sigue la comedia, se advierte el papel que corresponde a las reminiscencias infantiles.

De la misma forma, al describir los procedimientos de la farsa como manifestación de lo cómico; refiere una serie de fenómenos como la repetición, la interferencia, la inversión de series, entre otras, que posibilitan el surgimiento de lo cómico en las situaciones y en el lenguaje.

Sobre lo cómico, Koprinarov, ofrece una definición que conceptualiza aquellos primeros acercamientos que diese Aristóteles sobre la categoría estética:

En líneas generales, lo cómico puede definirse como una contradicción objetiva de importancia social. Esto puede ser una contradicción entre el objetivo y los medios para su logro, entre la forma y el fondo, entre la realidad y la representación de ella. [...] La contradicción cómica se relaciona con aquellos fenómenos sociales, actos, costumbres y conducta de los hombres que caracterizan las relaciones sociales que se extinguen y son negadas por la historia.⁶⁸

El filósofo, al comentar las formas fundamentales de lo cómico, refiere la diferencia sustancial que existe entre el humor y la sátira, manifestando que tal contradicción se da entre el principio crítico y el sentido de aprobación:

En la sátira se manifiesta con suma agudeza la fuerza social de la risa, y en ella se concentra el principio de rechazo, que puede tener distintas formas, desde la ironía hasta el sarcasmo.

Al otro extremo de lo cómico está el humor. A diferencia de la sátira se caracteriza por la afirmación. Habitualmente el objeto del humor es lo positivo como fenómeno integral; pero en este fenómeno positivo integral, algunos aspectos se van demasiado de la norma o del ideal, y precisamente aquí, en esta contradicción, en esta correlación entre lo positivo y lo negativo, radica el sentido del humor.⁶⁹

⁶⁷ . Idem., p. 92.

⁶⁸ . Koprinarov, Lazar: *Estética*, p. 17 Editorial Política, La Habana, 1982.

⁶⁹ . Idem., p. 20.

Koprinarov, al igual que Kagan, coincide en señalar que existen dos formas de presentar lo cómico: una abierta (de forma directa, sin preámbulos) y otra irónica (de forma solapada, entre líneas).

Lo cómico posee, a consideración del autor, una importancia social enorme, puesto que al reír manifiestan los hombres su carácter. De la misma forma, posee un espectro mucho más amplio y general: el carácter nacional y este se modifica históricamente. Lo cual se relaciona intrínsecamente con la identidad cultural de cada pueblo o nación; lo cómico a pesar de tener una regla que es universal, resulta también identitario de costumbres y tradiciones de los países o naciones que produzcan la categoría estética; porque es una forma de representar su accionar, la vida del hombre.

Al expresar estas características, Koprinarov refiere: «Lo típico del humor ruso es que parece una risa entre lágrimas, una combinación de una risa alegre con una tristeza.» Sin embargo, lo que el esteta describe como algo afín al carácter ruso, es un elemento más universal, que también tiene su arraigo en la cultura cubana, como podrá observarse a través de las obras de Piñera.

En *Lecciones de Estética Marxista-Leninista*, Moisei S. Kagan aborda la esencia de lo cómico y sus formas principales. Parte de la contradicción entre lo real y lo ideal, solo que a diferencia de lo trágico, lo cómico se produce cuando en el conflicto lo real sufre derrota.

[...] El choque de lo real con lo ideal puede conducir no sólo a un desenlace trágico. Ya hemos visto que este conflicto se resuelve trágicamente cuando lo ideal sufre derrota al chocar contra la realidad. Pero si en este conflicto sufre derrota lo real; si al contemplar un fenómeno en la vida humana o en su reproducción artística percibimos su fealdad, bajeza, insignificancia, trivialidad, en otras palabras, su carácter antiideal y nos burlamos de él, es decir, lo «aniquilamos» con nuestra sonrisa, este fenómeno se vuelve cómico.⁷⁰

El autor señala la estrecha relación que podría existir entre lo cómico y lo ridículo; sin embargo subraya, a su vez, que existe una diferencia sustancial entre ambos fenómenos: [...] No obstante, lo cómico y lo ridículo son fenómenos de diferente orden, de diferente naturaleza: lo ridículo es un fenómeno psicofisiológico, mientras que lo cómico es un fenómeno estético.⁷¹ Tal aseveración es objetable, puesto que lo ridículo no es un fenómeno psicofisiológico sino estético y esto es perfectamente comparable al asistir a cualquier definición aportada sobre el término.

⁷⁰ . Kagan, Moisei: *Lecciones de Estética Marxista-Leninista*, p. 74, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.

⁷¹ . Idem., p. 175.

Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua, lo ridículo proviene (*Del lat. ridicūlus*). *Adjetivo, que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa. Escaso, corto, de poca estimación. Extraño, irregular y de poco aprecio y consideración. De genio irregular, excesivamente delicado o reparón. Situación ridícula en que cae una persona en ridículo. (loc. adv.) Expuesto a la burla o al menosprecio de las gentes, sea o no con razón justificada. Estar, poner, quedar en ridículo.*⁷² Por tanto, lo ridículo se encuentra en una dimensión semejante a lo cómico, en cuanto opera como procedimiento para lograr la comicidad, es un fenómeno por su naturaleza estético y no psicofisiológico, como expresaba Kagan.

Cuando «lo real se niega, es burlado, se condena, se desenmascara, se rechaza y se critica desde posiciones del ideal»⁷³ se produce el efecto cómico. Según Kagan, lo cómico puede presentarse de diversas maneras, dígame así: el humor, la sátira, el sarcasmo, la parodia, entre otras. Al igual que Koprinarov, Kagan distingue como dos modos fundamentales de presentar a lo cómico la forma abierta y la irónica.

«El primero declara francamente que lo ridículo es ridículo y que lo repulsivo es repulsivo, el segundo encubre la negación, la burla y el desenmascaramiento tras la apariencia de una tranquila descripción o incluso de un elogio.»⁷⁴

La ironía es una forma de revelar la imposibilidad pasajera o permanente en la aspiración de un valor. Su efecto resulta más perdurable en el receptor, ya que tras la crítica solapada y risible se pretende la consecución de un cambio. Por ejemplo, una relación directa con lo anterior puede hallarse al recordar el sentido de la ironía socrática; el padre de la filosofía moral desenmascaraba la ignorancia de quienes se regodeaban en ser llamados sabios, su método era fingir ignorancia e interrogar a los petulantes hasta revelar el error de sus ideas. La ironía, en este estudio, puede evidenciar que no se ha perdido esa táctica instaurada por Sócrates: halagar al adversario, fingir que no se sabe nada, hasta poder revelar lo absurdo como preámbulo para asistir al alumbramiento de la verdad, último fin de la mayéutica.

El teórico ruso hace explícita que la facultad de negar, criticar, desenmascarar, reírse de algo o burlarse de ello, es propia no de todas las artes o géneros artísticos, sino más bien de la literatura y el cine.

⁷². *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición © Real Academia Española, 2003 © Espasa Calpe, S.A., 2003 Edición electrónica Versión 1.0.

⁷³. Kagan, Moisei: *Lecciones de Estética Marxista-Leninista*, p. 175, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.

⁷⁴. *Idem.*, p 178.

Esas condiciones favorables para lo cómico surgen aquí porque los medios de dichas artes (la palabra y la actuación) ayudan a representar de la manera más amplia y plena la vida humana: la esfera fundamental de la manifestación de lo cómico.⁷⁵

Como Hegel o Koprinarov, el esteta Adolfo Sánchez Vázquez considera que «el efecto cómico surge de algo que se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad.»⁷⁶ Esta expresión, a su consideración, puede resumir en qué consiste lo cómico. La contradicción fundamental se manifiesta entre lo enormemente esperado y la facilidad extrema con que se resuelve el conflicto, y de esta forma, no resulta ser lo deseado. Lo cómico también se presenta cuando entran en contradicción el contenido de algún fenómeno y la manera en que este se manifiesta. Se puede observar también cuando un fenómeno habitual aparece descontextualizado, por lo que se presenta como insólito.

A partir del análisis de *La risa* de Bergson, Adolfo Sánchez Vázquez agrega nuevos significados a las formas de manifestar lo cómico que ya el teórico francés había abordado. Distingue entre la ironía y el humor como dos opuestos: la ironía consiste en fingir que se está en presencia de una situación que parece real, pero que no es lo que debiera ser; en cambio, el humor tiene lugar cuando se le da mayor importancia a la situación que la que evidentemente posee, fingiendo que así debiera ser. Considera que ambas son formas de la sátira.

En lo cómico, al igual que en lo trágico, estamos frente a una contradicción entre los fines o aspiraciones y la imposibilidad de alcanzarlos, por lo que no pueden ser tomados en serio. Mas al presentarse como ilustres, y no serlo en la práctica, se produce la experiencia de lo cómico: esa contradicción es su origen. Esta objeción no es más que una desvalorización entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer. Y justamente, esa pretensión [...] mueve la risa.⁷⁷ Así, la comicidad está dada por la pretensión del valor real que este presenta.

Lo cómico, por otra parte, al constituirse como desvalorización de lo real, es de cierta manera un ataque a la sociedad. Adolfo Sánchez Vázquez considera que la risa, en sí misma, es su forma de libertad. Con lo cual, al no poder reírse alguien a la fuerza, se convierte en una potencia socialmente subversiva, y en sociedades cerradas la censura se ensaña contra la comicidad que

⁷⁵ . Idem., p. 183.

⁷⁶ . Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la estética*, p. 227, Editorial Grijalbo, México, 1992.

⁷⁷ . Idem., p. 230.

esta entraña. Por tanto «la risa mina sus cimientos»⁷⁸ transformándose en una sátira de la sociedad.

Algunos de los autores antes expuestos, relacionan lo cómico con la risa, aunque esta no tiene por qué manifestarse siempre dentro de la categoría estética. Adolfo Sánchez Vázquez, refiere que la risa en la realidad «neutraliza la contemplación estética, entendida como aquella que se detiene en sí misma, y produce un goce peculiar en esta detención.»⁷⁹ No existe verdaderamente el espacio en que la distancia necesaria para la contemplación tiene, efectivamente, lugar. Lo cómico adquiere pues una dimensión estética, no tanto en la realidad como en el arte y la literatura, presentando de este modo varias características apesables. La primera es que lo cómico aunque existe propiamente en la literatura, no entra deformado, sino como una vertiente de lo cómico en lo real. Segundo, cuando lo cómico es artificial, creado para que entre en la literatura, no produce una risa que sea real, ya que no es espontáneo lo que como tal se muestra; el efecto es más calmo que el que tiene lugar en la realidad. Y tercero, el efecto de lo cómico en el arte y la literatura, está acompañado del placer estético peculiar que produce el objeto al ser apreciado, debido sobre todo a su forma.

Lo cómico puede manifestarse a través de sus variedades, que pueden ser múltiples. Según Adolfo Sánchez Vázquez, existen tres variedades fundamentales: el humor, la sátira y la ironía. Estas mantienen cierta unidad y en ocasiones se entrelazan, dependiendo de la mayor o menor contradicción que entraña lo cómico.

A su juicio, estas variedades deben comportarse de la siguiente forma:

- El humor: se manifiesta como una desvalorización de lo real, por lo que constituye una crítica. El sujeto se vuelve contra el objeto a la par que lo desacredita, pero no lo niega totalmente. Siempre algo queda que se puede salvar. Tras asistir al humor, lo que nos queda es una sonrisa; esta se encuentra entre la risa y el llanto, y es provocado por la desvalorización que realiza. «el humorista nos invita en cierto modo a desdoblarnos: a desvalorizar y valorizar, a criticar y valorar, a distanciarse y compadecer.»⁸⁰
- La sátira: se encuentra cuando en presencia de lo cómico, se pierde la simpatía por el objeto y la risa se convierte en indignación o ira. «Nuestra risa entonces es, en el

⁷⁸ . Idem., p. 234.

⁷⁹ . Idem., p.235.

⁸⁰ . Idem., p. 238.

fondo, un voto por su aniquilación»⁸¹ La crítica es más profunda, devaluadora, el objeto observado resulta finalmente demolido. Refiere el esteta que «la sátira ha sido siempre, por su radicalidad, un medio adecuado para denunciar las anomalías más graves de carácter moral, político o social.»⁸²

- La ironía: ni se compadece ni destruye al objeto, sino que se erige como crítica disimulada. Es más sutil, por lo que se hace necesario descubrirle entre líneas. Sánchez Vázquez la define como una crítica que se presenta bajo la forma de su contrario: la prostituta como la más casta y pura, el villano como el héroe, etc. «Dice más de lo que dice, o dice menos de lo que piensa.»⁸³

Para Umberto Eco, la definición de lo cómico parte de su equiparación con lo trágico. Según el esteta, lo trágico tiene una regla universal, por el infortunio, la desdicha; mientras que lo cómico no. Al hablar del hecho trágico se admite la existencia de una regla violada, en el caso de lo cómico no puede delimitarse cuál es la regla.

[...] Lo trágico justifica la violación (en términos de destino, pasión u otro concepto) pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica siempre por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. Lo que equivale a decir que toda obra trágica es también una lección de antropología cultural, y nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra. [...] Las obras cómicas dan la regla por desconectada y no se preocupan por reiterarla.⁸⁴

Lo cómico está asociado a la idiosincrasia de cada pueblo, a una determinada cultura, en condiciones de espacio y tiempo específicas.

[...] Eliminemos el primer malentendido: que en lo trágico, la regla es particular, local (limitada a un período determinado, a una cultura específica). Esto explicaría ciertamente la diferencia de universalidad: un acto de canibalismo sería trágico, mientras que sería cómico un chino caníbal comiéndose a un semejante con palillos en vez de con cuchillo y tenedor (por supuesto, sería cómico para nosotros, no para los chinos que lo verían como trágico).⁸⁵

⁸¹ . Idem., p. 240.

⁸² . Idem., p. 240.

⁸³ . Idem., p. 241.

⁸⁴ . Eco, Umberto: *La estrategia de la ilusión*, p.281, Editorial Lumen, S.A, Barcelona, España, 1996.

⁸⁵ . Idem., p. 280.

Sin embargo, ese hecho de particularidad, de singularidad de lo cómico, no significa que no se pueda hablar de reglas universales de lo cómico, por lo que el postulado de Umberto Eco se hace cuestionable. De lo contrario, no causarían risa las traducciones de las comedias clásicas, y esto está dado por la existencia de una regla universal. Por supuesto, es necesario esclarecer que tampoco todo hecho cómico necesita la presencia de la risa para evidenciar la existencia de la categoría estética.

No se podría abordar lo cómico como categoría estética dentro de la obra de un escritor de nacionalidad cubana, sin hacer mención al «choteo», particularidad tan intrínseca de la Cuba de todos los tiempos. Aunque debe aclararse que el choteo no es un fenómeno exclusivo de un país, porque «existen muchos países latinoamericanos que también lo adoptan»⁸⁶. Según la consideración de Mañach, el choteo en cualquiera de sus formas, es una burla y este acto es puramente humano; por lo que está muy ligado a la risa.⁸⁷

Esté o no acompañada de risa, la burla propiamente dicha es una actividad humana y social, cuyo fin instintivo es el de afirmar la propia individualidad contra otra que se considera superior o igualmente poderosa. Toda burla supone, pues, una autoridad, o por lo menos, una competencia. Por eso no tiene razón de ser, y nos repugna instintivamente la burla que se haga de un niño, de un enfermo, de un anciano. Son débiles; no hay por qué atacarlos. La burla es un subterfugio ante el fuerte; no en balde burlar es, en algún sentido, sinónimo de esquivar. El instinto humano tiende a conservarnos nuestra independencia, nuestra libertad de adaptación, y recela de toda autoridad, incluso la del prestigio, que, como ya observó Simmel, nos encadena tal vez más que otra alguna.⁸⁸

El objeto de la burla, debe ser ciertamente, aquello que se impone como autoridad; entonces la manifestación de lo cómico se convierte en un mecanismo de resistencia contra toda agresión. Tendría un sentido peyorativo si la burla se utilizara en contra de los desvalidos, de los pobres.

Refiriéndose al choteo en su relación con lo cómico, explicita el teórico:

⁸⁶ . Rojas Gómez, Miguel: «La herencia cultural y el condicionalismo axiológico de Jorge Mañach» en Guadarrama González, Pablo y Rojas Gómez, Miguel: *El pensamiento filosófico en Cuba en el siglo XX: 1900-1960*, p. 139, Editorial Félix Varela, La Habana, 1998

⁸⁷ . Debe aclararse que no es objetivo de la presente investigación observar el desarrollo de las categorías estéticas dentro del ámbito cubano; ya que no se encuentran postulados que resulten novedosos para este estudio. Por la pertinencia que posee, solo se referirán los aspectos más sobresalientes del «choteo», conceptualizado por Jorge Mañach en su «Indagación del choteo», por ser una de las manifestaciones de lo cómico que se evidencia con mayor recurrencia en las obras piñerianas y que, por ende tendrán su espacio en el segundo capítulo de esta investigación.

⁸⁸ . Mañach, Jorge: Edición digital de la Indagación del choteo, p. 7, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

[...] El choteo como hábito, como actitud sistemática que es, resulta por lo general una forma muy baja de burla. Allí donde nadie halla motivos de risa, el choteador los encuentra o finge encontrarlos. Eso tendría que deberse, o a una mayor perspicacia del choteo para discernir lo cómico en la autoridad, o a una suposición de lo cómico donde no lo hay.⁸⁹

En su estudio, esclarece Mañach que no existe nada más opuesto al humor que el choteo. Más que poseer un afán de satirizar o devaluar descarnadamente, presenta una «gracia criolla»⁹⁰. En la formación del choteo que se manifiesta en el cubano han intervenido factores externos, porque este es un pueblo nacido del producto de la transculturación⁹¹ entre la cultura española y la africana. Puede decirse, que más que ser producto de la idiosincrasia de un país, es el resultado de su medio. Es, en resumen, «una muestra de hiperestesia»⁹² que se hace explícita a través de los componentes de la identidad nacional.

La presente investigación de afilia al texto crítico de Pablo Guadarrama y Miguel Rojas, *El pensamiento filosófico en Cuba en el siglo XX: 1900-1960*, en el cual se explicitan algunos desaciertos que presenta el texto escrito por Mañach y que son necesarios referir.

Considera el fenómeno «choteo» como algo típicamente cubano,-que no lo es solamente, pues existe en otros países latinoamericanos-, que siendo expresión festiva contiene una burla crítica del orden y la jerarquía que oprime. Del choteo dirá en algunas explicaciones que no es de tomar nada en serio, es tirarlo todo a «relajo» y que llega a ser una burla, generalmente, impresionista y externa. En algunas de estas expresiones desacierta, pero sería erróneo juzgar el choteo por esos términos relativos.⁹³

El choteo, como revelara Mañach con acierto, tiene un condicionamiento social, pero también presenta una dimensión estética y crítica, y esto no pudo percibirlo el teórico. Es necesario exponer que, al definir el choteo, «el destacado ensayista se equivoca al pensar este era producto

⁸⁹. Idem., p. 8.

⁹⁰. Idem., p. 15.

⁹¹. Término acuñado por Fernando Ortiz en el texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). En el cual se configura el nacimiento de la nacionalidad cubana como un producto propio de la unión de las raíces que la componen, es decir, de la mezcla entre la cultura africana y la española, las cuales aportaron características únicas y distintivas a la cultura cubana.

⁹². Mañach, Jorge: Edición digital de la Indagación del choteo, p. 17, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

⁹³. Rojas Gómez, Miguel: «La herencia cultural y el condicionalismo axiológico de Jorge Mañach» en Guadarrama González, Pablo y Rojas Gómez, Miguel: *El pensamiento filosófico en Cuba en el siglo XX: 1900-1960*, p. 140, Editorial Félix Varela, La Habana, 1998.

de un período de inmadurez, que ya tocaba a su fin con la desaparición de la improvisación en la cultura nacional.»⁹⁴

La dimensión del fenómeno que se aborda, posee una perdurabilidad dentro de la cultura de diversos pueblos. En lo particular, el análisis del teatro piñeriano, evidencia cómo el choteo es el medio gracias al cual se exterioriza cierto relajamiento de situaciones que son en esencia trágicas.

Debe prestarse atención especial a la nota que refiere Mañach: « [...] El proceso revolucionario del 30 al 40, tan tenso, tan angustioso, tan cruento a veces, llegó a dramatizar al cubano, al extremo de llevarlo en ocasiones a excesos trágicos.»⁹⁵ Precisamente porque este es el contexto donde comienzan a instaurarse las primeras obras teatrales de Piñera, en las cuales podrá observarse la presencia del choteo cubano.

Las categorías estéticas, como todo el mundo del arte, se ven afectadas al ser influenciadas por el contexto de las vanguardias artísticas⁹⁶, sobre todo porque revolucionan lo establecido, lo tradicional e imponen nuevos atributos a la obra artística. Su relevancia es marcada para el desarrollo de esta investigación, puesto que este es el período donde comienzan a surgir las primeras piezas teatrales de Virgilio Piñera.

El arte moderno nació de una ruptura del arte de los valores del siglo XIX y principios del XX. Las palabras claves para comprender tal fenómeno son ruptura, antitradicionalismo, revolución, renovación. No se trató de un simple cambio estético; sino que se trata de un período que trajo consigo la reflexión e introspección y, a su vez, propone una nueva poética que surge como reacción contra una estética y un mundo considerados como obsoletos, abriendo una gran interrogante sobre el futuro del arte y su función en la sociedad. La humanidad se replantea sus formas de organización y convivencia.

⁹⁴ . Idem., p. 141.

⁹⁵ . Mañach, Jorge: Edición digital de la «Indagación del choteo», p. 21, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

⁹⁶ . El término «Vanguardia» (*avant-garde*), de origen bélico, nació en torno a la Primera Guerra Mundial (1914). Al convertirse en «vanguardias artísticas», pretendía subrayar el carácter beligerante del nuevo arte, arte de arraigada exploración, en rebeldía contra los anquilosados modos decimonónicos y en lucha con la sociedad burguesa que los sustentaba. Con ella se abre una senda de rebeldía, de libertad y experimentación. Los movimientos de vanguardia manifiestan la crisis de los esquemas culturales burgueses. Cuestionan la armonía y el «buen gusto» imperantes. Destruyen la percepción de la realidad artística tradicional. Alteran colores, formas, imágenes, lenguaje, siempre en la búsqueda de nuevas formas de expresión. (de Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 75, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004 ISBN: 959-258-746-9.)

El artista adquiere una nueva función dentro de la sociedad; no le van a importar los cánones establecidos, ni la moral. Desacreditar todo lo oficial se convirtió en un paradigma a seguir. La voluntad de crear se convierte en una forma de indagación del propio ser humano, a su vez, el artista encuentra una forma de autotransformación. Por la importancia que posee para el desarrollo de esta investigación, se refieren algunas de las características de las vanguardias artísticas conceptualizadas por Stefan Morawski en el texto *De la estética de la libertad a la filosofía de la cultura*, por la pertinencia que poseen dentro del campo de la estética.

El vanguardismo, en consideración a su genealogía, influencia y tareas, parece ser característico ante todo de la civilización burguesa avanzada; porque en ésta es particularmente perceptible, cada vez más claramente, ese paradójico entrelazamiento de rebelión e impotencia, soledad y lucha por otro mundo, presión de la alienación y tentativas contraalienantes, libertad de búsquedas y presión del mercado, variabilidad febril, nerviosa, y añoranza del absoluto, juego perverso con la realidad hostil y utopía (es decir, el entrelazamiento de una creación conciliada con el entorno y por él aceptada, y, a la vez, independiente y crítica, original, descubridora de lo oculto para la ciencia, la política, la religión, etc.) [...] La vanguardia no es únicamente una negación de los cánones estéticos existentes hasta entonces. También está distanciada respecto de toda la realidad hallada al llegar. Esa distancia nace de la conciencia de los estrechos vínculos entre la situación extraartística y la situación del propio arte, así como del sentimiento de la insuficiencia, o simplemente de la esterilidad, de las soluciones cosmovisivas y el modo de vida que hasta entonces dominaban.⁹⁷

Lo cómico y lo trágico, como categorías estéticas, se convierten en vehículos de expresión y se transforman radicalmente, en tanto cambia sustancialmente el objeto del arte y las características de la representación artística. El arte como concreción de lo bello y lo sublime es sustituido como espacio de exposición de lo feo y lo bajo. Existe la mayor imbricación entre categorías y la pérdida de las fronteras entre los géneros. Más allá del afán de originalidad, el artista vanguardista falsea los motivos reales de su existencia desdichada. El descontento para con la burguesía adquiere una mayor significación, y mediante la renovación artística se propone la necesidad de un cambio.

⁹⁷ . Morawski, Stefan (selección y traducción del polaco, Desiderio Navarro): *De la estética de la libertad a la filosofía de la cultura*, Centro Teórico-Cultural CRITERIOS, 2006 ISBN 9968-899-20-8

No fue el capricho, ni la excentricidad, ni el afán de originalidad, lo que guió a los artistas, sino toda una serie de motivos graves. Incluso cuando la actitud rebelde asumió tonos de broma, cuando eligió el camino del juego, de la burla, de la mistificación, del cinismo, en todo eso estaban también encerradas razones graves. El significado que la conocida fórmula (*épater le bourgeois*) epatar al burgués, llegó a ser una práctica común de los artistas de la vanguardia, una práctica que tenía una raíz histórica mucho más seria de lo que se creía.⁹⁸

Las vanguardias como movimiento artístico, parten de Europa y se expanden al resto del mundo; pero su influencia en otras latitudes alcanzó igual originalidad. Es decir, su recepción no significó una mera copia sino que lograron patentizarse, alcanzar una autenticidad y un modo de expresión igualmente novedosas.

En Cuba, su recepción resulta un tanto tardía, pero se manifiesta con gran vitalidad en todas las artes. En el caso particular del autor objeto de análisis, el acercamiento y la veneración a los centros de la cultura europea, inciden en su estética de forma tal que su expresión presenta los rasgos esenciales venidos del canon europeo, esto no quiere decir que copie o reproduzca sus características, sino que presentan legitimidad, autenticidad. No habría fórmula que definiese mejor el movimiento vanguardista y lo que representó para artistas como Virgilio Piñera, que la aseveración que se presenta a continuación:

[...] Cuando se cierra inexorablemente la mano del artista atraviesa estos detalles y los revela según son, o sea, fachadas; fuera de las bambalinas, del yugo de un sentimiento falseado por la tradición, aparece el hombre, y nada más; no el animal rubio, el salvaje primitivo, sino precisamente el hombre, y nada más. Su corazón se ensancha, sus pulmones se abren, se abandona a la creación de la cual forma parte, y que se mueve dentro de él como él la refleja, su vida se regula sin necesidad de la lógica, sin raciocinio, sin las trabas de la moral ni del azar, sino únicamente según la medida amplia de su sentimiento.⁹⁹

Tras la conclusión del primer capítulo de la presente investigación, es necesario sistematizar las cuestiones de mayor validez teórica y que podrán encontrarse en el análisis de las obras piñerianas. Lo trágico y lo cómico son categorías estéticas, que tuvieron su génesis en la Grecia Antigua y de la que parten algunas de sus características actuales.

⁹⁸ . de Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 77, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004 ISBN: 959-258-746-9.

⁹⁹ . Idem., p. 105.

Para que se presente el hecho trágico necesariamente debe *presentarse una contradicción*, que puede darse entre el hombre con su destino, con la sociedad, con su contexto o simplemente con sus ideales. Es indispensable la presencia *de un conflicto*, lo cual trae consigo el *acontecer trágico*, el *sufrimiento inmerecido*, la *visión trágica del mundo* y, por tanto, el *desenlace funesto*, todas características indispensables de la categoría estética y sin las cuales no podría manifestarse. No todo sufrimiento es trágico, por tanto, tampoco producirá el mismo efecto en el espectador. Tras observarse la presencia de los rasgos antes referidos, debe aparecer un *efecto de conmiseración* en el espectador, es decir, debe llamar a la piedad, el terror y la compasión para con el héroe trágico; lo cual favorece la *presencia de la catarsis* como el efecto liberador de los sentimientos. Debe existir también un reconocimiento de los personajes y la toma de conciencia sobre el mal, lo que es la *anagnórisis*. Una situación trágica, no debe observarse solo en la muerte física, sino también en la degradación moral, espiritual, en las devaluaciones corporales.

Por otra parte, lo cómico no se manifiesta en sí en la naturaleza, sino en la relación con el hombre; y esto ha podido observarse en los autores antes referidos. El hecho cómico debe partir, al igual que la tragedia, *de una contradicción*, y se compone igualmente *de un conflicto* pero éste, en cambio, *se resuelve fácilmente*. Su función primaria es la crítica desacralizadora, ya que se encuentra íntimamente ligado a significados sociales. Lo cómico como categoría estética puede presentarse sin tener que estar la risa, de igual forma no toda risa es cómica aunque tienen una estrecha relación. El arte es el espacio ideal para la manifestación de lo cómico, sobre todo el teatro y la literatura, pues encuentra aquí una vía fundamental de expresión, en pro de lograr una relación mayor con lo social. Al igual que lo trágico, posee leyes y procedimientos que determinan su configuración, tales como: *la presencia de una contradicción, que se da entre medios y fines, así como entre lo caduco y la intencionalidad crítico-devaluadora*, según las diferentes gradaciones y expresiones de lo cómico; entre las que se encuentran, el humor, la sátira, la parodia, el sarcasmo, entre otras.

Lo trágico y lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera

Por otra parte no se me oculta que la gente joven que escribe hoy teatro hará obras mucho mejores que las mías. Esto es lo normal, lo lógico. No hay ninguna razón para que no produzcamos nuestro Shakespeare. Ahora las condiciones son inmejorables. De todos modos, y para ir más seguro, yo les diría, poniéndoles mis obras delante: ¡Mírense en este espejo!

Virgilio Piñera

Rine Leal en su prólogo «Piñera todo teatral»¹⁰⁰, afirmó acertadamente que cada época o generación produce su dramaturgo. La presencia de Virgilio Piñera, marcó la escena de la época republicana en Cuba. La mejor manera de reconocer su quehacer dentro de la literatura cubana se encuentra en las palabras de Rine Leal: «[...] Sucede a veces que ese escritor alcanza tal eco, tal maestría y significación, que generaciones posteriores siguen reconociéndose en él.»¹⁰¹

Cuando se habla de teatro cubano, hay que señalar siempre un *antes* y un *después* de Virgilio Piñera. Es necesario referir que el desarrollo del teatro en Cuba mostraba, desde el inicio de la República, los atisbos de una escena de decadencia, de pobreza artística. El popular género «bufo», que alcanzó su esplendor en la segunda mitad del siglo XIX, va perdiendo su sentido y se convierte en una expresión gastada de un costumbrismo caduco y comercializado.¹⁰²

En numerosos países del continente americano como Argentina, México, Brasil y otros, se produce, en este ámbito, un proceso de modernización y expansión de la actividad escénica y dramaturgica que, en el curso de dos décadas, permite al teatro erigirse en un factor cultural significativo.

La mayoría de las obras que se estrenaban en Cuba entre los años veinte y treinta, eran extranjeras. [...] Solo entre 1936 y 1950, se muestra una tendencia del teatro cubano a universalizarse y «de entrar en contacto con las búsquedas decisivas del teatro moderno».¹⁰³ En esta etapa predominan en la escena las obras que evidencian el desmoronamiento de los valores

¹⁰⁰. Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. V, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁰¹. Idem., p. V

¹⁰². Muguercia, Magali: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 45, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

¹⁰³. Idem., p. 47.

burgueses, hay un acento en las preocupaciones metafísicas, son frecuentes los rasgos irracionistas; así como el sentimiento de tragicidad.

Al teatro cubano el movimiento vanguardista llegó entre 1954 y 1958. Es imprescindible referir en este momento las palabras que Magaly Muguercia expresara en su texto *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, por la pertinencia que poseen para este estudio:

[...] Esta nueva manifestación de la vanguardia europea llegó a Cuba entre 1954 y 1958. Ahora más que el sentido trágico de un Sastre o un Camus, con el teatro del absurdo tendremos la misma ansiosa interrogante sobre el destino del hombre contemporáneo, pero expresada, esta vez, por medio de una risa corrosiva, el «humor negro», la carcajada que arremete contra las convenciones, la falsa moral, contra la subordinación del hombre a hipócritas formalidades o principios altisonantes y vacíos que lo colocan en una situación grotesca y patética.¹⁰⁴

El teatro de Piñera es el medio ideal para representar las problemáticas del hombre contemporáneo, la indagación de los problemas nacionales y a su vez, «jerarquiza el interés por la expresión de las esencialidades».¹⁰⁵ Es decir que, aun cuando el autor incursiona en otros géneros, el desarrollo pleno lo encuentra en el teatro. «Escribir teatro fue una de sus grandes vocaciones. Lo hacía con rapidez y gran facilidad. No obstante, en el curso de los años de creación teatral no llegó a ver representadas ninguna de sus piezas.»¹⁰⁶ El Piñera dramaturgo, se define a partir de las palabras del propio autor: «porque más que todo mi teatro es cubano, y ya eso se verá algún día.»¹⁰⁷ Sobre tal aseveración del autor, refiere Bárbara Rivero en *Historia de la literatura cubana*:

[...] Es la razón *per se* de la dramática de Piñera, pero para entender sus claves se hace necesario desprenderse de una interpretación estereotipada de lo nacional, porque, para el creador, lo propio rebasa los límites de lo externo: sabe de los gestos y las palabras, las conoce, las domina y por ello les reconoce el derecho de pertenecer al mundo, de destruir y

¹⁰⁴ . Idem., p. 49.

¹⁰⁵ . Rivero, Bárbara: «La renovación teatral» en Colectivo de autores: *Historia de la Literatura Cubana* tomo II, p. 637, Editorial Letras Cubanas, 2003, ISBN 959-10-0869-4.

¹⁰⁶ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 170, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8.

¹⁰⁷ . Piñera, Virgilio: «Piñera teatral», en *Teatro completo*, p. 15, Ediciones Revolución, La Habana, 1961.

dialogar sus problemas de contemporáneos. En esta interpretación de lo cubano reside la trascendencia de una obra que sentó un precedente y legó un sentido de continuidad.¹⁰⁸

Es válido aclarar, que en la Grecia y Roma antiguas, lo trágico y lo cómico eran las categorías estéticas fundamentales como se ha dicho, esto sucedía sobre todo porque «sólo se diferenciaban dos tipos de obras teatrales como géneros: la tragedia y la comedia»¹⁰⁹. Por supuesto, en pleno siglo XX, no puede hablarse de géneros puros, ni de obras que recreen las categorías estéticas como fueron expuestas en su definición clásica. Desde inicios de la modernidad, se venía observando cierta mezcla de géneros y el drama moderno de los siglos XVII y XIX, resultó un puente entre modalidades genéricas. Para el contexto en el que se instaura la dramaturgia de Piñera, el contacto con las vanguardias artísticas trae consigo una mixtura extrema de géneros, por ejemplo: drama-narrativa, drama-poesía, drama-cine. De la misma forma, se presentan en esta época imbricaciones entre características de lo cómico, en obras donde predomina lo trágico o viceversa porque la obra de arte se abre en este contexto como un espectro lleno de posibilidades.

Nótese en la siguiente cita cómo Umberto Eco define la obra de arte como una «obra abierta», como un texto inserto en un determinado contexto social y cultural y aunque el texto no se puede reducir a un determinado contexto este está presente en la obra creada, que dado su potencial semiótico posibilita una lectura polisémica. Por lo que, la obra de arte no puede verse de una manera unilateral sino plurivalente.

[...] La comprensión del texto se basa en una dialéctica de acepción y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos del destinatario. [...] El texto estético se convierte así en la fuente de un acto comunicativo imprevisible cuyo autor real permanece indeterminado, pues unas veces es el emisor, y otras el destinatario, quien colabora en su expansión semiótica. [...] La obra de arte es un texto que sus destinatarios adaptan, para satisfacer varios tipos de actos comunicativos en diferentes circunstancias históricas y psicológicas, sin perder de vista nunca la regla idiolectal que la rige. Que, por cierto, es la tesis expuesta, en forma todavía pre-semiótica, en *Obra abierta*.¹¹⁰

¹⁰⁸ . Rivero, Bárbara: «La renovación teatral» en Colectivo de autores: *Historia de la Literatura Cubana* tomo II, p. 637, Editorial Letras Cubanas, 2003, ISBN 959-10-0869-4.

¹⁰⁹ . Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 37, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2

¹¹⁰ . Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica General*, pp. 384-385, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008

2.1-Análisis de lo trágico en el teatro de Virgilio Piñera

Parecería una coincidencia que el análisis de lo trágico como categoría estética dentro del teatro piñeriano remitiera directamente a la primera obra estrenada por el autor, *Electra Garrigó* (1948). Anterior a esta, ya Piñera había escrito dos obras de teatro: *Clamor en el penal* (1938) y *En esa helada zona* (1943), piezas que fueron rechazadas y eliminadas por el propio autor. Junto a *Electra Garrigó* debe situarse *Jesús*, ya que ambas obras manifiestan una configuración de lo trágico apegado a las concepciones clásicas, como podrá observarse a continuación.

Electra Garrigó parte del mito griego de Electra, tragedia original de Sófocles. La Electra piñeriana, que tiene su génesis en el mundo griego, se redefine, «a lo cubano». Entonces, es válido preguntarse ¿por qué escoger el mito griego? Al respecto refiere el propio Piñera:

[...] 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 porque sí.¹¹¹

La selección del mito griego por parte de Piñera, trasluce un marcado interés del autor en sus inicios, por la utilización de lo trágico. Piñera, aunque parte de la tragedia sofoclea, recontextualiza la obra en el entorno cubano, lo que puede verse a través del uso del vestuario, del lenguaje, de la escenografía; pero lo más importante es que mantiene el *núcleo trágico* de la obra. También es imprescindible referir que representar un mito posibilitaba estar en concordancia con lo más novedoso que se presentaba en la escena teatral de la época republicana. En *Calzar el coturno americano*, Elina Miranda refiere:

En efecto, desde comienzos de la centuria dramaturgos europeos y norteamericanos se vuelven a los mitos y a los cánones trágicos establecidos por los antiguos griegos en la medida que el interés se centra no en los hechos mismos sino en su explicación última, tal como había sido en el teatro ateniense, al tiempo que los mitos, con su carga polisémica, enriquecidos por una larga tradición, les facilitaban el plasmar sus propios cuestionamientos. Piñera, que ya había escrito otras dos obras totalmente ajenas al mito, es posible que en verdad se sintiera afectado por el «bacilo griego», cuando los versos de las

¹¹¹ . Miranda, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, p. 56, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8

tragedias griegas representadas por Teatro Universitario, no sólo *Antígona*, sino también *Coéforas* en el mismo año 1941, devinieron parte de su paisaje cotidiano, sin olvidar que él mismo le llevaría a Schajowicz su *Electra*.¹¹²

Jesús (1950) continúa la línea de *Electra* Garrigó, es decir, toma como hipotexto¹¹³ la asunción del mito bíblico. Se considera indispensable partir de la idea de que la vida de «Jesucristo» constituyó en sí misma una tragedia y, como su representación en la vida real no puede producir placer estético (como quedó expuesto en el primer capítulo del presente estudio en las concepciones aportadas por Kagan, Koprinarov, Adolfo Sánchez Vázquez y otros) han sido innumerables las obras de arte que toman como motivo central «la vida del hijo de Dios».

El hipotexto de la obra es *El Nuevo Testamento* donde se narran los tres años de la vida pública de Jesús de Nazaret. Ahora bien, ¿qué particularidades tuvo la vida de Cristo para constituir una tragedia? Ante todo, Cristo en su «doble naturaleza: humana y divina», sentía en lo carnal como cualquier hombre; los sucesos que tuvo que padecer lo marcaron tanto como le hubiesen afectado a cualquier otro ser humano. El «hijo de Dios» para poder cumplir su misión en la tierra y «salvar a todos los hombres» padeció una serie de *acontecimientos trágicos*, que finalmente lo llevaron a su «muerte física».

Ambas obras (*Electra...* y *Jesús*) parodian¹¹⁴ el mito que reflejan; sin embargo, no pueden situarse dentro del estudio de lo cómico porque cumplen con todas las características propias de lo trágico, lo cual constituye precisamente la originalidad de estas piezas. Al referirse a *Jesús* en su texto *Sueños del mago* expresa Amado del Pino: «Jesús es una de las obras en las que necesitamos que el propio Piñera nos recuerde que los cubanos somos trágicos y cómicos a la vez.»¹¹⁵ Sin embargo, tal aseveración puede ser extensible al resto de las obras piñerianas, porque los límites de lo absoluto resultan difusos.

¹¹². Idem., p.56.

¹¹³. El narratólogo Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* expone que la intertextualidad es un fenómeno cultural expresado sobre la base de la comunicación del oyente y a través de la asimilación en el texto de referencias de textos del pasado. El mismo autor establece cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertextualidad*, *paratexto*, *metatextualidad*, *hipertextualidad*. Este último es la acepción que se utiliza en el presente estudio, pues es la relación de un texto con un texto anterior o hipotexto. Es decir el hipotexto, es el texto fuente, del que parten obras posteriores. (Gérard Genette: «La literatura en segundo grado», en *Intertextualité: Francia en el origen del término y el desarrollo de un concepto*, pp. 1-24, Casa de las Américas, La Habana, 1997.)

¹¹⁴. La parodia es una forma de lo cómico, según lo expuesto en el primer capítulo de esta investigación, que se expresa a través de una imitación con el objetivo de cuestionar lo imitado. Puede tener un espectro humanístico, sarcástico en dependencia del tipo de parodia que se presente.

¹¹⁵. del Pino, Amado: *Sueños del mago*, p. 54, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004. ISBN: 959-7154-29-3

Para que se manifieste una verdadera tragedia, esta debe presentar un *conflicto trágico*, que toma como centro al héroe. En *Electra...* se hace ostensible el conflicto a través de la problemática de la resistencia firme y coherente de la heroína ante un ambiente familiar asfixiante, que amenaza constantemente con ahogar su personalidad. La configuración de Electra como personaje, debe encontrarse en la antecesora sofoclea, pero esta está enmarcada en un *eje de contradicciones* más contemporáneo. Dicho *eje de contradicciones* es el término que se utiliza dentro de la presente investigación para evidenciar aquellos elementos componen el *acontecer trágico*.

En la tragedia griega, la heroína espera ansiosamente el retorno de su hermano, y la noticia de la muerte de este la lleva a actuar. En cambio, la dimensión de la Electra piñeriana es mucho más cerrada, el contexto social y familiar determinan en la heroína un autoconfinamiento, la problematización con el medio y la soledad; características que forman parte de lo trágico según las definiciones expuestas en el capítulo anterior. Puede observarse mejor a partir de las palabras de Elina Miranda en «Clitemnestra prefiere la frutabomba»:

Nacida de la heroína de Sófocles, *Electra Garrigó* se perfila entonces como personaje autónomo, creación y portavoz de Piñera, puesto que está marcada por las inquietudes y cuestionamientos que el momento promovía en el autor, como este confesara años después: «en la época en que escribí *Electra* meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos.»¹¹⁶

Es también el conflicto entre padres e hijos, que posee gran vitalidad en el contexto republicano. Se observa la beligerancia generacional que se manifiesta tanto en el plano cultural como en las temáticas de las obras. Tal conflicto se manifestaba, no solo en Piñera sino en la mayoría de sus coetáneos, lo cual puede comprobarse a través de temáticas utilizadas por los originistas.

Agamenón. Te quiero demasiado para perderte, *Electra Garrigó*.

Electra. Me quiero demasiado para perderme. Te opones: te aparto, *Agamenón Garrigó*. Es cosa muy simple.

Agamenón. Tú blasfemas, *Electra Garrigó*. (*Pausa.*) Está bien. Pero me debes obediencia.

¹¹⁶ . Miranda, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, p. 58, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8

Electra. Nada te debo. El tema de la libertad no es un asunto doméstico.

Agamenón. ¿Y la familia? Si esta ciudad ha resistido durante milenios a los enemigos, ha sido a causa de la unión entre las familias formando una inmensa familia.

Electra. ¡Pura retórica! Además, llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de tu mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos.¹¹⁷

Respecto a la configuración del conflicto, Rine Leal, en el prólogo a *Teatro Completo* de Virgilio Piñera expresa:

[...] Y sin embargo, la obra entronca con esa tradición que inaugura Ramos de analizar la familia pequeñoburguesa como un microcosmos nacional y a partir de sus conflictos establecer la agonía y frustraciones de la sociedad. Este hilo conductor, que continúa a lo largo de la obra de Piñera, es una primera clave para analizar su escena a partir de *Electra*.¹¹⁸

El «Jesús piñeriano» encarna la tragedia de un barbero al que pretenden convertir en el nuevo Mesías¹¹⁹. «Lo que en otras circunstancias ha sido la vida humilde y rutinaria de Jesús García, se convierte en una cadena de sucesos profundamente dramáticos.»¹²⁰ Por otra parte, el conflicto de la obra aparece abiertamente cuando en el segundo acto «Jesús deja de ser una simple víctima del equívoco y se proclama líder de una idea suprema: él es el no-Jesús y convoca a una multitud de seguidores para que lo apoyen en su prédica negadora.»¹²¹ Véase a continuación como el *héroe trágico* asume como postura ser «el no-salvador» y por tanto, su *destino trágico*.

Jesús. ¡Qué revienten! El pueblo es sincero en su manifestación, pero también yo soy sincero. He aquí dos sinceridades que chocan. Alguien echó a rodar la bola de que yo hago milagros, el pueblo recibió esa bola con los brazos abiertos, y ahora espera grandes cosas de parte mía. Quisiera complacerlos, pero no puedo. Toda mi fuerza y diría que hasta mi posible santidad- al

¹¹⁷ . Piñera, Virgilio: «*Electra Garrigó*» en *Teatro completo*, p. 6, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹¹⁸ . Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. VIII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹¹⁹ . Palabra de origen hebreo que significa «ungido», «consagrado», lo mismo que su equivalente griego, Cristo. (Tomado del índice temático de *La Biblia de estudio*, p. 1932, Sociedades Bíblicas Unidas, Brasil, 1997.)

¹²⁰ . del Pino, Amado: *Sueños del mago*, p. 53, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004. ISBN: 959-7154-29-3

¹²¹ . Idem., p. 54.

revés, se entiende- se encierran en la negación rotunda, sistemática, de que no soy ni seré nunca el nuevo Mesías.¹²²

La negación rotunda y sistemática en Jesús el barbero, lo convierte en líder de una causa, con acciones a seguir, con sus propios discípulos a semejanza del Jesús bíblico; el conflicto que encierra al héroe lo lleva necesariamente a una cadena de hechos funestos, su misión será luchar contra una mentira y tratar de patentizar su personalidad, por simple que esta sea.

Cliente. Somos tan contados los que te seguimos...

Jesús. ¡Bastan! Piensa que el Jesús bíblico tenía poquísimos adeptos. Con la ventaja para él de que obrara milagros probados y reconocidos. Es mucho más cómodo creer en un hombre que hace milagros que en otro que no los hace.

Cliente. Al final de todo esto creerán en ti precisamente por no haber efectuado un solo milagro. (Se sienta de nuevo.)¹²³

Jesús como héroe de la tragedia que se analiza, encarna lo que para las obras trágicas griegas sería la *hybris*,¹²⁴ (aun cuando no parte de un mito griego) ya que en el desarrollo de la obra sobresalen el orgullo y la obstinación del héroe, que persevera siempre en consonancia con su idea fija de ser el no-Jesús, aunque esto lo lleve hacia su propia muerte. La idea de la muerte se muestra como una necesidad propia de lo trágico, aunque esto no es absoluto.

Jesús. Confío que la luz se hará en todas las mentes, aunque en casos como el presente dudo mucho de la iluminación de las mentes. Mi caso hay que tomarlo o dejarlo. Creer o no creer. (*Pausa*) Quién sabe si no será necesaria mi muerte...¹²⁵

Electra Garrigó constituye una obra que tiene su génesis en el mundo griego, de tal basamento proviene que la obra evidencie, a diferencia de *Jesús*, la participación del coro y éste en su primer momento es portavoz del llamado *fatum trágico*¹²⁶, característica indispensable del

¹²² . Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 52, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹²³ . Idem., p.53.

¹²⁴ . La *hybris* en la tragedia clásica era uno de los constituyentes más importante, representa el orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias y se niega claudicar. (Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 37, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2)

¹²⁵ . Idem., p. 52.

¹²⁶ . El *fatum trágico* emerge junto al héroe trágico en su forma madura, en cuanto indagación de lo trágico en la propia existencia del hombre. Trae en sí su propio desastre, al esforzarse en acciones cuyos resultados son el reverso de lo intentado. Por lo que no es más que el destino trágico que ha de pasar el héroe en la consecución de su ideal. (Miranda, Elina: *Los géneros poéticos en la Grecia clásica*, p. 201, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.)

hecho trágico. Por más que el héroe lucha contra el destino, su final será siempre desdichado, funesto.

Electra era inteligente,
sensitiva y pudorosa,
luciente botón de rosa
del jardín de sus mayores;
merecedora de honores,
de tacto fino y humano,
mas la suerte mano a mano
como un sol que se derrumba
abrió en su casa dos tumbas
con esfuerzo sobrehumano.

Ella salió a la palestra
con frialdad de diamante,
y a su hermano Orestes amante
en quien también la atormenta
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.¹²⁷

El coro, en la obra piñeriana, se despoja del misticismo propio de la cultura antigua y se cubaniza. Su participación en la obra adquiere las connotaciones de lo cubano cuando entona en la escena las décimas.¹²⁸

El *fatum trágico* dentro de la obra se manifiesta a través del desarrollo de la obra cuando las situaciones y los diálogos entre los personajes van adquiriendo el sentido agónico de una vida familiar asfixiante. El conflicto se va agudizando, su destino es inevitablemente trágico y se

¹²⁷. Piñera, Virgilio: «Electra Garrigó» en *Teatro completo*, p. 3, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹²⁸. Las décimas utilizadas por el Coro eran semejantes a las de Joseíto Fernández en un conocido programa radial para enmarcar dramatizaciones de crímenes pasionales y que luego resultó su mundialmente conocida «Guantanamera».

presenta como la única salida ante la imposición de los padres sobre los hijos. Tal característica crea un vínculo estrecho entre la obra que se representa y el espectador que asiste a ella, porque este último logra identificarse con el héroe trágico.

Jesús carece de la participación del coro; sin embargo, la presencia del *fatum trágico* resulta igual de contundente que en *Electra*... Para Jesús, el barbero, su *fatum* proviene de la negación sistemática, desde el momento mismo en que persevera en su idea de ser el no- Jesús, asume su perdición y, por ende, el desdichado e inexorable final. –Afirma Jesús: «En esa negación estaba mi fuerza y también mi muerte.»¹²⁹

Dentro del análisis de lo trágico en el teatro de Virgilio Piñera se encuentra un elemento básico y reiterativo, que podría denominarse «hilo conductor» de las tragedias piñerianas y es la manifestación perenne de la «negación». Tal elemento aparece como una problemática secundaria en *Electra*..., con la presencia de «las puertas de no partir». En *Jesús* cobra una marcada acentuación a través de la configuración del héroe; mientras que en *El no* es el centro de toda la trama, llegando a poseer connotaciones insospechadas, como podrá observarse más adelante. La utilización de una «estética de la negación» dentro del teatro de Piñera, fue conceptualizada por Rine Leal, en su prólogo al *Teatro Completo*:

Fue por naturaleza un negador, y esto lo condujo a elaborar una estética de la negación que alcanza en su teatro su mejor expresión. Sus obras descansan fundamentalmente en un rechazo, una confrontación aguda, una pugna de opuestos que se determina por la exclusión total del contrario.¹³⁰

Dentro de las obras piñerianas que reflejan lo trágico, puede hallarse la presencia de la dicotomía entre el «ser y el parecer»; sin embargo, tal conflicto, que es trágico por excelencia, tuvo su génesis con el teatro clásico a través del juego de las simulaciones, la identidad y la apariencia, por ejemplo, se manifestó a plenitud en *Edipo Rey*. La disyuntiva antes referida, adquirió amplias connotaciones con *Hamlet* (obra trágica de William Shakespeare); pero como conflicto trágico ya existía desde el teatro clásico, se evidencia, por ejemplo, en *Edipo Rey*. Nótese cómo Rine Leal al referirse a la presencia de esta característica en *Electra*... utiliza la denominación de «juego de los espejos»:

¹²⁹. Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 55, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹³⁰. Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. IX, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

Desde *Electra* a sus últimas obras, sus personajes parecen por momentos desdoblarse en su contrario, asumir otra personalidad, cambiar el rol, transformarse en su doble que lo niega. Esto confiere al texto piñeriano una riqueza de lecturas que se convierte en ambigüedad, como antinomia de lo unívoco, como una provocación al espectador, como un discurso nada didáctico que despierta ecos dormidos. Las cosas *son*, pero al mismo tiempo *parecen* ser otras, los límites del conocimiento se borran, se tornan imprecisos y simulan otra realidad que a veces sólo alcanzamos a entrever, y el texto es la punta del icerberg que oculta, bajo las aguas, su masa más importante.¹³¹

Un recurso propio de lo trágico es la *ironía trágica* que desde el teatro clásico «era usado por Esquilo para destacar lo antinómico del obrar humano».¹³² Es un procedimiento que consiste en que el espectador sabe más que el personaje trágico, ayuda a desplegar la progresión dramática y pone al descubierto el conflicto trágico. También en *Edipo Rey* se encuentra magistralmente expuesta, es el instrumento que destaca el contraste entre las ilusiones de los hombres y la realidad que, más tarde o temprano los destruye; en este contraste reside el mundo trágico de Sófocles. Nótese en la siguiente aseveración las particularidades de la *ironía trágica* y cómo esta constituye un elemento intrínseco del canon clásico.

Con el término de *ironía trágica* se hace referencia entre la apariencia y la realidad, que la tragedia pone de relieve aprovechando el conocimiento del mito tenido por el espectador y mediante la creación de una atmósfera que permita vislumbrar el verdadero sentido de lo dicho y de lo acontecido en la escena. [...] Con Sófocles, el manejo de la *ironía trágica* alcanza su culminación, como recurso expresivo integral e su cosmovisión, en la medida que ilustra la ignorancia del hombre.¹³³

En las obras trágicas piñerianas, la *ironía trágica* venida del canon clásico posee su manifestación. Elina Miranda en «Clitemnestra prefiere la frutabomba» refiriéndose al «juego entre apariencia y realidad» en *Electra Garrigó* expone:

Al tiempo que se resalta la conciencia de ser entes teatrales, el juego entre apariencia y realidad, la esfera de vanas ilusiones en que el ser humano se desenvuelve, la *ironía trágica*

¹³¹. Idem., p. XIII.

¹³². Miranda, Elina: *Los géneros poéticos en la Grecia clásica*, p. 183, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

¹³³. Idem., p. 183.

convertida por Sófocles en arma insuperable para proyectar su concepto trágico del mundo, son también parte de la recreación piñeriana y no meramente el mito o algunos cánones del género trágico.¹³⁴

En *Jesús* se manifiesta el procedimiento antes referido, puesto que las situaciones resultan ambivalentes; se asiste constantemente al juego entre lo que «aparentemente es», y lo que «realmente es». Jesús de Camagüey, es en esencia el no- Mesías; sin embargo, la forma de representar los sucesos pone en duda que no sea «el Salvador». Si fuese de otra forma, cómo podría explicarse que Jesús tenga sus prosélitos, «casualmente» posee la edad de Cristo, es hijo de padres que se llaman José y María; incluso, puede predecir su muerte. Como personaje Jesús niega en todo momento ser el «hijo de Dios», pero en su firme decisión de ser consecuente y auténtico parece ser el «Señor». Aunque debe señalarse que Jesús siendo el centro del debate entre lo que es y lo que parece ser, logra patentizar y afirmar su autenticidad.

Jesús. Mire, señora Medina, voy a proponerle algo que llenará su fiesta lo mismo que si mi presentara en ella como el nuevo Jesús.

Condesa. Lo dudo mucho. Es difícil que exista algo más interesante que el nuevo Mesías.

Jesús. ¡Se equivoca! Yo, en mi papel de no- Jesús, soy más apasionante que el nuevo Jesús. *(Por lo bajo.)* Y más trágico.

Condesa. ¡Pero eso sería una locura! Todos se sentirían defraudados. No se venderá una entrada.

Jesús. Se venderán todas. Diga que a su fiesta asistirá un barbero que se niega a ser el nuevo Mesías. Habrá trompadas y empujones por verme. ¡Caramba! Será una fiesta bien original.

Condesa. (Histérica.) ¡No puedo, no puedo! Usted es Jesús. ¿Por qué no acepta su cruz?

Jesús. Yo tengo mi cruz.

Condesa. Sólo hay una cruz: la de Cristo. El resto es soberbia.

Jesús. Si aceptara la cruz del Salvador no sería otra cosa que un triste mixtificador. En cambio, llevando la mía particular y privada, afirmo mi autenticidad.¹³⁵

Como se había referido con anterioridad, dentro del estudio de las obras trágicas piñerianas se encuentran diversas problemáticas que en su conjunto componen el llamado *eje de*

¹³⁴ . Miranda, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, p. 59, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8

¹³⁵ . Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 57, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

contradicciones y que, por demás resulta el *acontecer trágico* de las obras. En *Electra Garrigó*, se manifiesta a través de la oposición del personaje trágico, es decir, Electra enfrentándose a toda su familia. Mientras en *Jesús* se amplía el área de conflictos, puesto que se desarrolla a partir de la oposición del individuo contra el medio social.

En *Jesús*, el *eje de contradicciones* comienza a hacerse explícito junto a la insistencia del pueblo para que el barbero obre los llamados «milagros»¹³⁶. Las contradicciones dentro de la obra comienzan a desarrollarse a partir de que una mujer le lleva su hijo a Jesús para que lo sane, se agudiza cuando dos detectives le piden a Jesús que cambie el agua por vino, al no poder obrar el milagro sufre prisión, es apedreado en el Prado por una multitud, luego vuelve a sufrir prisión. El pueblo y las autoridades son un polo dentro de la oposición y del otro lado se encuentra el personaje protagónico.

Dentro de las obras trágicas escritas por Virgilio Piñera se evidencia un total dominio y conocimiento de la *anagnórisis* o el reconocimiento de los personajes y la toma de conciencia del origen del mal, (una de las principales características aportadas por Aristóteles a la tragedia griega). La *anagnórisis* puede ser personal, de varios personajes al mismo tiempo o colectiva.

En *Electra...* la *anagnórisis* queda expuesta junto al clímax, el cual es el momento de mayor tensión de la obra, donde el conflicto, la crisis se agudiza y tiene que resolverse de alguna forma. Del clímax necesariamente deviene el desenlace de la obra. En las obras clásicas, el clímax está compuesto por el núcleo trágico (la *anagnórisis*, la representación del acontecer patético). Tal característica, a consideración de Elina Miranda se manifiesta a través del personaje de Orestes¹³⁷ en *Electra...* cuando el personaje asume que su inexorable destino es matar a su madre.

Orestes. ¿Cómo lo sabías?

Electra. Los sometía a una prueba que no podía fallar.

Orestes. ¿Cuál es la prueba?

¹³⁶ . En la historia de la revelación bíblica y de acuerdo con la tradición cristiana los milagros tienen un carácter dialógico; dicho de otro modo revelan el amor personal a Dios, se refieren a la salvación del hombre e incitan por lo mismo a una respuesta creyente por parte del hombre. En los *Evangelios* se transmiten ampliamente los milagros de Jesús de Nazaret, llegando a constituir la mayor parte del texto bíblico. Entre los milagros figuraban las curaciones, la resurrección de algunos fallecidos (la hija de Jairo, el joven Naín, Lázaro el hermano de Marta y María), convertir el agua en vino, multiplicar los peces para que hubiese comida, caminar sobre las aguas; entre otros, presentes en *El Nuevo Testamento*. (Beinert, Wolfgang: *Diccionario de teología dogmática*, p.445, Editorial Herder, Barcelona, 1990.)

¹³⁷ . Miranda, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, p. 61, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8

Electra. Como la esfinge, proponía yo al presunto Orestes una cuestión. Su recta respuesta era la prueba del verdadero Orestes; una respuesta equivocada valía la muerte al impostor.

Orestes. En verdad, una prueba acerba. (*Pausa.*) ¿Y se arriesgaban a ella?

Electra. Sí, extranjero. La curiosidad puede más que la muerte. Y en verdad, ¿no sentían ellos oscuramente que algo les tocaba del verdadero Orestes? ¿Algo que, con extraña obstinación, permanecía sin revelarse?

Orestes. (*Anhelante.*) ¿Y ninguno de esos extranjeros resistió la prueba?

Electra. ¡Ay, no, ninguno! ¡Ninguno era al fin el verdadero Orestes!

Orestes. (Cruzando sus manos sobre el pecho y cuadrándose ante Electra) Si presumes que soy el Orestes que buscas, ¿Qué esperas para someterme a esa prueba?

Electra. (*Dubitativa.*) Un fracaso significaría tu muerte. Y ya he matado a tantos Orestes... Y eres tú tan hermoso.

Orestes. Ni una palabra más. Exijo la prueba.

Electra. Sea. He ahí la cuestión: ¿qué deberá hacer el verdadero Orestes?

Orestes. (*Pronunciando lentamente.*) El verdadero Orestes asesinaría a su madre, partiría después.¹³⁸

El reconocimiento del personaje y la toma de conciencia sobre el origen del mal, en *Jesús* se evidencian en el momento en que el héroe trágico, asume su muerte como un hecho inevitable y necesario como parte de su negación, a imagen y semejanza del accionar del Jesús bíblico. El espectador asiste a la *anagnórisis* a través del siguiente monólogo, cuando el héroe trágico revela su conflicto trágico y expone sus verdades ocultas; monólogo, además, muy semejante al expuesto por el Hamlet shakesperiano.

Jesús. Propagad los falsos milagros. Si el pueblo los prefiriera a los divinos, yo hubiera aceptado con gusto el mesianismo. (*Pausa.*) Sé que he de morir en estos días, no por revelación, por cálculo lógico. Ahora bien, lo importante no es mi muerte, sino mi vida. (*Pausa.*) Yo era un simple barbero, un día corre el rumor de que hago milagros. He aquí el primero de los absurdos en que se me ha enredado. Nunca coloqué mi mano sobre la frente de nadie para calmar un simple dolor de cabeza; mucho menos sané a ningún enfermo, e infinitamente menos devolví la vida a los muertos. Pero a pesar de esta lógica aplastante, el absurdo siguió tendiendo sus redes.

¹³⁸. Piñera, Virgilio: «Electra Garrigó» en *Teatro completo*, p. 32, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

Estas redes me han hecho parar en el antagonista de Jesús. (*Pausa.*) ¿Cuáles son las consecuencias? El pueblo cree, quiere milagros, quiere que yo los haga. Que yo tenga escrúpulos, que me desespere, que pueda morir, eso le tiene sin cuidado. Le basta con creer. Si algo se opone a su creencia, lo destroza (*Pausa.*) Y he aquí mi caso: no acepto ser Jesús. En revancha, me aplastan. (*Pausa.*) ¿Por qué me niego? Cuando me llegó el rumor de que yo era Jesús, me opuse rotundamente a tal mecanismo. Si existe la revelación, a mí me revelaron que yo no era Jesús. Pensé ingenuamente que excitaría la fe del pueblo negando mi divinidad. En esa negación estaba mi fuerza y también mi muerte. (*Pausa.*) Soy divino, lo confieso, pero de la tierra para acá. (*Pausa.*) ¿Una enseñanza? Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano, en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo. (*Pausa.*) Voy a morir, porque toda creencia necesita víctimas propiciatorias. (*Pausa.*) Ha llegado, pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta: «Yo soy la mentira y la muerte.»¹³⁹

Resulta notable el grado de lucidez del héroe trágico con respecto a su destino. En la última frase se manifiesta la *ironía trágica* como parte del proceso que desencadena los sucesos dramáticos. En la actitud negadora de Jesús, se encierra precisamente su tragedia, su muerte es tan inevitable y a la vez, necesaria como la del Jesús bíblico.

En el primer capítulo de la presente investigación, pudo observarse cómo la presencia del sufrimiento, el miedo y la desdicha, resultan características del hecho trágico; aun cuando no todo sufrimiento o desdicha tienen por qué ser trágicos. La utilización de la frialdad, crea cierto distanciamiento, es una ruptura de la tensión dramática que propicia la interacción con lo cómico, a través de lo cruel, lo frío. En la siguiente aseveración de Rine Leal debe verse cómo esa frialdad es parte de toda una configuración trágica que permite hacer más agónica la trama representada:

La idea teatral de este autor es trágica en el sentido en que muestra la contradicción irreconciliable entre el hombre y su medio, entre su voluntad individual y la necesidad social, pero la expresa regida por el fatalismo, por un destino inexorable en que fuerzas inevitables operan con la precisión y frialdad de un mecanismo prefijado, que nada ni nadie

¹³⁹. Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 66, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

puede detener. La contradicción será agónica, excluyente, trágica en su esencia, y de ella sólo se salvan los que logran evadirse como Orestes.¹⁴⁰

La *catarsis* o la purgación de las pasiones, es un elemento que también fue legado por Aristóteles al teatro de todos los tiempos, y que resulta indispensable en el hecho trágico. A continuación se presenta un ejemplo de cómo se manifiesta en Clitemnestra, lo que no quiere decir que sea de toda la obra.

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!¹⁴¹

En *Jesús*, el miedo se expone de forma más soterrada. Recorre a cada uno de los personajes cuando se conoce la noticia de que han mandado a asesinar a Jesús. Al protagonista de esta tragedia su mundo simple y cotidiano, se le derrumba poco a poco por el azar: «Jesús dependía del Padre Eterno, yo dependo del azar.»¹⁴²

Como fin último de la tragedia se plantea el *desenlace trágico*, funesto, desdichado. Sin tal característica no podría darse una obra completamente trágica. Tanto en *Electra Garrigó* como en *Jesús* se manifiesta a plenitud el final desventurado de los héroes.

En *Electra...*, al morir Agamenón, le sigue la muerte de Clitemnestra, quien resultó ser envenenada por el hijo que más adoraba; luego parte Orestes; ya los sirvientes, Egisto y el Pedagogo, se han ido. Ante la puerta de «no partir» queda en extrema soledad Electra. El final de la heroína trágica queda ante la subjetividad del espectador; una posible interpretación de su fin puede ser, la locura que adquiere ante la abrumadora soledad de la que es víctima. El hecho de que el final sea abierto, viene del canon clásico, pues la mayoría de las tragedias que se representaban eran tríadas; tal elemento refuerza el sentido trágico de la pieza.

En *Jesús*, la muerte se muestra como la única salida para la afirmación del héroe en su idea suprema de ser el no-Jesús. El acontecimiento patético es expuesto en toda su dimensión, el

¹⁴⁰ . Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XIII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁴¹ . Piñera, Virgilio: «Electra Garrigó» en *Teatro completo*, p. 35, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁴² . Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 69, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

motivo de la muerte llama al sufrimiento, el terror y la piedad con lo que se presenta en la tragedia un final cerrado.

Asesino. ¡Qué fenómeno! ¿Así que usted es mi hombre?

Jesús. Soy Jesús García.

Asesino. (Riendo.) ¡Que cara de susto! ¡Si se viera! ¡Pero que asustado está! (Ríe más fuertemente, mete la mano derecha buscando algo dentro del saco.) Está más pálido que un muerto. (Atrueno el local con sus carcajadas.) ¡En mi vida me he reído tanto! (Se echa un poco hacia delante.) ¡Qué cara de susto, qué cara de susto! (Señalándole el espejo.) ¡Mírese la cara que tiene, míresela! (Jesús no se mueve.) Ande, mírese en el espejo: ¡usted mismo se va a reír!

Jesús va al espejo y se mira, con lo cual queda de espaldas. El Asesino ha sacado un cuchillo y lo levanta.

Jesús. (Que lo ha visto por el espejo, se vuelve rápidamente.) ¡Aquí! (Presenta el pecho con los brazos abiertos. El Asesino hunde el cuchillo. Jesús cae de rodillas y se agarra del sillón. El Asesino se quita el paño y se lo tira a Jesús. Va hacia la puerta.)¹⁴³

Tras la muerte de Jesús en la obra, como se expresó en el primer capítulo de la presente investigación ha quedado precisamente el ideal; es decir, tras de la muerte y la destrucción física perdura la idea, los valores por los que se inmoló el héroe trágico.

Las características antes referidas, evidencian la asunción de lo tradicional, por parte del autor, es decir, que los elementos expuestos muestran cómo se recrea el canon clásico de lo trágico dentro de las dos obras piñerianas más representativas de lo trágico. Sin embargo, dentro de las piezas, puede hallarse una interacción directa entre lo trágico y lo cómico, lo que no incide en su carácter de tragedias. Este proceso de interacción demuestra que lo trágico no se manifiesta dentro de las obras piñerianas en su forma pura y a su vez, que en esos elementos cómicos que han de evidenciarse se encuentran los visos de renovación en la obra del autor.

Por lo demás, Piñera habría traicionado su propia sostenida rebeldía si hubiera concebido *Electra Garrigó* en serio. Piñera, siguiendo su vocación iconoclasta, trastornada de lo tradicional y aceptado, compuso en *Electra Garrigó* una tragedia con visos de broma. [...]¹⁴⁴

¹⁴³ . Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 72, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁴⁴ . Matas, Julio: «Vuelta a *Electra Garrigó*», VIP, Latin American Theater Review, Spring, pp. 32-39.

En *Electra*...lo más sorprendente no es sólo la excelencia con la que Piñera renueva un texto milenario, sino que con solo veintinueve años y frente a una escena que se mostraba languidecente, se permite un diálogo con las fuentes clásicas en un acercamiento entre ambas culturas (la cubana y la griega). Cubanizó a Sófocles, creando a una Electra autónoma; poniéndoles nombre y apellidos a sus personajes (Electra Garrigó, Agamenón Garrigó, Egisto Don), situando en la escenografía elementos típicos de las casas coloniales habaneras (como las columnas).

Piñera emplea las décimas cantadas de la Guantanamera como se hacía en los crímenes pasionales. Ridiculiza a los personajes de la tragedia clásica, cuando en su cubanización de la obra coloca una palangana en la cabeza de Agamenón en vez de un casco de guerrero y lo viste con una sábana blanca; mientras que a Egisto tiene puesto un traje blanco a semejanza de los chulos de La Habana.

Del choteo cubano, resulta la comparación que se realiza de la muerte del rey con una pelea de gallos, y, finalmente, la forma en envenenan a Clitemnestra con una frutabomba. De la misma forma, la utilización de los actores negros puede verse como un ejemplo de cubanización de los personajes; pero también de desacralización del canon occidental y de las escuelas de actuación porque los personajes negros dentro del teatro eran representados por blancos. La presencia de los dobles negros, crea cierto ludismo con la ficción porque el cambio de los actores dentro de la misma obra propicia cierto distanciamiento para con el hecho trágico y favorece la interacción con lo cómico.

Los personajes, la situación, el tema, las referencias y aún cierta óptica, son propios de la tragedia, pero Virgilio Piñera, como él mismo ha dejado constancia, no tenía interés alguno en «repetir de cabo a rabo a Sófocles o a Eurípides» y sí procurar una obra que llegara a su público, que «sacara al espectador de su luneta» y lo hiciera identificar como propio el conflicto a pesar de su viejo atuendo apela, entonces, a una sistemática ruptura de la seriedad entre comillas», como rasgo peculiar de la idiosincrasia del cubano, conformando a modo de vital respuesta ante los frustrantes avatares históricos vividos por el pueblo en su formación y consolidación como nacionalidad.¹⁴⁵

¹⁴⁵. Miranda, Elina: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, p. 60, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8

En *Jesús*, el momento donde se hace más explícita la presencia de lo cómico es en la parodia que de «la última cena» se realiza, de forma que el acto que dentro del mito bíblico es sagrado, en el texto piñeriano es objeto de burla, de choteo.

Jesús. (Se levanta.) Ahora, para fortalecer la fe de ustedes en mi doctrina, voy a operar unos cuantos milagros.

Todos. ¿Milagros?

Jesús. Sí, mis milagros, milagros *made in home*, milagros fabricados, milagros al por mayor, milagros de feria. (*Da la vuelta por el extremo izquierdo de la mesa y llega hasta una mesita donde está colocada una redoma llena de agua.*) ¡Cambiaré el agua en vino! (*Pausa. Pone las manos sobre la redoma.*) ¡Hágase! (*El agua se colorea de rojo.*)

(*Los comensales estallan en aplausos. Jesús saluda afectadamente.*)

Jesús. Ahora multiplicaré los peces. (*Va hacia la mesa de comer y coge un gran pez de nailon que está en una fuente, lo rompe con un cuchillo y del pez salen pececitos de nailon. Redoblan los aplausos. Jesús vuelve a saludar.*) Ahora le llega el turno al más memorable de mis milagros (*Llega frente a la puerta del comedor.*) ¡Lázaro, levántate y anda!

*Se abre lentamente la puerta y aparece un maniquí, que es una réplica de Lázaro. Avanza unos pasos y se detiene. Todos los actores se levantan y rodean a Jesús.*¹⁴⁶

En una obra como *Electra...*, puede encontrarse el síntoma vanguardista que tematizado recorre todo el texto, lo cual dota a la tragedia de un juego constante entre tradición y renovación. Desde el comienzo mismo de la pieza esto es perfectamente comprobable.

Pedagogo. ¿Declamas?

Electra. (Sin moverse.) Declamo.

Pedagogo. Sigues la tradición, y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? (*Pausa.*) ¿Por qué no clamas?

Electra. Ya clamaré [...] ¹⁴⁷

En relación con lo anterior, Amado del Pino en el texto *Sueños del mago* expone:

[...] Cuando *Electra* exclama, *Agamenón* le responde: ¡Oh, crueldad!, ¡Oh, crueldad! volviéndose al público, *Agamenón* le responde: ¡Oh, necesidad!, volviéndose a las

¹⁴⁶ . Piñera, Virgilio: «Jesús» en *Teatro completo*, p. 65, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁴⁷ . Piñera, Virgilio: «*Electra Garrigó*» en *Teatro completo*, p. 4, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

columnas. La acotación tiene tanta importancia como el parlamento hablado, pues establece el contrapunto entre el espacio abierto y cerrado, entre renovación y tradición.¹⁴⁸

Como parte de la renovación teatral en Piñera, se encuentra el uso de la metateatralidad. Resulta muy difícil tratar de encontrar fuentes dentro de las obras piñerianas; sin embargo, el uso de la representación dentro de la representación, del teatro dentro del teatro¹⁴⁹, recuerda el modo creacional utilizado por Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*. Este modo de representación se relaciona con la conciencia de la ficción y crea un distanciamiento que rompe con la tensión dramática, con ello se propicia también la interacción entre ambas categorías estéticas (lo trágico y lo cómico).

Egisto. (Entra seguido de Clitemnestra.) ¡Abridle paso, sí, abrid paso a la divina Electra! (Le toma la mano a Electra y se la besa.) ¿Habías terminado ya, Electra? ¿Es con esa frase- ¡Abridme paso!- que lo decías todo? (Pausa.) ¡Vamos, ánimo...! La próxima vez te saldrá mejor. (A Clitemnestra.) será una gran actriz.

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. (Pausa.) ¡En cuanto a mí, confieso que prefiero la vida misma! ¡Todo lo tengo en la punta de los senos! ¿No soy yo, Clitemnestra Pla, la de sibilinos senos?¹⁵⁰

Al juego con la metateatralidad, con la representación dentro de la representación, debe añadirse el juego escénico que realiza Piñera incorporando a la obra actores negros que sirven como dobles de los personajes principales, como se había referido, estos crean también el distanciamiento. Puede observarse mediante el ejemplo que a continuación se expone, cómo con la utilización de los dobles negros se interrumpe la tensión dramática, se crea un suspenso temporal y se yuxtaponen elementos nuevos en la representación, lo cual evidencia la renovación dentro de la obra.

¹⁴⁸.del Pino, Amado: *Sueños del mago*, p. 49, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004. ISBN: 959- 7154- 9-3

¹⁴⁹. Aunque esta forma de teatro dentro del teatro surge a partir del siglo XVI con Shakespeare (en *Hamlet* cuando Hamlet hace representar a los cómicos (actores) el asesinato de su padre ante su tío Claudio). En el siglo XX Pirandello «juega» con ella en *Seis personajes en busca de autor*. Esta forma consiste en que una obra, llamemos externa, contiene en sí otra obra, llamémosla interna, o sea, dentro de la obra hay una representación de otra obra, o de alguna escena de otra obra. (Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 50, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2)

De igual manera puede manifestarse exponiendo una representación dentro de la propia representación de la obra, cuando el actor abandona su papel y crea un ludismo para con el espectador.

¹⁵⁰. Piñera, Virgilio: «Electra Garrigó» en *Teatro completo*, pp. 17-18, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

El movimiento escénico es como sigue: los camaristas se sitúan a la izquierda del actor. La anunciadora permanece entre las dos columnas aludidas. La que hace de Clitemnestra se sitúa junto a la cama. En el momento en que las cuatro actrices negras acaban de realizar su movimiento, aparecen Electra y Orestes. [...]

*En la pequeña farsa que seguirá inmediatamente, Clitemnestra hará las voces de las cuatro actrices negras. Éstas realizarán la mímica.*¹⁵¹

El comportamiento del lenguaje, en ambas obras no es del todo elevado, más bien se asiste a la presencia de giros lingüísticos que rebajan el tono elevado hasta la utilización del habla vulgar, se violan las normas del lenguaje de la tragedia, expuestas por Aristóteles:

Clitemnestra. Yo.

Electra. ¡Mentira!

Agamenón. ¿Quién de nosotros es el destino?

Orestes. ¿Electra es el destino?

Clitemnestra. ¡Atrás, perra!

Electra. ¡Perra, adelante!¹⁵²

El no se «hallaba entre las piezas teatrales que aparecieron en la butaca de moaré color marfil, *El no* inicia la etapa final o el último estado de su creación dramática.»¹⁵³ Puede decirse, además, que la obra cierra el ciclo de lo trágico en Piñera porque aunque la categoría estética se encuentre como adecuación en obras cómicas, ya no vuelve a manifestarse a plenitud en las obras teatrales que restan para este análisis.

El *conflicto trágico* de la obra aparece con la negación absoluta que se manifiesta en la misma ante el matrimonio. Con anterioridad, se había afirmado que *El no* es la pieza que mejor expone «la estética de la negación piñeriana». No se trata ahora de un personaje que sostenga una actitud negadora como en *Jesús*; sino de una pareja de negadores. Emilia y Vicente (los personajes principales) proclaman su negación contra el matrimonio. Este conflicto resulta aún más amplio, porque implica la relación de resistencia contra los padres, contra los amigos y, finalmente, involucra a los vecinos; porque su lucha es una agresión a toda la sociedad ya que la guerra que

¹⁵¹. Idem., p. 11.

¹⁵². Idem., p. 14.

¹⁵³. Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 171, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8.

sostienen es contra el mito y la justificación social del matrimonio, tan antiguo como el mismo desarrollo de la raza humana.

En *El no*, la negación se convierte en el hilo conductor del hecho trágico. La pareja de novios (Emilia y Vicente) inician su relación amorosa con veinticinco años, persisten en un amor «a la reversa», donde no se tocan, no se besan, no tienen relaciones sexuales. La representación de sus vidas consiste en ver pasar los días sentados en sus sillones de mimbre; Emilia teje eternamente y Vicente lee, entre el primer y el quinto acto han transcurrido cuarenta años y un mes y ellos siguen siendo los mismos, aunque para ese entonces más viejos y gordos.

El *fatum trágico* se manifiesta en la pieza a medida que avanza la progresión dramática. Al comienzo de la obra la negación de casarse es solo un motivo casual; sin embargo, dicha negativa irá alcanzando mayor intensidad hasta convertirse en un verdadero «destino trágico». Como en su momento lo hicieron Electra o Jesús; Emilia y Vicente perseveran en su accionar, resultan ser auténticos héroes trágicos. Véase cómo Antón Arrufat en el texto *Virgilio Piñera: entre él y yo*, refiere el mecanismo tras el cual Vicente y Exiliase convierten en el centro de del hecho trágico:

Vicente y Emilia son negadores del rito nupcial. A este rito dirán, y repetirán durante cuarenta años, no y no. No serán sacramentados ni legalizados. En su lugar han creado su propio rito: visitarse dos veces por semana y ocupar la pareja de sillones, leer y tejer. Se han creado su propio acontecimiento y los han dotado, con su resistencia al ritual de los otros, de la mayor significación. No hay altar, velas encendidas, corona de azahares, intercambio de anillos, viajes de recién casados, ni lectura de actas, ni padrinos, ni jueces...Ellos finalmente no se conducirán como personas normales. Y al negarse están negando el mito que el rito acompaña: el del matrimonio, uno de los grandes mitos de la sociedad humana. Al negarse a participar en él, el mito del matrimonio pierde parte de su razón de ser es el realizador del mito, y demuestra su capacidad de ser vivido por alguien.¹⁵⁴

Como en *Jesús*, la lucha entre la «apariencia y la realidad», se manifiesta en Emilia y Vicente, entre lo que son y lo que las personas que los rodean quieren que sean porque su negativa es

¹⁵⁴ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 175, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8.

provocadora y a su lado tienen a la pareja antagonista: Laura y Pedro. La reacción de Emilia y Vicente no es sólo contra el designio de los padres sino, como se ha visto en las obras antes analizadas, contra los atributos de la moral burguesa y contra toda exterioridad (los vecinos, los amigos, la policía). De la misma forma que se evidenció en *Electra* o en *Jesús*; Emilia y Vicente alcanzan su autenticidad, afirmando su diferencia, siendo consecuentes con su idea fija, aunque ello los lleve a un fin desdichado.

Emilia. [...] nada hacía suponer que nos íbamos a diferenciar de esos montones de gente encantadora que anda por ahí. [...] Para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos.¹⁵⁵

El *eje de contradicciones* de la obra se desenvuelve a través de la oposición entre los novios y la sociedad que pretende imponer la tradición del matrimonio, que no es más que la libertad de elección del individuo en contraposición a las leyes sociales. Las diferentes situaciones que se manifiestan, puede decirse que son situaciones límites, ya que constantemente provocan a Emilia y a Vicente para que abandonen su posición negadora. Tras una conversación de Vicente y Pedro, este último ante la firme negativa de los novios muere de un ataque al corazón. Laura (uno de los grandes personajes femeninos del teatro piñeriano) trata a toda costa de inculcar sus valores, su concepto de las relaciones humanas, del sexo y del amor a su hija; en esta persecución alcanza la locura, llega incluso a hacer un altar en la casa propiciando una boda falsa. «Hasta la muerte de Laura en el cuarto acto, realmente extraordinario, el motivo único que la mueve es imponer su orden aniquilando a la pareja antagónica.»¹⁵⁶

El tiempo se convierte en *El no* sinónimo de estatismo, en el transcurso del conflicto han pasado cuarenta años y todo permanece igual. Los amantes sentados en sus sillones, sin tocarse, amándose a la inversa.

[...] Se aman como Tristán e Isolda, con la vehemencia de Romeo y Julieta, pero sentados para siempre en los sillones, quietas las manos y las bocas, los sexos como adornos. Ellos también son un reverso. El reverso de la clásica pareja de amantes. Romeo y Julieta, Tristán e Isolda se entregan el uno al otro, se reconocen como cuerpos. Su amor es la unión

¹⁵⁵ . Piñera, Virgilio: «El no » en *Teatro completo*, p. 425, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁵⁶ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 177, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8

de lo físico con lo espiritual y entre ellos se consuma en realidad una boda, a escondidas, sin la sanción de la sociedad ni de la ley, hasta este punto llega su rebelión. Al opresivo no de los otros se ocultan para afirmar su amor, para darse el sí, y esconden hábilmente el hecho con el que han violado las normas. Por el contrario o al revés, Emilia y Vicente exponen ante todos la singularidad de su amor. Amor que han descubierto y afirmado después, que no es el de todos, sólo de ellos.¹⁵⁷

El no, es el resultado de un dramaturgo mucho más experimentado, debe decirse que la obra, en cuanto a los elementos que la componen, manifiesta todas las características básicas de lo trágico como categoría estética, y por demás resulta mucho más moderna en cuanto a la trama que desarrolla. Puede hallarse en la pieza la presencia de una colisión entre fuerzas opuestas, lo cual fue conceptualizado por Hegel como parte esencial de lo trágico, como se analizó en el capítulo anterior. La presencia de este elemento del filósofo en la obra, fue percibida por Arrufat:

Hay en *El no* cierta connotación hegeliana, la colisión entre dos fuerzas opuestas y, en el fondo, moralmente iguales. Tal vez, en la pieza la actitud de los otros ha sufrido una pequeña devaluación, y existe una ligera inclinación hacia Emilia y Vicente. O quizá esta ligera inclinación reside en el hecho de que la pareja de amantes, con su rechazo a la felicidad normal y su inquietante aspecto, configura una imagen escénica influyente en el espectador. De acuerdo con la interpretación de Hegel, basada primordialmente en la Antífona de Sófocles, con la que *El no* posee ciertas similitudes, cada una de estas fuerzas en equilibrio tiene razón. Razón o sinrazón fundamentadas en su sistema de valores.¹⁵⁸

La *anagnórisis* en *El no* se presenta en la misma medida en que Emilia y Vicente reeligen su conflicto trágico, para el final de la obra estos personajes se ven envueltos en una serie de interrogatorios que realizan los vecinos en pro de descubrir lo inusual de su comportamiento. Durante los interrogatorios han expresado que poseen reacciones normales, apetitos eróticos; pero han elegido negarlos, luchar contra ellos. Sin embargo, la negación de Emilia y Vicente se ha convertido en problema público, por lo que «los amantes alcanzan entonces la lucidez más

¹⁵⁷ . Idem., p. 180.

¹⁵⁸ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 182, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8

alta: están solos y su amor carece de aprobación. Por tanto no tendrán la menor oportunidad de sobrevivir.»¹⁵⁹

Tras los acontecimientos de la pieza, se manifiesta la *catarsis* como la purgación de las pasiones: sufrimiento, desdicha, terror. Nótese en el siguiente ejemplo, cómo se proyecta la catarsis en uno de los personajes de la obra, Emilia.

Emilia. ¿Y quién le ha dicho que la verdad esté en un cuarto y con las piernas abiertas? Para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos. Ustedes quisieran que desde el cuarto les gritáramos: sí, ya nos acostamos; y nosotros, aquí en la sala, lo que decimos es no. ¿Lo oye? (*Gritando en un rapto de histeria.*) ¡No, no, no, no!¹⁶⁰

El desenlace de la obra es funesto, desdichado, como todo fin último de la tragedia. La atípica pareja, muere por asfixia y por voluntad propia, como única afirmación de la idea que proclamaban. Antón Arrufat señala que la obra posee cierto «didactismo».

Hace un instante en un párrafo anterior, dije que *El no* podría en cierta medida considerarse una pieza didáctica. Y ahora, para terminar, retomo tal afirmación. Creo que la enseñanza que esta pieza admirable y profunda puede darnos, si el arte le está permitido hacerlo, es un llamado a la tolerancia humana. A todos los personajes de *El no* los mueve e impulsa la absurda pasión por lo absoluto. Nada aceptan si no se les parece. Una parte rechaza a la otra, y recíprocamente se rechazan. Nadie quiere comprender, quieren aniquilar. Si la pasión por lo absoluto es una característica humana, constituye sin embargo, paradójicamente, un peligro para la sociedad humana.¹⁶¹

Más allá de la enseñanza que pueda transmitir la obra, perdura el ideal del héroe trágico, «su misión ha sido cumplida hasta las últimas consecuencias». Emilia y Vicente perseveraron en su idea de ser diferentes, aunque esto los condujo a la perdición, a la muerte.

En la obra se asiste al uso de la metateatralidad, la cual dota a la pieza de un ludismo directo para con el espectador, logra un distanciamiento que rompe el suspenso de la pieza trágica y que, a su vez, da participación a la *ironía trágica*. La metateatralidad desacraliza el canon dramático tradicional; fragmenta la ilusión escénica, la ficción teatral, tales características resultan

¹⁵⁹ . Idem., p. 182.

¹⁶⁰ . Piñera, Virgilio: «El no » en *Teatro completo*, p. 425, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁶¹ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 183, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8

renovadoras en la exposición de lo trágico. A través de un hombre se anuncian los acontecimientos que aún no han ocurrido, rompiendo toda la tensión creada por la progresión dramática.

Hombre. (Dirigiéndose al público.) He aquí el final de la historia. Perdón, del principio. Se explica mi confusión: es una historia larga de cuarenta años que hemos empezado a reconstruir desde su final; perdón, todavía no ha finalizado; estos novios (*Señala hacia Vicente y Emilia.*) están vivos, perdón de nuevo, para nosotros están muertos. Pues, como iba diciendo, la hemos empezado a reconstruir de veinte años atrás hasta su principio. Falta ahora que ellos nos digan la vida que han llevado desde esos veinte años a la fecha. (*Va del proscenio hacia donde está Emilia.*) Por favor, ¿quiere contarnos el resto de la historia?¹⁶²

Dentro de los visos de renovación que se encuentran en esta obra pueden citarse la relación que posee lo trágico con lo grotesco¹⁶³ y, a su vez, lo trágico con lo cómico. Véase en el siguiente ejemplo cómo se evidencia lo grotesco a través del descuartizamiento de la piel, de la degradación corporal:

Emilia. [...] Y ahora... ¿no me está viendo con setenta años? ¿No lo está viendo a él (*Señala a Vicente.*) con otros tantos? ¿No nos ve llenos de grasa, de canas, de arrugas? Si todo eso le parece poco...¹⁶⁴

Sobre la presencia de lo cómico, Antón Arrufat en el texto *Virgilio Piñera: entre él y yo* atribuye una importancia significativa al papel que ocupa la lengua: « [...] El lenguaje expresa el desvarío, el humor y el sarcasmo, las pretensiones ilusorias...»¹⁶⁵ También se manifiesta a través de la repetición de gestos y actitudes que son propias de un personaje y que en el ejemplo que se muestra a continuación resultan ridiculizadas por otro personaje:

Vicente. Pues mira, no, no lo va a aceptar. Al oír mis palabras se dejará caer en su silla (*Se sienta en la silla giratoria.*), luego se quitará los espejuelos, y como suele hacer cuando un asunto le preocupa hondamente, sacará su pañuelo y se pondrá a limpiar los cristales con objeto

¹⁶² . Piñera, Virgilio: «El no » en *Teatro completo*, p. 427, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁶³ . Como se había explicitado en el primer capítulo de la presente investigación, lo grotesco en el teatro piñeriano posee una interacción con situaciones trágicas y cómicas.

¹⁶⁴ . Piñera, Virgilio: «El no » en *Teatro completo*, p. 424, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁶⁵ . Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera entre él y yo*, p. 183, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8

de ganar tiempo. (*Hace todas esas acciones a medida que va hablando.*) Después...después volverá a colocarse los espejuelos (*Hace la acción.*), mirará al techo. [...] ¹⁶⁶

Electra Garrigó, Jesús y El no evidencian que lo trágico se recrea en el teatro piñeriano según el canon clásico; pero a su vez, se encuentran visos de renovación, marcado sobre todo por la interacción entre lo trágico y cómico; por ejemplo cuando utiliza la metateatralidad para romper con la ilusión escénica y crear un vínculo más cercano entre ambas categorías. De la misma forma, lo trágico es el vehículo por el cual el autor manifiesta los problemas que del hombre contemporáneo y su relación con el medio.

El presente estudio considera necesario dividir en dos momentos la configuración de lo trágico como categoría estética dentro del teatro piñeriano, en pro de esclarecer el análisis de cada una de las obras:

1. El primer momento recoge las piezas expuestas con anterioridad (*Electra Garrigó, Jesús y El no*). Por su naturaleza, resultan ser obras que recrean el canon clásico y dentro de éste se vislumbran visos de renovación.
2. El segundo momento, que se tratará a continuación expone una serie de obras que no son del todo trágicas, pero que sí poseen rasgos de lo trágico.

Ahora bien, se propone el análisis de dos obras (*Aire Frío y La niña querida*), que si bien no constituyen piezas trágicas propiamente dichas, manifiestan ciertas características de lo trágico según lo descrito en el primer capítulo.

Aire frío (1959) es una pieza que logra recrear un mundo pesimista por excelencia; cerrado, donde no existe escapatoria posible. Varios críticos, entre ellos un amigo personal de Virgilio Piñera: Antón Arrufat, han expresado que la familia Romanguera, es una mistificación del entorno familiar del autor ¹⁶⁷. Lo sí es evidente es su relación con la tipicidad de los personajes y las situaciones expuestas; (Luz Marina, Oscar, Enrique, Ana, Ángel, entre otros), son personajes que representan la vida cotidiana del contexto republicano. Como diría el propio autor en el prólogo a la primera edición de su *Teatro Completo* «con *Aire Frío* me ha pasado algo muy

¹⁶⁶ . Piñera, Virgilio: «El no » en *Teatro completo*, p. 380, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁶⁷ . No se pretende una correlación entre datos biográficos del autor y las obras, aunque se repiten estos argumentos en diferentes lecturas críticas.

curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo».¹⁶⁸

El final de la obra es abierto, como resultado de un «proceso cíclico» donde todo vuelve a comenzar. Para una mayor comprensión, debe señalarse que en la pieza transcurren dieciocho años de acción dramática (se compone de tres épocas), en el transcurso de ellas puede observarse el estatismo de cada uno de los personajes, el tiempo pasa y ellos siguen en el mismo sitio; de ahí que sea un proceso cíclico, el final de la obra es abierto, permitiendo el acontecer patético y se presenta como parte de ese ciclo¹⁶⁹.

La pieza puede ser mucho más dramática que cualquier otra obra trágica; ya que en *Aire frío* el sentido agónico del estatismo se acentúa a través del ritmo lento, el que no posee grandes ascensos dentro de la progresión dramática; el espectador logra crear un vínculo afectivo para con los personajes porque se conmueve con lo representado, se estremece ante las frustraciones y el excesivo pesimismo que se manifiesta.

Después de tres épocas, la familia Romanguera se encuentra, con el mismo desencanto y albergando las mismas ilusiones (el ventilador de Luz Marina, el dinero para imprimir el libro de poemas de Oscar, los diez mil pesos que Ángel quiere tener); todos buscan una salida, un puente, una salvación ante lo absurdo de su existencia.

El *conflicto trágico* de la pieza guarda estrecha relación con obras que representaban el drama burgués decimonónico y de inicios del siglo XX: es un conflicto socioeconómico, que relaciona directamente la pobreza con las aspiraciones sociales e individuales, la pobreza con la moral. Es decir, el *fatum trágico* es precisamente la pobreza. El conflicto debe observarse como «una lucha entre los contrarios»¹⁷⁰ y en *Aire frío* se presenta a través de la lucha del hombre por el miedo a la penuria, a la miseria, el desgaste por no querer sufrir hambre. La atipicidad de este conflicto radica en que ofrece la sensación de ser eterno, no son frecuentes puntos ascendentes dentro de la

¹⁶⁸. Piñera, Virgilio: *Teatro completo*, prólogo a la primera edición, p. 3, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

¹⁶⁹. La representación de los conflictos de una familia como pretexto para el análisis de problemáticas sociales de mayor envergadura fue propio del teatro realista-vanguardista europeo del siglo XIX y principios del XX, cuyo mayor exponente es Ibsen. El tema es recurrente en el teatro cubano de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y se refleja en obras como: *Contigo pan y cebolla*, de Héctor Quintero, *Casa vieja* de Abelardo Estorino, *La noche de los asesinos* de José Triana, entre otras.

¹⁷⁰. Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 19, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2

pieza. Al asistir a la representación de la obra es como si las escenas se repitieran una y otra vez, aun cuando han pasado años dentro de la misma. Al respecto Rine Leal refiere:

[...] en *Aire Frío* se opera un proceso similar, y el autor proclama que la misma «es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace», lo que no le impide ser también una obra modélica y uno de los mayores momentos de nuestra dramaturgia. Lo magistral de *Aire frío* es que no obstante romper con los moldes establecidos de una escena realista, su maestría es de tal naturaleza que le permite descansar en acciones autónomas-cada cuadro, doce en total, es una unidad estructural, no guarda relación directa con el anterior o el que le sigue-, así como en la ausencia de un conflicto explícito, sin una acción argumental unitaria, con episodios secundarios que no se resuelven, con personajes que apenas se dibujan o pasan fugazmente pero que no pueden retirarse del reparto, con subtemas que se suceden rápidamente, con digresiones dramáticas, todo lo que conforma una verdadera y pecaminosa selección de «violaciones» realistas, pero que son válidas precisamente por eso, por lo que significan como ruptura.¹⁷¹

La obra no es completamente una tragedia porque no encierra la representación de un hecho «completamente» funesto, no se asiste a grandes puntos climáticos dentro de la pieza, como tampoco perdura un ideal tras el desenlace de la obra porque el final lleva a un punto donde se ofrece la sensación de haber estado con anterioridad dentro de la misma obra. Sin embargo, estas características sí posibilitan el distanciamiento para con lo representado y con ello se logra una mayor interacción entre lo trágico y lo cómico. Nótese en el siguiente ejemplo cómo se expone la situación dramática entre Luz Marina y Enrique, que puede llegar a ser un pequeño clímax dentro de la escena; pero también se suscita la risa a partir de lo absurdo de los parlamentos.

Luz Marina. Sé muy bien lo que estoy hablando. Para ti la carne no es un problema, tienes dinero para comprarla. En cambio, yo tengo que hacer maravillas para poner carne todos los días (*Pausa.*) Por eso me alegro mucho que falte la carne. Ojalá falte un año entero.

Enrique. Si uno calcula de antemano lo que gastará durante el mes, ten por seguro que el dinero alcanzará. Ahora, si te gastas el dinero en esto y en aquello...

¹⁷¹. Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XVI, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

Luz Marina. ¡Oigan al economista! ¡Enrique el economista! (*Pausa.*) Claro, Enrique el economista tiene un sueldo fijo, y además de fijo, elevado. Entonces Enrique el economista hace sus cálculos brillantes (*Pausa.*) Pero yo, Luz Marina la Piojosa, ¿de dónde quieres que saque el dinero? ¿Del vientre de la ballena? Depende de las clientas y de las ganas que tengan de hacerse un vestido. Por ejemplo, este mes la costura ha estado floja; además, tengo un déficit de catorce pesos. Por último, aclárame: ¿por qué no incluyes en esos brillantes cálculos los treinta pesos que te comprometiste a pasarle a mamá cuando te casaste?

Ana. Luz Marina, por favor...

Luz Marina. (*Implacable.*) Los pasaste el primer mes, el segundo diste quince, el tercero diez; el cuarto, nada; el quinto, nada, y este que va corriendo tampoco darás un quilo.¹⁷²

Por su parte, *La niñita querida* (1966) vuelve con el *conflicto trágico* de la imposición de los padres sobre los hijos (se había observado en el análisis de *Electra Garrigó*), que como se había expuesto es un conflicto generacional. El personaje central de la obra es una niña, que detesta el nombre que le han puesto (Flor de té) por lo que ha decidido no hablar. La obra, nuevamente, transmite la idea del derecho de rebelarse contra la tiranía doméstica, el despotismo paterno.

Como parte del suspenso logrado en la pieza, se recuerda siempre que el deporte favorito de la niña es el tiro al blanco y a la vez, se hacen alusiones a la frialdad de Flor de Té:

Berta. (*Imperiosa.*) Pero qué. Habla.

Paco. Quiero decir que vi en sus ojos... (*Se calla de nuevo.*)

Berta. Acaba por decirlo, acaba por decirlo, acaba por decir tus tonterías.

Paco. (*Lentamente.*) Vi en sus ojos rencor, sí, eso vi.¹⁷³

El *fatum trágico* se presenta cuando en la fiesta de los quince años de Flor de té, le regalan diversos instrumentos musicales y ella se rebela porque lo que realmente quiere es tirar al blanco y acabar con todo (incluyendo la familia). Su destino trágico proviene del conflicto generacional: el crimen edípico, la muerte de los padres a manos de los hijos como única salida ante la situación dramática.

La pieza no puede considerarse completamente trágica porque carece de los sentimientos propios del hecho trágico: el sufrimiento, la desdicha. Al final de la obra la niña mata a los

¹⁷² . Piñera, Virgilio: «Aire Frío» en *Teatro completo*, p. 155, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁷³ . Piñera, Virgilio: «La niñita querida» en *Teatro completo*, p. 444, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

padres para imponerse ante la voluntad de ellos. Luego se repite la historia, puede observarse como Flor de té, ahora siendo madre le pone a su hija el nombre de Berta y a esta no le gusta. Como en *Aire frío*, el proceso es cíclico, da la sensación de que todo volverá a ocurrir. En *La niñita querida*, aun cuando se expone un suceso funesto, con un verdadero conflicto trágico, no se logra una relación estrecha con el espectador; la conmoción propia del hecho trágico se pierde por la frialdad y el distanciamiento que se utilizan para presentar los sucesos.

En su interacción con lo cómico se presentan adecuaciones del humor negro, utilizando como procedimiento la *ironía trágica*. Nótese en el siguiente ejemplo cómo lo cómico resulta de la burla a la muerte, de la desacralización de la muerte como tema universal que compete a las tragedias:

Paco. (Con énfasis.) Me gusta el redoblante; además es un regalo un tanto interesado: dejaré dicho en mi testamento que cuando me estén echando la tierra encima mi nietecita querida toque el redoblante.

Pancha. Bueno, el momento se acerca.

Paco. (A Pancha, riendo.) ¿El momento de echarme la tierra encima?

Pancha. (A Paco.) Tú vas a enterrarnos a todos. *(Pausa.)* No, digo el momento de nuestra nietecita querida. El momento de celebrar sus quince años y el momento en que vea nuestros regalos.¹⁷⁴

Aire frío y *La niñita querida* no constituyen obras completamente trágicas, pero sí presentaron algunas características que las vinculan a lo trágico como categoría estética; por ejemplo la presencia de un *conflicto trágico*, la imposición del *fatum trágico*, el sentido agónico de la existencia humana. Por otra parte, pudo observarse la estrecha interacción entre lo trágico y lo cómico, lo que crea cierto distanciamiento porque se rompe con la tensión dramática, con la ilusión escénica.

Tras el análisis de lo trágico en el teatro piñeriano, puede concluirse que existen pocas obras que sean «completamente trágicas». En la manifestación de la categoría estética se observa cómo el autor se afilia al canon clásico, definido por una serie de autores en el primer capítulo de este estudio; lo que quiere decir que en las piezas expuestas se manifiesta un *conflicto trágico*, el *eje de contradicciones* que deviene como el *acontecer trágico*, el *fatum trágico*, la *anagnórisis* y la

¹⁷⁴ . Piñera, Virgilio: «La niñita querida» en *Teatro completo*, p. 440, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

catarsis, el *desenlace funesto*, entre otras características. Sin embargo, lo trágico no se evidencia de la misma manera con que apareció, por ejemplo, en la Grecia Antigua; o sea, no se encuentra de forma pura. Las obras analizadas, demostraron que existe cierta interacción entre lo trágico y lo cómico, representado por el empleo del choteo en situaciones que son esencialmente trágicas. Pudo observarse, cómo Piñera incorpora a la categoría estética visos de renovación, revitalizando el motivo shakesperiano del «ser o el parecer», llevando a los extremos la «estética de la negación», utilizando la metateatralidad, jugando con la intertextualidad, entre otras cuestiones. Se hizo explícito además, que existen obras que no cumplen con todas las características de lo trágico, sin embargo fue necesario referirlas dentro del análisis de la categoría por la visión trágica que proyectan de la vida y la existencia humana.

2.2-Análisis de lo cómico en el teatro de Virgilio Piñera

Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien vista...soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.

Virgilio Piñera

La esencia de lo cómico ha constituido, una preocupación importante en la conducta humana en todos los tiempos. El teatro con sus medios de representación (la palabra y la actuación), se convierte en el medio idóneo para evidenciar la vida del hombre; por lo que lo cómico se manifiesta a plenitud dentro del teatro. Por medio de lo cómico, el espectador asiste a una visión crítica del mundo, ya que esa es precisamente la función primigenia de la categoría estética, su función desacralizadora, devaluadora, como quedó evidenciado en el primer capítulo de la presente investigación.

Para un dramaturgo como Virgilio Piñera, los recursos que ofrece lo cómico, eran el vehículo ideal para reaccionar ante un contexto que se mostraba distorsionado, inconexo, irreconciliable para con sus intereses. Al respecto Rine Leal en su prólogo al *Teatro completo* de Virgilio Piñera expresa:

Se ha hablado del teatro de este autor como una obra de evasión, y su propio creador ratifica estos juicios cuando explica que «se ha dicho y con justa razón, que mi teatro lo es de evasión», para justificarse inmediatamente: «como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado». El humor, el grotesco, el absurdo, la crueldad, lo existencial, lo paródico, la negación, lo aparente y la paradoja, no son más que mecanismos de una actitud que se evade para resistir, que se burla para afirmar, que ofrece una perspectiva antagónica y crítica.¹⁷⁵

A través del análisis del teatro piñeriano, podrá observarse lo cómico de las situaciones, gestos, personajes, lenguaje y otros recursos, que en su conjunto logran que el espectador

¹⁷⁵. Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XVII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

obtenga una visión crítica del mundo representado, a la par que despierta la risa, elemento éste relacionado con lo cómico.

El humor constituye una de las principales manifestaciones de lo cómico. Al asistir a tal expresión, en una obra de teatro, puede observarse cómo devalúa lo real, encierra en sí misma una crítica, como todas las formas de lo cómico. Evidencia también algunos defectos, vicios o aspectos negativos de una persona, de un grupo social; pero siempre mediante el humor se realiza una desvalorización en la que puede salvarse algo, no se desecha por completo el objeto de la crítica. En la forma que se manifiesta el humor dentro de las obras piñerianas, podrán encontrarse diversos vínculos: la relación de lo cómico con lo absurdo, con lo grotesco, con el teatro de crueldad, entre otras cuestiones que se harán explícitas a continuación.

Refiere Bergson en su magistral texto *La risa*, que aquellos títulos que sean un nombre genérico, solo pueden ser comedias:¹⁷⁶ *El avaro*, *El jugador*...el centro de tal pieza teatral, circundará respecto al vicio cómico y este íntimamente ligado al personaje central, del que dependen los demás personajes, «a veces se divierte en arrastrarles y hacerles rodar con él a lo largo de una pendiente.»¹⁷⁷

Siguiendo tal criterio clasificatorio, *El filántropo* sería la primera obra piñeriana que solo por el título se conocería como una comedia. A través del humor, lo que debería ser una actitud positiva en una persona, se convierte en todo lo contrario. El millonario y explotador Coco desarrolla su filantropía a través de ciertas pruebas a las que somete a los trabajadores. Todo individuo que vaya a pedirle dinero a Coco, se convierte instantáneamente en su esclavo y se verá obligado a realizar cualquier tipo de acción ridícula o absurda: hacer de perros sotos, pelar seiscientas papas o escribir un millón de veces «Coco, yo quiero un millón»¹⁷⁸.

Debe aclararse que, en muchos momentos de la obra se produce lo cómico pero no se manifiesta la risa, corroborando la tesis planteada por Hegel y expuesta dentro del primer capítulo de esta investigación, referida a que «todo lo cómico no tiene por qué traer implícita una risa.»

La configuración de «Coco» como personaje, logra el efecto risible desde la connotación misma de su sobrenombre; ya que se emparenta con el «coco» de los pasajes infantiles, el

¹⁷⁶. Bergson, E: *La risa*, versión de P. Girosi, p.26, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

¹⁷⁷. Idem., p. 27.

¹⁷⁸. Piñera, Virgilio: «El filántropo» en *Teatro completo*, p. 259, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

villano que se encuentra siempre en la vida de cualquier niño. El millonario de la obra piñeriana posee una vida llena de excesos, y el dinero le sobra tanto «que lo aburre»,¹⁷⁹ por lo que se inventa un pasatiempo. Su juego excéntrico radica en mostrarse insensible ante las necesidades de sus trabajadores. El procedimiento fundamental, que es utilizado por el escritor a la hora de exponer la trama, resulta ser la **ironía**. Por su sutileza, es necesario descubrir lo irónico entre líneas y, la mayoría de las veces, hay que observarlo en su contrario. Coco es presentado en los diarios como un gran benefactor, como la persona capaz de resolver todos los problemas económicos posibles; sin embargo, resulta ser todo lo contrario.

Del filántropo dependen las vidas de una serie de personas y eso lo convierte en dueño absoluto de su existencia. Puede notarse cómo dentro de esta obra se manifiesta la contradicción fundamental para asistir al desarrollo de lo cómico, expuesta por Bergson y referida en el primer capítulo de esta investigación: *la relación entre lo vivo y lo mecánico*¹⁸⁰.

Al convertirse en esclavos de Coco, Carlos, María, Elisa, Sultán, Motica y otros, abandonan sus vidas y se dejan «arrastrar» por quien les posee. Como explicitara Bergson en su estudio: «lo más general es que los haga vibrar como instrumentos y los maneje como fantoches.»¹⁸¹ Véase en el siguiente ejemplo cómo el millonario maneja como fantoches a las personas que vienen a pedirle dinero:

Elisa viene a pedirle dinero a Coco porque su esposo está en el hospital a punto de morir y sabe por medio del periódico que «el millonario ayuda a la gente»

Elisa. No entiendo, señor. En el periódico...

Coco. (*La interrumpe.*) El periódico aguanta lo que le ponen, y yo hago lo que quiero. (*Pausa.*) ¿Ve usted a toda esta gente? Pues le regalo mi dinero y a cambio de ello me regalan placer.

Elisa. Yo creía...

Coco: Siempre es así: uno cree que las cosas son violín y resulta que son guitarra... (*Pausa.*) Por otra parte, el tiempo vuela, su marido está en peligro, usted necesita cincuenta pesos. ¿No es así?

Elisa. Así es, señor.

Coco. Perfecto. (*Pausa.*) Pues, Elisa, ¡manos a la obra!

¹⁷⁹. Idem., p. 257.

¹⁸⁰. Bergson, E: *La risa*, versión de P. Girosi, p. 11, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

¹⁸¹. Idem., p. 27.

Elisa. ¿Qué debo hacer, señor?

Coco. (*Consulta el papel, después lee en voz alta.*) Por ejemplo, hacer diez mil ceritos... (*Pausa. Moviendo la cabeza.*) No, esto no sirve. No tendrá tiempo. (*Pausa.*) Veamos, veamos... (*Pausa.*) ¡Ya está! ¿Sabe pelar papas?

Elisa. (*Ansiosamente, se echa hacia delante en el banco.*) Sí, señor. ¿Cuántas papas quiere que le pele? En dos minutos lo hago.

Coco. Quiero que me pele seiscientas papas de aquí a las seis de la tarde.

Elisa. (*Espantada, se echa para atrás en el banco.*) ¡Seiscientas papas! ¿Tiene tanta gente a comer?

Coco. No tengo invitados.

Elisa. Entonces...

Coco. Las quiero para botarlas.¹⁸²

A la hora de realizar un abordaje crítico respecto a las obras de Piñera, es difícil descifrar fuentes literarias en la conformación de sus textos. Por lo que, es necesario expresar que puede hallarse cierta relación entre la configuración de tales personajes piñerianos en los *esperpentos* de Valle Inclán. Se realiza tal asociación, ya que en la dramaturgia del autor en cuestión, tiene lugar la deformación de la figura humana y de la realidad¹⁸³; de la misma forma, el escritor cubano le ofrece a las piezas teatrales el tono deshumanizado y caricaturesco, como en su momento lo hizo el autor español antes referido. La utilización de los *esperpentos* contribuye a su vez, a que se produzca un distanciamiento para con el espectador, y que este asuma una postura crítica ante lo representado. Tal procedimiento posibilita la interacción entre lo cómico y lo grotesco y de lo cómico con lo trágico.

Cuando Valle Inclán anuncia su configuración esperpéntica, lo realiza a través de Max Estrella en *Luces de Bohemia* al referir:

¹⁸² . Piñera, Virgilio: «El filántropo» en *Teatro completo*, p. 275, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁸³ . Las características propias de los *esperpentos* según los postulados valleinclanianos se relacionan con lo grotesco; sin embargo, en un estudio tan importante para el desarrollo de lo cómico como lo es *La risa*, Bergson explicita la presencia de los «fantoques» como procedimiento para lograr lo cómico. Con esto quiere corroborarse la aseveración que se hiciera explícita en el primer capítulo de este estudio: «dentro del teatro piñeriano se interrelacionan lo cómico y lo grotesco».

Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas.¹⁸⁴

Lo cómico surge a pesar del tono sombrío, amargo o violento del tema. Así como «Max Estrella no solo atribuye a los espejos cóncavos el poder de reflejar la degeneración de la nobleza, sino también toda la vida miserable de España»,¹⁸⁵ Virgilio Piñera, a su vez, asume la teoría esperpéntica como reacción ante las incertidumbres políticas y económicas de la República.

Piñera percibe la realidad política y social de su pueblo como una realidad falsa. Cuba vive dentro de un ámbito de corrupción política y social deprimente. Piñera- y en esto coincide con los demás dramaturgos de su generación- utiliza el chiste, la broma, el relajo, como una manera de evadir la situación de los años 40 y 50 en Cuba [...] ¹⁸⁶

El filántropo junto a la comedia *La sorpresa* ambas de 1960, son las obras que mejor reflejan el advenimiento de los nuevos tiempos que tenían lugar con el triunfo revolucionario. Sin lugar a dudas, Piñera se mostraba abierto a los cambios propuestos por la Revolución, sobre todo porque significó su reconocimiento como autor dramático.¹⁸⁷

Por su parte, *La sorpresa* es una pieza cómica escrita en un acto. Podría decirse, sin entrar en mayores disquisiciones, que es una obra de menor factura en relación con el resto de su producción dramática. El humor adquiere dentro de la pieza un tono mucho más ligero, como también logra, con mayor intensidad, la risa. Para Rine Leal, *La sorpresa*, es una de las obras que considera «fallidas» dentro de la producción piñeriana:

En esta relación hay lagunas e interrogantes que solo el tiempo aclarará, y por supuesto, también existen obras maestras, otras buenas, y unas pocas que disminuyen el nombre de su creador. Creo que *La boda* (Virgilio dijo: «no volvería a escribirla»), *La sorpresa*, *El*

¹⁸⁴. Ramón del Valle-Inclán: «Luces de Bohemia» en *Romances de Lobos y otras obras*, pp. 413-512, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985.

¹⁸⁵. Esperatti, Emma Susana: *La elaboración artística en Tirano Banderas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

¹⁸⁶. Aguilú de Murphy, Raquel: *Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera*, en www.dramateatro.arts.ve

¹⁸⁷. Tema que ampliamente desarrolló en la conferencia: «No estábamos arando en el mar», reproducida en *Tablas 2*, vol. LXX Antología, pp. 25-32.

encarne, El álbum y Siempre se olvida algo, son momentos fallidos en la creación de Piñera, sin contar las tres que él autocríticamente rechazó.¹⁸⁸

La sorpresa es una obra que fue escrita por encargo para el Teatro Nacional que realizaba una serie de representaciones por distintas cooperativas. Por lo que como el mismo autor la definiese, sería un «paso de comedia»¹⁸⁹ que expondría un tema «cercano a la vida de los guajiros, con los problemas del campo, expuesto de modo directo.»¹⁹⁰

Resulta mucho menos riesgoso escribir con el lenguaje y los temas habituales que vérselas de buenas a primeras con una materia casi desconocida. En este sentido, y aunque no desconozco del todo la vida del campo, me pareció oportuno limitarme, aunque parezca perogrullada, a pisar terreno más o menos firme. Fue así que escribí este «paso» de comedia que titulo *La sorpresa*. Como verán inmediatamente los lectores, la pieza se mueve entre el pasado reaccionario y el presente revolucionario, es decir, los campesinos oprimidos y los campesinos redimidos. Por supuesto, hay una víctima, pero felizmente no es un guajiro. Es un latifundista.¹⁹¹

La representación cuenta solo con tres personajes, Severo y Pancha que encarnan a dos guajiros humildes, y Marta que es terrateniente. El nudo de la obra se manifiesta cuando Marta trata de desalojar de sus tierras a Severo y Pancha, quienes aseguran que «sólo muertos saldrán de allí»¹⁹²

El conflicto se resuelve con la llegada de la Revolución al poder. Para el segundo acto, los campesinos agradecidos están frente al retrato de Fidel Castro y Marta comprende irremediabilmente que ha pasado de «millonaria a indigente»¹⁹³. Como la típica comedia, lo que pudo haber sido un gran problema, se resuelve para «sorpresa» de todos, fácilmente y sin mayores complicaciones.

Aún cuando *El filántropo* y *La sorpresa* son las únicas obras que abordan el tema revolucionario con mayor profundidad, resultan muy distantes en cuanto a concepción dramática;

¹⁸⁸ . Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XXIII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁸⁹ . Piñera, Virgilio: Nota del autor para «La sorpresa» en *Teatro completo*, p. 320, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁹⁰ . Idem., p. 320.

¹⁹¹ . Idem., p.320.

¹⁹² . Piñera, Virgilio: «La sorpresa» en *Teatro completo*, p. 325, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁹³ . Idem., p. 329.

pero no es de interés para esta investigación establecer tal comparación, sólo especificar que los desenlaces de ambas obras manifiestan lo cómico a través de lo sorpresivo e inesperado, de la misma forma que poseen un final feliz.

La situación dramática de *El filántropo* se resuelve después que los humildes trabajadores toman conciencia de su condición y deciden cambiar su posición, dejando totalmente solo a Coco. El desenlace de la pieza, representa un «final elevado»,¹⁹⁴ el «gran millonario que todo lo dominaba, se queda solo y se siente invadido por el miedo, le tiene pánico a la soledad.

Ante todo, el conflicto dramático de *El Filántropo* es una crítica a la realidad cubana; tras la risa aparente, el espectador asume una visión desacralizadora del mundo que se representa; por lo que se cumple la función primaria de la categoría estética. Sin embargo, tras el estudio de esta obra pueden observarse rasgos deformadores de la realidad, que se hacen explícitos a través del absurdo¹⁹⁵, como consecuencia directa del contexto de las vanguardias.

Quizás la mayoría de los estudios que versan en torno al teatro de Virgilio Piñera se hayan ocupado mayormente de relacionar su producción dramática con el teatro del absurdo. Lo cierto es que el autor objeto de análisis es el creador de las obras más polémicas de la dramaturgia cubana contemporánea, «el debate de la crítica lo demuestra en la diversidad de clasificaciones que históricamente le ha adjudicado, las cuales conforman una relación que incluye absurdo, existencialismo, abstracciones y surrealismo, entre otras.»¹⁹⁶ Sin embargo, no es objetivo de esta

¹⁹⁴. Su final, su desenlace, siempre es feliz, la curva imaginaria del desarrollo de la acción al final sube: final elevado. (Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 39, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2)

¹⁹⁵. El primero en acuñar este término fue Martín Esslin en *The theatre of the absurd*, donde refería como hilo común en autores que utilizaban el absurdo en la concepción de sus obras, como Ionesco y Beckett la proyección de la angustia metafísica que siente el hombre por lo absurda que le parece la condición humana. El teatro del absurdo se debe observar no como un movimiento literario, sino más bien como la proyección de un grupo de escritores ante su contexto social y literario. Este teatro, con este tipo de matiz y los autores que lo representan, reflejan la falta de comunicación que ven en el mundo, por medio de un diálogo inconexo que linda con la desintegración lingüística. Dentro de sus características podrán encontrarse personajes que hablan entre ellos sin comunicarse nada. Lo que dicen posee tanta falta de sentido, que en ocasiones el espectador no puede crearse una idea general o definir un tema en específico para clasificar o definir la obra. Por ejemplo, estas características son del todo comprobables en una obra como *Final de partida* de Samuel Beckett.

En general, las obras que manifiestan rasgos del absurdo presentan tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática que a menudo crean una atmósfera onírica. Satiriza al hombre moderno que vive en un universo que se resiste a toda explicación racional. Es un mundo que carece de lógica; es la perspectiva que asiste al derrumbamiento de los valores tradicionales, donde se erigen la inseguridad, la incoherencia y la irracionalidad que ve en su entorno. El teatro del absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas y cuestiona la sociedad y al hombre. A través del humor y la mitificación escondían una actitud muy exigente hacia su arte.

¹⁹⁶. Rivero, Bárbara: «La renovación teatral» en Colectivo de autores: *Historia de la Literatura Cubana* tomo II, p. 637, Editorial Letras Cubanas, 2003, ISBN 959-10-0869-4.

investigación adentrarse en tales disquisiciones; mientras que sí fue necesario acotar muy someramente las características generales del absurdo, puesto que tal fenómeno se encuentra estrechamente vinculado a lo cómico y esto podrá observarse en obras tales como: *El filántropo*, *Dos viejos pánicos*, *Falsa alarma*, *De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso o las escapatorias de Laura o Oscar*, entre otras.

El presente estudio reconoce como válidas las palabras de Rine Leal que aseveran que el absurdo piñeriano se manifiesta como un fenómeno plenamente cubano.

Como puede observarse, el absurdo de Piñera no es más que la manifestación de una paradoja realista, una hábil estrategia para evadirse, que junto al choteo, el humor negro y la parodia, niegan esa realidad para superar sus aspectos negativos. Su absurdo no es un estilo en sí, una manera, un modo y menos aún una moda; por el contrario, es un instrumento de indagación, una expresión enderezada a analizar la verdadera realidad, sólo que esa realidad es tan paradójica, tan negativa, que únicamente a través de su absurdo interno puede ser comprendida o comunicada.¹⁹⁷

Los diferentes críticos que se han encargado de analizar la dramaturgia piñeriana, coinciden en argumentar que Virgilio Piñera «es el primero de los escritores cubanos en introducir el teatro del absurdo»¹⁹⁸ y que se manifiesta a plenitud, por primer vez, en *Falsa alarma* (1948). Según la Dra. Esther Sánchez, en el estudio *Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana*,¹⁹⁹ es posible probar lo expresado con anterioridad, ya que en *Falsa alarma* se evidencia «un desarrollo lineal a tal punto que a veces carece de trama»²⁰⁰. Tal aseveración se refiere directamente al desarrollo de cada una de las situaciones dentro de la obra.

Vale recordar, la ley de Bergson que explicita: «Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos con otros nos dan la ilusión de la vida y la sensación de un ensueño mecánico.»²⁰¹

Las escenas de la obra pueden ser tan ilógicas que provocan una risa sostenida en el espectador. Por lo que entonces, se puede afirmar que hay cierta unión entre «lo absurdo» y «lo

¹⁹⁷. Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

¹⁹⁸. Rivero, Bárbara: «La renovación teatral» en Colectivo de autores: *Historia de la Literatura Cubana* tomo II, p. 642, Editorial Letras Cubanas, 2003, ISBN 959-10-0869-4.

¹⁹⁹. Sánchez, Esther: *Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana*, p. 3, en www.circulodeculturanamericana.org

²⁰⁰. Idem., p. 5.

²⁰¹. Bergson, E: *La risa*, versión de P. Giosi, p. 56, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

cómico» en pro de lograr la comicidad. Se correlacionan desde el momento en que los personajes (la Viuda, el Juez, el Asesino) no actúan dentro de un marco lógico, más bien sus comportamientos transmiten cierta «irracionalidad». El proceder ilógico, suscita la risa y a su vez, produce cierto distanciamiento ya que la causa del efecto cómico se halla en reconocer a los personajes como muñecos, que son movidos como resortes.

En *Falsa alarma* se observa cómo los personajes son manejados como si fuesen marionetas, como si su representación estuviese predeterminada por algo más; pierden todo tipo de contacto con la realidad, por lo que se convierten en títeres que actúan irracionalmente; este elemento puede notarse como una recurrencia dentro de la configuración piñeriana, porque en *El filántropo* también se hizo explícito y en algunas de las piezas restantes también se evidencia (*Dos viejos pánicos, El flaco y el gordo*, entre otras).

Un procedimiento que acuñara Bergson en su estudio *La risa* como necesario para lograr lo cómico en diferentes situaciones es la «inversión»,²⁰² en *Falsa alarma* se manifiesta a través del «trueque» de papeles que representan los personajes en la obra por ejemplo: el Juez se despoja de su cargo; la Viuda olvida su papel, el Asesino se transforma en víctima, etc.

De la misma forma, lo que pudiera verse como un conflicto trágico en la vida de la Viuda (por la muerte de su esposo y por el hecho de tener que enfrentarse al Asesino), se convierte en una continua ruptura de la tensión por medio de incidentes banales, de diálogos que carecen de sentido, en otros términos puede decirse que se manifiesta en la pieza el **choteo**. La situación trágica se «tira al relajo»²⁰³, trae implícito el desorden y esto puede notarse en la obra.

En el juicio del Asesino...

Viuda. (*Se sienta en la silla.*) ¿No sabe de alguien que desee comprarme el chalecito de la playa? Ofrezco una buena comisión.

Juez. ¡Cómo! ¿Vende su lindo chalet de la playa?

Viuda. Lo vendo y muy barato; siete mil pesos (*Al Asesino.*) Pero siéntese, parece un guardacantón... (*El Asesino se sienta en el sillón del Juez.*) No lo había vendido porque Alfonso

²⁰² . Idem., p. 109.

²⁰³ . Mañach, Jorge: Edición digital de la Indagación del choteo, p. 18, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

pasaba en la playa los fines de semana. Pero ahora, con su muerte, ya no tengo pretexto alguno para no venderlo.²⁰⁴

El «dolor y sufrimiento» fingidos de la Viuda, son prestos a la «burla choteadora»²⁰⁵. La risa corrosiva y burlona se suscita a partir del gesto, que la «sufrida» señora realiza para mirar al asesino como un posible prospecto; o cuando realiza un giro sorpresivo y comienza a hablar «de volver a casarse» con lo que queda en un primer plano la trivialidad del asunto que se trata, por lo que lo cómico predomina en la escena.

Juez. Hablando de otro tema ¿Se piensa casar de nuevo?

Viuda. (*Mirando de soslayo al asesino.*) A lo mejor, nadie sabe... Si encuentro un hombre que me convenga...

Juez. Bueno, un hombre que... un hombre... Usted que viva lo que usted o más.

Viuda. (*Riendo.*) ¡Ah, ya caigo! Lo diré: eso cae también en la esfera del «tan». Pero mire, lo cortés no quita lo valiente... Y una cosa no tiene que ver con la otra...

Juez. Eso mismo digo yo: puede vivir, pero no vivir, mi hermana nada tiene que ver con las batidoras, ni mi cuñado se sienta en una silla de ruedas.²⁰⁶

Dentro de la obra, se encuentra la presencia de otras de las formas de lo cómico: **la sátira**. Cuando se observa que la crítica contra el objeto se vuelve más profunda, mucho más devaluadora y que este finalmente resulta demolido, se está en presencia de la sátira. En el primer capítulo del presente estudio, se explicitaban las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez, quien expresara: «La sátira ha sido siempre, por su radicalidad, un medio adecuado para denunciar las anomalías más graves de carácter moral, político o social.»²⁰⁷ Se ha expuesto dicha aseveración por la pertinencia que posee dentro del análisis de *Falsa Alarma*. En la obra, el objeto de sátira es el sistema judicial, porque «no existen hombres capaces de administrar la justicia», de ejercerla, por tanto, desaparece la justicia misma.

Juez. En cierto modo sí: al desaparecer los jueces de la faz de la tierra, me quedé existiendo sin el juez que había sido durante veinte años.

Viuda. ¿Y por qué dice que en cierto modo...?

²⁰⁴. Piñera, Virgilio: «Falsa alarma» en *Teatro completo*, p. 82, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²⁰⁵. Mañach, Jorge: Edición digital de la Indagación del choteo, p. 19, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.

²⁰⁶. Idem., p. 83.

²⁰⁷. Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la estética*, p. 240, Editorial Grijalbo, México, 1992.

Juez. Siempre anda gente por ahí empeñada en seguirme tomando por lo que fui, esto es, por juez, y entonces me dedico a demostrarles que los jueces ya no existen.²⁰⁸

Muy cercana a la línea compositiva de *Falsa alarma*, sobre todo en cuanto a su relación con el humor, se haya *Dos viejos pánicos*; obra que le mereciera a Virgilio Piñera el Premio Casa de las Américas en 1968. Carlos Jerez Farrán en su texto «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista» refiriéndose en un principio a la presencia del teatro del absurdo en *Falsa alarma* afirma luego: «lo mismo acontece en *Dos viejos pánicos*, con la cual el autor acaba de incorporarse de lleno a la modalidad que venimos analizando.»²⁰⁹

Dos viejos pánicos gira en torno al conflicto de dos viejos que le temen a la muerte, a la vejez y a todo cuanto les rodea. Su existencia, que carece de sentido, se convierte en un juego que involucra tanto a los personajes como al propio espectador. El divertimento que se han inventado para combatir el miedo a la muerte, consiste en crearse una «muerte previa», en la que básicamente «se matan entre sí». Una vez muertos, vencerían al miedo y, de la misma forma, erradicarían a la muerte.

Tota. Entonces, ¿vamos a jugar?

Tabo. Tota, deja eso, estamos muy viejos para jugar.

Tota. Claro, estamos muy viejos para jugar al tenis o al fútbol, pero el juego que nosotros jugamos es para viejos, ¿no te parece?

Tabo. Es un juego peligroso, Tota. No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero todos los días... Por ejemplo, ayer creí que no llegaba al final.

Tota. ¡A mí con esas, viejo hipócrita! ¡A mí misma, que te conozco como si te hubiera parido! La verdad es que te encanta jugarlo.²¹⁰

El tema de la obra se universaliza cuando se corporiza en la escena las preocupaciones existencialistas, el miedo mismo a la existencia humana y las consecuencias de «ser entes vivos.» Y ¿acaso estas características no vislumbran el hecho trágico?

²⁰⁸ . Piñera, Virgilio: «Falsa alarma» en *Teatro completo*, p. 84, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²⁰⁹ . Jerez Farrán, Carlos: «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista», Spring, p. 65, 1989 en <https://journals.ku.edu/index.php>

²¹⁰ . Piñera, Virgilio: «Dos viejos pánicos» en *Teatro completo*, p. 479, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

*Tabo. (Hace un gesto de repugnancia.) Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y sólo sabes que el miedo está aquí (Se toca el pecho.) o aquí (Se toca el estómago.) y él apretando y apretando.*²¹¹

El efecto cómico se produce en *Dos viejos pánicos* con la incursión del juego a la manera infantil; es decir, a través de la infantilización de los personajes. Se produce en escena la degradación del adulto mayor a la personalidad de un niño y esta es la única esperanza de salvación porque un niño nunca toma conciencia del peligro. Como apuntara Bergson en su estudio, este hecho significativo coloca la risa en boca del público.

A medida que avanzamos en el estudio de los procedimientos que sigue la comedia, advertimos más claramente el papel que corresponde a las reminiscencias infantiles. [...] Se asemeja a un juego de la niñez, su semejanza es mayor de lo que a primera vista pudiera creerse.²¹²

Tota. Bueno, viejo cañengo, ahora estamos muertos.

Tabo. Eso es, Tota, estamos muertos (*Ladeando la cabeza del lado de Tota.*) (*Pausa.*) Es como tú dices. No tengo miedo.

Tota. ¿Ni siquiera al espejo?

Tabo. No, Tota, ahora ya no soy ni viejo ni joven, ahora soy un muerto.

Tota. (*Se para, abre los ojos, baja los brazos a Tabo.*) ¡Arriba, Tabo!

Tabo. (*Se para, abre los ojos, baja los brazos. Coge a Tota por un brazo y caminan hasta llegar al proscenio. Al público, gritando al unísono.*) ¡Nosotros no tenemos miedo!
¡Nosotros no tenemos miedo!²¹³

A lo largo del teatro completo piñeriano, lo cual incluye obras trágicas y cómicas, se encuentra, como se había expresado el **choteo** y este como una de las manifestaciones propias de lo cómico. Como se decía, el término implica cierto desorden, pero también desacredita toda autoridad posible.

Tabo. (Aplaud.) ¡Bravo, Tota, bravo! Eres la muerta perfecta. Te voy a condecorar con la Orden Mortal de la Muerte. (*Hace como si se le impusiera una condecoración.*) Y toma este

²¹¹. Idem., p. 504.

²¹². Bergson, E: *La risa*, versión de P. Girosi, p. 92, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

²¹³. Piñera, Virgilio: «Dos viejos pánicos» en *Teatro completo*, p. 490, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

diploma. (*Hace como que lee.*) Honor al mérito. Tota, la Grande, murió en aras de la humanidad para demostrar a sus semejantes que cuando uno está muerto no teme a las consecuencias.²¹⁴

Mientras que «nuevamente» el procedimiento fundamental para expresar lo cómico resulta ser la **ironía**. Con la utilización de este mecanismo, el autor ni se compadece ni destruye al objeto, sino que la erige como crítica disimulada. Es más sutil, por lo que se hace necesario descubrirle entre líneas. En el parlamento que se propone a continuación cuestiona la jerarquización del poder político, de una forma soterrada.

Tota. (Riendo.) El jefe de los planilleros sabe mucho.

Tabo. Imagínate, es un jefe...²¹⁵

La combinación de situación, gesto, desenvolvimiento en escena de los personajes hace visible la mecanización de los personajes y, por tanto a la configuración esperpéntica de Valle Inclán, por el miedo actúan como fantechos y su accionar resulta, por tanto, absurdo e incomprensible. «El esperpento no es sólo la imagen del espejo. Lo integran también el pelele y el fantecho humanos. El hombre como muñeco de titiritero había surgido en la mente de Valle Inclán de la proximidad o del contacto con la muerte.»²¹⁶

Tota, al dirigirse a Tabo, articula las manos, mueve y contorsiona la cara, retuerce todo el cuerpo, más que un ser humano parece un títere desarticulado. Recuerda el uso de las marionetas.

Existe una línea temática dentro del análisis que realizara Bergson sobre lo cómico, que adquiere connotaciones especiales en la dramaturgia piñeriana. Refiere el teórico francés, que «el mayor enemigo de la risa es la emoción»²¹⁷. Para poder lograr el efecto cómico es necesario dejar atrás la compasión, porque entonces la risa sería sustituida por una tristeza soterrada. Es acá, donde lo trágico linda con lo cómico, porque si el espectador se adentra en lo que se representa y toma conciencia del miedo a la muerte y a la vejez (*Dos viejos pánicos*), del miedo a la soledad (*El filántropo*), al hambre (*El flaco y el gordo*) como parte de su propia existencia, entonces se identificaría con los personajes y la risa desaparecería.

Los límites entre lo cómico y lo trágico resultan absolutamente indescifrables cuando se está en presencia de lo grotesco, para este momento no se podría hablar de las categorías estéticas

²¹⁴ . Idem., p. 485.

²¹⁵ . Idem., p. 495.

²¹⁶ . Esperatti, Emma Susana: *La elaboración artística en Tirano Banderas*, p. 18, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

²¹⁷ . Bergson, E: *La risa*, versión de P. Girosi, p. 92, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

como cosas «absolutas». Lo grotesco, puede producir en el espectador una risa descarnada, por la degradación de la imagen o, por el contrario, traer consigo la pena.²¹⁸

Lo grotesco, relacionado con lo cómico, desde un primer plano subraya dentro de su manifestación «lo terrible y lo macabro», y estos elementos unidos degradan personajes, situaciones, ambientes, con lo que logran la risa.

*Tota. (Lo coge por una mano y le pone en la otra las tijeras.) ¿Yo? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mi la juventud me estremece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.) Mira. (Mientras habla se va tocando la cara.) Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, por aquí bolsas, y por aquí cráteres y por aquí zanjas. (Vuelve a reír.) Y por aquí (se toca los senos) Me llegan a la barriga.*²¹⁹

Según el teórico ruso Mijaíl Bajtín en su texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, el grotesco surge de la evolución milenaria de la cultura cómica popular, como se había referido en el primer capítulo, nótese en la cita, la connotación que ofrece el teórico a los personajes carnavalescos y su relación con lo grotesco.

Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones-las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc-poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica

²¹⁸. No es de interés para la presente investigación, profundizar en la tipología y uso del recurso dentro del análisis de la dramaturgia piñeriana, porque ya existe una teoría al respecto (Virgilio Piñera o *la libertad de lo grotesco* de David Leyva González). Sin embargo, dentro del estudio que se ha propuesto pueden encontrarse elementos que vislumbran la utilización de tal categoría, como un procedimiento que linda con lo cómico. Esto puede comprenderse mejor a través de situaciones cómicas que esgrimen las descripciones grotescas como vía para recrear determinada visión del mundo-dígame así: la utilización de lo exagerado en relación con el cuerpo, de lo anormal, de lo macabro.

Como categoría estética, lo grotesco posee gran complejidad por la diversidad de conceptualizaciones que existen al respecto. Por ejemplo, el abordaje crítico de Bajtín no manifiesta gran claridad, por lo que pueden encontrarse ciertas incongruencias dentro de la concepción que del término posee el teórico ruso. Kagan, por otra parte, lo observa como parte de lo cómico y no como una categoría independiente. Adolfo Sánchez Vázquez, para diferenciar lo cómico de lo grotesco refiere que, la primera categoría desvaloriza una apariencia de la realidad y, la segunda, desacraliza lo real desde un mundo irreal, fantástico, extraño. Por tanto, al referir lo anterior, puede observarse que existen fuertes contradicciones entre las diferentes concepciones de los autores que han abordado lo grotesco como categoría estética, por lo que aún la generalidad del uso del término resulta difusa.

²¹⁹. Piñera, Virgilio: «Dos viejos pánicos» en *Teatro completo*, p. 483, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

popular, principalmente de la cultura carnavalesca. (...) El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa.²²⁰

En su estudio, Bajtín refiere el predominio excepcional que posee en la obra de Rabelais «el principio de la vida material y corporal»²²¹, es decir la presencia de imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Cada una de estas temáticas, relacionadas con la degradación en un plano hiperbólico.

Como una forma de manifestar el *humor negro*²²², se encuentra la obra piñeriana, *El flaco y el gordo*. En la primera escena aparecen dos enfermos en el cuarto de un hospital. Uno de ellos está muriéndose de hambre (el flaco) ya que solo posee un plato (boniato sin arroz) en el almuerzo y la comida que le dan en el hospital. Mientras que el otro, en este caso el gordo, come todo lo que se le antoja, incluso puede pedir la carta y ordenar lo que le parezca. La configuración de ambos personajes, está realizada sobre la base de una antinomia que finalmente tributa a evidenciar la deshumanización del hombre, al punto de llegar a actuar como animales. Tales características también resultan propias de lo grotesco, en cuanto el espectador puede asistir al descuartizamiento de la carne, a la animalización de los personajes.

El gordo representa un ser asentimental, y por tanto, antinatural, en el sentido que no es capaz de sentir la más mínima piedad por su compañero de cuarto. El flaco, por su parte, es un títere que responde a su propia hambre, lo que lo impulsa a realizar los actos más denigrantes de servilismo. La comicidad, como se había explicitado con anterioridad, se manifiesta asociado a lo macabro. El flaco, en su estado último de desesperación, no puede soportar ni un instante más los actos viles del gordo, que se basan en disfrutar frente a él de los platos más exquisitos y no permitir que este los pruebe.

Como parte del humor negro presente en la pieza; el flaco, en su última fase de desesperación, decide devorar al gordo. En la segunda escena de la obra, aparece el flaco (ahora convertido en gordo), sentado a la mesa chupando golosamente una tibia humana. Mientras que regados en el

²²⁰ . Idem., p. 15.

²²¹ . Idem., p. 30.

²²² . El humor negro está relacionado con lo grotesco en este caso por la mezcla de sentimientos opuestos que suscita, a medio camino entre la risa y el horror. Esta modalidad de humor busca la risa en los motivos donde lo lógico sería encontrar dolor, lástima, ternura, compasión; es decir, en lo patético, en lo dramático, en la muerte. El humor negro, con una crueldad que anestesia el sentimiento del dolor; anestesia también os buenos sentimientos y hace estallar la risa allá donde la reacción normal sería la conmiseración. (Monje Margeli, Pilar: «El humor en la poesía de Gloria Fuertes», p. 119, en www.openthesis.org/documents)

suelo, se observan los huesos de un esqueleto. El humor negro se manifiesta, exactamente, a través de la combinación de lo visible y el terror. Respecto a lo anterior, Rine Leal expresa:

El flaco y el gordo es la pieza más alucinante que se ha estrenado en La Habana en todo este año. Reduciendo sus términos a la más pura sensación del absurdo, creando una atmósfera de «humor negro» en ocasiones desagradable y buscando en todo momento la oportunidad de asombrar.²²³

Es decir, lo cómico se logra a partir del hecho de que el flaco, en su desesperación por matar el hambre, termina comiéndose al gordo como si se tratara de un plato succulento. La risa se produce entonces mediante el acto de canibalismo, lo cual desaparece cuando el espectador cobra conciencia de las razones que motivan al flaco a adoptar una actitud de animalización. La combinación de miedo y risa, como se había visto en *Dos viejos pánicos*, se presenta mediante la realidad deformada. La relación existente entre el gordo y el flaco refleja lo absurdo de la condición humana y de la sociedad misma. Por lo que, la risa está presta a desaparecer cuando se asiste a lo triste del comportamiento que es escenificado. Vale decir entonces que, lo cómico no se manifiesta en su forma pura, sino que existe en su interacción con lo trágico.

A medida que el Flaco da lectura al párrafo final, el Gordo se mete en la boca la última cucharada de arroz y acto seguido pincha la molleja y también se la come.

Flaco. - ¿Pero qué haces...? ¿Y mi molleja?

Gordo. (Casi sin poder articular por la cantidad de comida que tiene en la boca.) La mo...la mo... (Risas.) La molle... (Nuevas risas) Ja...Ja (Lanza granos de arroz de la boca) La molleja... ¡Ja, ja, ja, ja!

Flaco. (Perdiendo los estribos se levanta e increpa al Gordo.) ¡Hijo de yegua! Te voy a sacar la molleja de la barriga. Ojalá te de un cólico.

Gordo. (Muy serio.) Volvemos al insulto personal. (Pausa.) Escuche, caballero no es mi culpa si usted no sabe leer, como Dios manda, una receta de cocina. ¿Quiere que le diga la verdad? Parecía estar leyendo una receta de cocina china. No entendí nada de nada. Y ahora viene reclamando derechos, que si la molleja, que si el cólico. Para colmo, el insulto personal. (Pausa.) Hemos terminado. La culpa es mía por tratar a desconocidos (Pausa.) Sepa que jamás

²²³ . Leal, Rine: «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, p. XIII, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

volverá a sentarse a mi mesa. (Empieza a caminar hacia la cama.) Ahora, a dormir el sueño del justo. Que no me despierten hasta las seis. (Se echa en la cama boca arriba y cierra los ojos.)

Flaco.-Esto me pasa por comemierda. (Camina hacia la cama del Gordo y se para a mirarlo atentamente, después va hacia su cama, se acuesta, con las manos detrás de la cabeza, suspira.) Parece un puerco cebado...²²⁴

Puede evidenciarse, a través de esta obra, el carácter universal que adquiere la aseveración de Koprinarov referida en el primer capítulo del presente estudio, de tal forma que la risa puede mostrarse entre lágrimas o lo que sería de la misma forma, la risa se mezcla con la tristeza.²²⁵

La degradación de lo carnal, como característica de lo grotesco, presente también en su relación con lo cómico²²⁶ ocupa el primer plano en más de una obra piñeriana, tal es el caso de *La boda* (1957). En la que el conflicto se desarrolla alrededor del defecto físico de Flora. La supuesta novia (Flora), se entera «escuchando detrás de las paredes», que su prometido conoce su defecto físico; el cual se hace explícito por un juego «no verbal» con el ajustador-empleado por Alberto para señalar cuán caídas y requetecaídas son las tetas de Flora. «Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas.»²²⁷

A su vez Flora, agraviada, le inventa un defecto a su prometido (dientes postizos). Serían entonces, la mejor pareja «no-perfecta»; por lo que, al final, los novios, después de quemar sus trajes de bodas y declararse amor eterno, se afirman en una negativa, un *no*, una relación no consumada. «Que no hemos tenido bodas, pero hemos cumplido todas las formalidades.»²²⁸

Ahora bien, dentro de la relación entre el absurdo y lo grotesco como parte del desarrollo de lo cómico en el teatro piñeriano, se presenta *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Oscar* (1973). La obra, cumpliendo la función primigenia de lo cómico como categoría estética, resulta una crítica a la imposibilidad real del hombre al desarrollarse en un mundo regido por la «alienación y los automatismos»²²⁹; por lo que los

²²⁴. Piñera, Virgilio: «El flaco y el gordo» en *Teatro completo*, pp. 251-252, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²²⁵. Referirse a la página veintiséis del primer capítulo de la presente investigación.

²²⁶. Puede encontrarse en Bajtín, Mijaíl: «La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais» en *Sociología de la cultura*, tomo II, p. 21, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004 ISBN: 959-258-803-1

²²⁷. Piñera, Virgilio: «La boda» en *Teatro completo*, p.116, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²²⁸. Idem., p. 144.

²²⁹. Boudet, Rosa Ileana: «Virgilio Piñera en su mar de utilería» en www.revistas.ucm.es/

límites entre la locura y la cordura se vuelven indescifrables. La pieza, que se encuentra escrita en versos y dividida en jornadas, resulta renovadora en cuanto al juego escénico, es decir, puede observarse cómo son representados o, ¿por qué no? puestos en cuestión temas de índole filosófica. De los análisis de la familia pequeño burguesa (*Electra Garrigó, Aire frío*), de la necesidad de liberación, de alcanzar una identidad propia (*Jesús, El no, La niñita querida, El filántropo*); se adentra el autor en temas como la enajenación, la búsqueda de la verdad, entre otros.

Para que se manifieste lo cómico, no tiene necesariamente que estar presente la risa, como fue expuesto en el primer capítulo del presente estudio; dentro de *Las escapatorias...* se recrea la categoría estética cuando el espectador asume que la «única salida a la realidad es enloqueciendo». De otra forma no existiría evasión ante un contexto que se encuentra irreconciliable para con el hombre. Estas características son también el resultado de la interacción con las vanguardias artísticas, con el sentimiento iconoclasta que traen los movimientos vanguardistas al arte; por ejemplo, la obra se desarrolla como si fuese un pasaje onírico, con un tono muy surrealista, por lo que podría hacerse notar la influencia que realizaron sobre Piñera, el surrealismo, el dadaísmo; e incluso las teorías freudianas sobre los sueños y el psicoanálisis.

Lo grotesco, en su interrelación con lo cómico, puede manifestarse a través de lo macabro y en la pieza se asiste por medio del descuartizamiento de la carne, de la degradación corporal. En la primera jornada, Oscar se dispone a traspasar el umbral para encontrar lo nuevo y para llegar a «ese lugar insospechado» deberá dejar atrás:

[...] la cara de lechuza de la madre Silvia,
la nariz de Pinocho del padre de Mercedes,
la belleza insolente y voraz de Coralía,
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.²³⁰

En la segunda jornada, Laura y Oscar aparecen en un anfiteatro, desnudos como si fuesen «Adán y Eva», esperando el avión de las ocho. Pero Laura no cree que partir sea una buena solución. La interacción con lo trágico se evidencia en *Las escapatorias...* cuando lo cómico se interrumpe y se muestra en la representación los espacios cerrados, agónicos, donde no existe la salida.

[...]Convéncete, no hay salida posible. Estamos atrapados
en una ratonera hecha con nuestras propias manos,
y en cuanto a esos espantos que piensas ahorrarte,
cual panes y peces bíblicos se reproducirán.²³¹

El viaje de los personajes centrales (Laura y Oscar), logra que el espectador se debata entre realidad o ficción; sin embargo, justo detrás de la insistente presencia de la muerte, del «aparente tono angustioso», de los pasajes oníricos se encuentra lo cómico, como el resultado de la ridiculización que de esas situaciones se presentan. Por ejemplo, los personajes secundarios (Manolo, Coralía, Pilar, entre otros) cifran sus esperanzas en un viaje; la madre confía en las aguas de Carlsbad para una curación o Manolo, que parte «para morir un poco» o Coralía a un *fashion show* o Rodolfo, a Calcutta para remediar su Parkinson.

En la jornada V son Laura y Oscar quienes partieron, y naufragan mientras dialogan en una balsa. Cuando Oscar cree haber llegado a lo «Ignoto», al jardín de la inocencia; Laura está presa en una guarida de ladrones que, por demás, exigen mucho dinero por su rescate. Estos saltos sorpresivos de una escena por otra, logran la comicidad por lo absurdo y, a la vez, ridículo de las situaciones.

En *Las escapatorias...* Piñera utiliza al igual que lo hizo en *Electra...* los dobles de los personajes, como un forma de cubanización y de desacralizar el canon clásico de la representación También emplea a nigromantes que realizan trucos y peripecias. Estos elementos muestran la renovación que se produce en lo cómico dentro del teatro piñeriano.

Características similares contiene *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), obra escrita en versos y dividida en jornadas; que al igual que *Las escapatorias...* muestra una escena hiperbólica, desmesurada. La pieza es todo un enigma desde el propio título, parece que

²³⁰. Piñera, Virgilio: «De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Oscar» en *Teatro completo*, p. 634, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²³¹. Idem., p. 635.

el autor otorga al espectador el poder de jugar con lo representado, «se juega con lo sartorial o relativo al sastre y lo platónico o del *plató* o el escenario cinematográfico y la cualidad brillantes de las rocas»²³².

La obra expone cómo un grupo de hombres ha buscado el «arropamiento» de la caverna de Platón para ocultar o fingir su verdadero rostro. Dentro de la representación se asistirá a un exceso de ejercicios vocales, onomatopeyas y juegos de palabras, así como del uso de didascalias para describir prolijamente el escenario.

El contenido de la pieza, podría interpretarse como una crítica a la «doble moral». Se decía que *Un arropamiento...* era, según su configuración, cercana a *Las escapatorias...*, pues el sentido filosófico lo evidencia. El mundo representado en ambas obras aparece como un sueño. En *Un arropamiento...* sí se puede alcanzar la tierra prometida, pero esto solo lo logran «los que sus caras mostraron» en el momento en que una explosión anuncia el final.

En cuanto a lo cómico, se manifiesta en la obra a través del **sarcasmo**, lo cual resulta ser una crítica profunda, que usa como procedimiento fundamental la **ironía**. Resalta aspectos negativos en el orden social y político; en la pieza, como se había expresado con anterioridad, arremete contra la «doble moral». El conflicto es entre las «caretas» y las «jetas»²³³, lo cual resulta una desvalorización hacia aquellas personas que ejercen el poder, contra los políticos corruptos.

Hombre I. (Lo mismo.) Pues yo me quedé ciego de resultas... Pues resulta que yo me quedé ciego..., de resultas de que me quedé ciego..., y resulta que de resultas de quedarme ciego..., pues me quedé ciego de resultas..., de resultas..., de resultas..., de resultas... (*Interrumpe el movimiento, abre los ojos. Con su voz y haciendo anteojeras con las manos.*)

En este mundo traidor
nada es verdad ni mentira...
Todo es según el color
del cristal con que se mira.²³⁴

Es necesario leer «entre líneas» y encontrar el sentido irónico, los juegos entre las máscaras y las caras son el resultado de «lo filosófico» que se señalaba porque constituye la búsqueda de «la verdad».

²³². Boudet, Rosa Ileana: «Virgilio Piñera en su mar de utilería» en revistas.ucm.es/

²³³. El término es un cubanismo que hace referencia al rostro, la cara.

²³⁴. Piñera, Virgilio: «Un arropamiento sartorial en la caverna platónica» en *Teatro completo*, p. 597, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

Hombre 1. (Con furia) ¡Es careta...!

Ceremonia. (Burlón.) Con que esa es tu jeta... (Pausa.) ¿Como de cerdo, verdad...?²³⁵ [...]

Hombre 1. ¡Qué más da! Si a mi entender todo es careta y mentira. (Pausa.)²³⁶

Como parte de la interacción entre lo trágico y lo cómico en el teatro de Piñera, en la recreación de lo cómico, se ha venido observando la peculiaridad que adquieren las mismas por la presencia del tono angustioso, las sinrazones, crueldad e incomunicación. Al abordar *El flaco* y *el gordo*, se vio cómo el opresor y agresor, no eran más que la típica lucha clasista entre el opresor y el oprimido; Carlos en *Una caja de zapatos vacía* (1968) comienza la obra representando al gran tirano que aplasta «con una bota de caucho»²³⁷ la caja vacía que da título a la pieza.

La obra presenta crudamente en escena la disposición impulsiva en el hombre: ira, destrucción, odio, ambición de poder; con la intención de sacudir al espectador y de que este se vea reflejado en la trama que se muestra exasperada y violenta; esta última domina el lenguaje, la acción y la psicología de los personajes. Tales características remiten directamente a ubicar la pieza como exponente del «teatro de la crueldad»²³⁸. *Una caja de zapatos vacía*, plantea el problema de la sobrevivencia. Berta, Carlos, Angelito actúan el juego de la vida y la muerte, (opresor y oprimido). En la segunda mitad de la obra, Carlos, que al principio pateaba la caja, pasa a ser tiranizado por Angelito, el nuevo jefe que ha venido a sustituirlo.

Piñera logra realizar en la obra una versión carnavalesca de la crueldad, sobre todo mediante la acción y el lenguaje, vehículos idóneos que resaltan la risa, esta vez conjugada con lo cruel y despiadado (lo macabro).

Lo cómico también se manifiesta a través de las palabras, de la destrucción del lenguaje, por lo que en el teatro de la crueldad se puede manifestar a plenitud lo cómico. En *El teatro y su doble* (1938), Antonin Artaud explicita que, es necesario «destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro, que es el único lugar donde un gesto no puede repetirse del

²³⁵ . Idem., p. 601.

²³⁶ . Idem., p. 602.

²³⁷ . Piñera, Virgilio: «Una caja de zapatos vacía» en *Teatro completo*, p. 514, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²³⁸ . Esta expresión fue forjada por Antonin Artaud en 1964 y con ella designaba un proyecto de representación donde el espectador experimentaría un tratamiento emotivo de choque, destinado a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una experiencia. Constituyó para el teatro universal una experiencia estética y ética originales. Sin embargo el teatro de la crueldad de Artaud no tiene nada que ver con una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador. (Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 47, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-29)

mismo modo.»²³⁹ Entonces, la nueva escena ha de conmover conciencias desde la violencia. En la pieza piñeriana, la agresión se conoce desde el momento en que el espectador cobra conciencia de que la caja vacía no es más que una metáfora que alude a la humanidad misma. Los personajes utilizan la caja para patearla, vomitar sobre ella, aplastarla; con lo que se reafirma el concepto de una existencia nula, carente de significados, «vacía». Las circunstancias muestran más que nunca que el estar vivo equivale a estar sujeto a una desvalorización continua.

En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer sobre nosotros para enseñarnos eso ante todo(...) Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que quiere resucitar.²⁴⁰

El humor se suscita en la pieza a través de la correlación entre un absurdo y la crueldad. *Una caja de zapatos vacía* adquiere el tono risible, con las reiteradas patadas en el trasero, con lo absurdo de patear una caja. A la hora de manifestar lo cómico la utilización del lenguaje posee primacía. En lo que refiere a la crueldad, nótese la importancia que adquiere la escritura, es decir, el manejo de la palabra como tortura psicológica, esto se manifiesta también a través del rebajamiento del lenguaje y a partir de aquí se suscita, a su vez, el efecto cómico.

El uso de las llamadas «malas palabras» por Carlos, despierta la risa en el espectador, estas logran el asombro dramático en la obra, además, son el vehículo ideal para transportar el opresivo y alucinante mensaje de la pieza. Así lo evidencian los parlamentos entre Carlos y Berta, quienes constantemente recuerdan que «la vida solo es una mierda»²⁴¹.

En el análisis de obras antes referidas-dígase así: *Dos viejos pánicos*, *Falsa Alarma*, *El flaco y el gordo*, *Una caja de zapatos vacía*, entre otras; ha podido observarse como la utilización del lenguaje es un medio efectivo para lograr recrear lo cómico; sin embargo, a continuación se

²³⁹ . Antonin, Artuad: «El teatro y su doble» en Millares, Selena: «La subversión del logos en Virgilio Piñera», p. 239, Universidad Autónoma de Madrid, en www.uam.es

²⁴⁰ . Idem. , p. 239.

²⁴¹ . Piñera, Virgilio: «Una caja de zapatos vacía» en *Teatro completo*, p. 526, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

analiza una obra donde el manejo de la lengua es la «única fuente» por la que se manifiesta la categoría estética.

Estudio en blanco y negro (1967) logra el aspecto cómico por medio de la «repetición mecánica del lenguaje». La representación sitúa en un parque a una pareja de novios, quienes de pronto se ven envueltos en una discusión que carece, en todo momento, de sentido. Dos hombres irrumpen en la escena, se gritan el uno al otro «blanco» y «negro», cada cual tratando de imponer su gusto sobre el otro. Los novios intervienen en la discusión y, mecánicamente, se vieron sujetos a la misma disputa.

Hombre 1. (Enérgico.) ¡Cómo que no sabe! ¡Blanco o negro?

Novia. (Mirando ya a Hombre 1, ya a su Novio, de súbito.) Blanco.

Novio. (Mirando a su Novia y dando muestras de consternación.) ¿Blanco?...No; blanco, no; negro.

Novia. (Excitada.) Que te crees tú eso. He dicho blanco.

Novio. (Persuasivo.) Mima ¿me vas a llevar la contraria? (*Pausa*) di negro, como tu papi lo dice.

Novia. (Con mohín de disgusto.) ¿Y por qué te voy a dar el gusto? Cuando él preguntó yo dije blanco (*Pausa.*) Vamos a ver: ¿por qué también no dijiste blanco?

Novio. (Sigue persuasivo, pero con violencia contenida.) Mima, di blanco, complace a tu papi. ¿Qué más te da hacerlo?

Novia. Pídemelo que quieras, menos que diga negro. Dije blanco y blanco se queda.

Novio. (Ya violento.) ¿De modo que le das la razón a ese tipejo y me la quitas a mí? (*Pausa.*) Pues vete con él. [...]

Hombre. (Se arrodilla a los pies de la novia, saca un pañuelo, le seca las lágrimas; le toma las manos, se las besa, con voz emocionada y un tanto en falsete.) ¡Gracias, señorita, gracias! (*Pausa. Se para gritando.*) ¡Blanco!

Novia. (Mirándolo extrañada.) ¿Quién le dio vela en este entierro? (*Pausa.*) ¡Negro, negro, negro!²⁴²

Lo cómico en su estrecha relación con la risa se manifiesta en el ejemplo anterior a partir del lenguaje. Existe una crítica en el texto a los pensamientos que llegan constantemente a los

²⁴² . Piñera, Virgilio: «Estudio en blanco y negro» en *Teatro completo*, p. 473, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

extremos porque la situación que da pie a la obra es esencialmente ridícula; sin embargo los peonajes en su afán de hacer cada uno su voluntad no logran entenderse y se crea entonces la locura, el desconcierto.

Adolfo Sánchez Vázquez, al abordar las diversas manifestaciones de lo cómico ofrece un especial énfasis sobre la *farsa*, como se expresó en el primer capítulo de este estudio. Son varias las obras piñerianas que exponen lo cómico a través de una representación farsa de la realidad. Los elementos de esta forma de lo cómico, de una u otra manera se revelan en toda la dramaturgia de Piñera (ya sea a través del absurdo o de la tradición heredada del teatro bufo), sólo que para el análisis de esta investigación se evidenciará tal manifestación en aquellas obras donde predomine.

La farsa es sustitución de la realidad por otra esquemática. Es una visión absurda de la realidad. Hace reír con una risa franca y popular. Utiliza un material imaginativo y universal. La farsa critica o se burla de las costumbres y defectos de la sociedad. Es rica en situaciones cómicas, grotescas o bufonescas con un estilo poco refinado. Es un género muy popular que gusta mucho al público y hace reír con mucha facilidad. La risa liberadora triunfa sobre la inhibición y la angustia trágica bajo la licencia poética. A través de la farsa el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la razón.²⁴³

Siempre se olvida algo es una farsa en la que cuatro mujeres; dos señoras y sus respectivas criadas se enfrascan en un alucinante juego, en el que se trata de corroborar que «siempre se olvida algo». El juego, como toda representación piñeriana presenta dos polos: de un lado Lina y Chacha, que defienden a toda costa que siempre hay algo que se olvida; del otro la Señora Camacho y Tota para las que no existe olvido alguno.

Refiere Bergson en su estudio *La risa*:

Adivinamos que los artificios usuales de la comedia, la repetición periódica de una palabra o de una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los quiproquos y muchos otros recursos, pueden sacar su fuerza cómica de la misma fuente.²⁴⁴

La cita del teórico francés posee constancia en *Siempre se olvida algo* en la que se repite constantemente la frase que da título a la obra, mientras que predomina la representación absurda

²⁴³. Vigil-Escalera, Orlando: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, p. 43, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2

²⁴⁴ Bergson, E: *La risa*, versión de P. Giroi, p. 42, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

de una misma escena. Lina y Chacha dejan expofeso el cepillo y las aspirinas, de tal forma que aunque viajen, siempre regresarán, puesto que «han olvidado algo»; con lo que la acción poco a poco va adquiriendo dimensiones mayores.

La bola de nieve en lo cómico: nos sugiere la misma visión abstracta, le da un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado.²⁴⁵

La problemática de la obra, que podría presentarse ante el espectador como una sucesión de hechos ridículos van *in crescendo*, hasta llegar a un resultado inesperado. La Señora Camacho, tratando de evidenciar que a ella no se le olvida nada, introduce dentro de su equipaje un «boniato» y cuando aún el espectador no ha cesado de reír ante lo insólito del caso, descubre que la «supuesta señora memoriosa» ha olvidado, dentro de su equipaje, el cuerpo embalsamado de su difunto marido. Lo cómico, se presenta también a través de las ilógicas y sorpresivas enumeraciones de «cosas que siempre se olvidan.»

Tota. (Leyendo.) Una coladera de café, un martillo, un arado, un caballo, una estufa y un colchón. Eso es todo, señora.

Señora Camacho. (A Lina.) ¿Vio? No olvidamos la coladera...

Lina. Pero olvidaron montones de cosas: el bastidor, la guía de teléfono, el crucigrama y el hemograma, la pala y el pico, el azúcar y el Senocal, el botellón de agua, la mamadera, la tumbadora, el diccionario, la bolsa de agua caliente, la pipa de la paz, el insecticida, las castañuelas, la mascarilla, el florete, las bolas de billar...²⁴⁶

Tanto las enumeraciones caóticas como la presencia imprevista de un desconocido, un amante perseguido, dan fin a la comedia.

En *El álbum*, prima el monólogo de una vieja dama que en vez de mostrar medallas o reliquias exóticas, cobra entrada para el *show* donde muestra las fotografías de su vida. En esta ocasión, se produce la farsa mediante la delirante señora que entabla en la pieza un acto de conjuro o una sesión de espiritismo, cuando invita a los que la escuchan a recordar con ella el momento en que ocurría «la partición de su pastel nupcial»²⁴⁷. Lo cómico se manifiesta en el

²⁴⁵. Idem., p. 95.

²⁴⁶. Piñera, Virgilio: «Siempre se olvida algo» en *Teatro completo*, p. 357, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²⁴⁷. Piñera, Virgilio: «El álbum» en *Teatro completo*, p.370, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

mismo momento en que el espectador observa con detenimiento lo que podría ser una dama, que se asemeja a un cadáver embalsamado, utilizando la retórica propia de la crónica social arremetiendo contra la hipocresía.

Lo cómico interacciona con lo trágico en la misma medida en que se observa cómo es la vida de la vieja dama; porque su figura ante todo es simbólica, connota el miedo por la vejez, por la soledad humana. Sin embargo, estas características expresadas a través de un discurso que resulta toda una farsa se muestra como incongruente, con lo que suscita lo cómico. Puede notarse en el siguiente ejemplo cómo se desacraliza la muerte, y se torna en fuente de lo risible:

Mientras La Dama habla de su pastel nupcial...

[...] Solo diré de esta obra maestra que a la masa se añaden partes iguales de vainilla, canela y esencia de limón... (*Pausa.*) ¡Pero ni una palabra más! ¡Ni una! ¡Qué se habrá creído! (*En ese momento la Mujer de Piedra dice ¡ay! Y muere. La Dama se vuelve hacia ella con desprecio.*) ¡Bah! Venirse a morir cuando estoy hablando de mi pastel. Pero qué me importa (*Pausa.*) Pues sí, qué se habrán creído. No revelaré nada. Que cada cual se las arregle como pueda y que cada cual haga su propio pastel.²⁴⁸

Escrita dentro de la cuerda paródica de los bufos, pero siendo a plenitud representante de la farsa, *El encarne* evidencia un estilo más desenfadado. La obra trabaja, de cierta manera, con el motivo temático de *Seis personajes en busca de autor*, puesto que un director llega a un «supuesto ensayo» y se encuentra con que sus actores se empeñan en «encarnar» a personajes legendarios en el teatro –dígase así: Electra (como Electra Garrigó), Violeta (de *El brindis*, ópera Travista-Verdi), Coppelia (del Ballet Coppelia), Petrushka (del ballet del mismo nombre), Rigoletto (de la ópera de igual nombre), y Mefistófeles (copia de la parodia de dicho nombre-Sarachaga).

En la obra se asiste al uso de la metateatralidad, la cual es basamento principal a partir de la cual se desarrolla lo cómico. Dota a la pieza de un ludismo directo para con el espectador, logra un distanciamiento que rompe el suspenso de la pieza y que, a su vez, involucra al espectador. La metateatralidad desacraliza el canon tradicional de lo cómico y propicia la interacción con lo trágico; este distanciamiento fragmenta la ficción teatral, tales características resultan

²⁴⁸ . Idem., p. 374.

renovadoras en la exposición de lo cómico. La risa, elemento tan asociado a lo cómico se suscita cuando se observa a los personajes encarnando a «otros personajes» dentro de la propia obra.

Director. (Se vira, siempre con las manos en la espalda y la cabeza baja, llega hasta el centro del escenario. Levanta la vista y ve a los actores. La sorpresa lo obliga a echar el cuerpo hacia delante. Se lleva las manos a la cabeza, retrocede dos pasos.) ¡Mi madre! ¿Qué es esto? ¿Espíritus? (Pausa.) (Camina lentamente hacia el banco. Iracundo.) ¿Qué significa este relajó? ¿Qué se traen con esos disfraces? Lo único que les falta es salir a la calle a tirar serpentinas. (Pausa)(Da una patada en el piso.) ¿Se han vuelto locos? ¡Vamos, rápido! A quitarse esos trapos. (Señalando a Violeta.) Rita, da tú el ejemplo.

Violeta. (Se para con firmeza y un dejo de burla.) Señor director, no me llamo Rita, me llamo Violeta, Violeta Traviata. Soy la hija del compositor italiano Giuseppe Verdi.

Director. Déjate de chistecitos que estás muy tarajalluda. Además, ni cantas ni comes fruta... De modo que no sueñes en ser soprano. (Pausa. Señalando a Giselle.) ¿Y quién eres tú, monada?

Coppelia. Una de las grandes sacerdotisas de la danza clásica: Coppelia.²⁴⁹

En *La risa* Bergson explicita, como procedimiento básico de la comedia clásica, la repetición²⁵⁰ y ésta «nos hace reír porque con elementos morales, simboliza un juego completamente mecánico»²⁵¹. La risa surge cuando el espectador asiste a la repetición de una frase como si el acto fuese un mecanismo montado sobre una idea fija., lo cual resulta también ridículo.

Director. Olvídense del peluquín... (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?

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.

²⁴⁹ . Piñera, Virgilio: «El encarne» en *Teatro completo*, pp. 556, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

²⁵⁰ . Bergson, E: *La risa*, versión de P. Girosi, p.87, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

²⁵¹ . Idem., p. 87.

Director. Te la vendo.²⁵²

La farsa se encuentra en la pieza en la misma medida en que se representa la situación, cuando se asiste a la visión absurda de la realidad, en la tradición que toma venida del teatro bufo y que posee su asiento en la obra. La risa se presenta también a través del lenguaje porque puede variar desde el tono más culto hasta el rebajamiento en el habla vulgar.

Las obras antes expuestas, que evidencian la farsa como manifestación de lo cómico, resultan piezas donde la risa se manifiesta a plenitud, sobre todo porque están más apegadas a lo popular y no presentan gran complejidad en cuanto a la representación escénica. Sin embargo, pudo notarse cómo se encuentran estrechamente ligados lo cómico y lo trágico.

Ha podido observarse cómo lo cómico es la categoría estética predominante en las obras piñerianas; sin embargo, también es notable la fuerte interacción que posee en su desarrollo con lo trágico. Lo cómico para el teatro de Piñera es el vehículo idóneo para reaccionar ante un contexto que se mostraba distorsionado, incongruente con los intereses del autor, por lo cual cumple en su expresión con su función primigenia: ejercer la crítica desacralizadora. La contradicción fundamental expuesta por Bergson: «la relación entre lo vivo y lo mecánico», resulta basamento imprescindible en la configuración de las piezas cómicas piñerianas. Pudo notarse que en la recreación de lo cómico se hallan las características clásicas como: *la presencia de la contradicción entre lo serio y lo risible, la asociación con la risa, la representación de los personajes en la realización de un ideal que se muestra como ridículo*, etc. Entre las manifestaciones de la categoría estética, predomina el humor, este en estrecha relación con las características propias de lo absurdo, lo grotesco y la crueldad. Dentro del humor se evidencian formas de la sátira, sobre todo en pro de devaluar sistemas políticos y sociales. El choteo se manifiesta en determinadas obras a través de la desmitificación y desacralización de temas tenidos como naturales, entre los que se encuentran la muerte y la vejez. De la misma forma, aparece la contradicción entre las aspiraciones y los resultados, como se patentiza en la polaridad filantropía- egoísmo, bienestar-pobreza, satisfacción-hambre.

²⁵² . Piñera, Virgilio: «El encarné» en *Teatro completo*, p. 557, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3

CONCLUSIONES

Tras el análisis de lo trágico y lo cómico dentro del teatro completo de Virgilio Piñera, se ha arribado a las siguientes conclusiones:

- Lo trágico y lo cómico como categorías estéticas poseen desde su configuración clásica una serie de rasgos que permanecen en las diferentes formaciones culturales, y sobre los cuales coinciden la mayoría de los estetas. Las características más distintivas para el reconocimiento de lo trágico son: *la presencia del conflicto trágico, la representación del héroe trágico en la realización de su ideal, el acontecer desdichado, la anagnórisis, la catarsis, la representación en la escena de pasiones como el sufrimiento, el terror*, entre otras. A su vez, los elementos que distinguen lo cómico son: *la presencia de un conflicto que se resuelve más fácilmente con respecto a lo trágico, la representación de los personajes en la realización de un ideal que se muestra como ridículo, incongruente, debe cumplir con su función primigenia de ejercer la crítica devaluadora; se manifiesta a través del humor, la parodia, la sátira, el choteo*, entre otras.
- Dentro del teatro piñeriano se encuentran los rasgos fundamentales de lo trágico como categoría estética según su configuración clásica, tales como: la presencia del héroe trágico en la realización de su ideal; la presencia del acontecer desdichado, el final desventurado, etc. Al mismo tiempo incorpora en su representación de lo trágico visos de renovación, que pueden apreciarse en el empleo de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión escénica.
- Lo cómico como categoría estética predominante en las obras piñerinas cumple con su función primordial: la crítica desacralizadora ante las principales problemáticas político-sociales de su entorno. Lo cómico se manifiesta a plenitud en este teatro por medio del humor, la farsa, el choteo y la ironía. El humor aparece en estrecha relación con lo absurdo, lo grotesco y la crueldad, o mediante formas de la sátira. El choteo se manifiesta propiciando la desacralización en situaciones de apariencia trágicas. La ironía es el procedimiento fundamental por el cual se asiste a la categoría estética.
- En la dramaturgia piñeriana se evidencia la marcada interacción que poseen lo trágico y lo cómico, lo que se hace evidente en: la presencia del choteo en obras completamente trágicas o en la manifestación de las pasiones propias de la tragedia en piezas donde predomina lo cómico.

RECOMENDACIONES

- Continuar profundizando en el estudio de lo trágico y de lo cómico en el teatro de Piñera o en otras zonas del teatro cubano porque es evidente la presencia de tópicos que apenas se exploraron.
- Ampliar la investigación hacia otras cuestiones estéticas tomando como centro el teatro piñeriano, como por ejemplo: el resto de las categorías estéticas, las funciones del arte, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

ABRU, ALBERTO: *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.
ISBN 959-209-402-0

AGUILIÚ DE MURPHY, RAQUEL: *Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera*,
en www.dramateatro.arts.ve

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y JOSÉ FRANCISCO RAMOS RICO: *Circunvalar el arte (La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte)*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

ARISTÓTELES: *Poética*, versión y traducción de Angel J. Cappelletti, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990.

ARRUFAT, ANTÓN: *Virgilio Piñera entre él y yo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002. ISBN: 959-10-0772-8.

BAJTÍN, MIJAÍL: «La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais» en *Sociología de la cultura*, tomo II, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004 ISBN: 959-258-803-1

BEINERT, WOLFGANG: *Diccionario de teología dogmática*, Editorial Herder, Barcelona, 1990.)

BERGSON, E: *La risa*, versión de P. Girosi, Buenos Aires, Ed. Tor, [s.a].

BOUDET, ROSA ILEANA: «La dramaturgia cubana en la literatura cubana» en *Letras Cultura en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

----- «Virgilio Piñera en su mar de utilería» en www.revistas.ucm.es/

DEL PINO, AMADO: *Sueños del mago*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004. ISBN: 959-7154-29-3

- DE MICHELI, MARIO:** *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004 ISBN: 959-258-746-9.
- ECO, UMBERTO:** «La regla de lo cómico» en *La estrategia de la ilusión*, Editorial Lumen, S.A, Barcelona, España, 1996.
- *Tratado de Semiótica General*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008
- ESPERATTI, EMMA SUSANA:** *La elaboración artística en Tirano Banderas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- ESPINOSA, CARLOS:** *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, 2003. ISBN: 959-209-516-7.
- FOWLER CALZADA, VÍCTOR:** «Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera», en Rita Molinero: *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2002.
- GUADARRAMA GONZÁLEZ, PABLO Y ROJAS GÓMEZ, MIGUEL:** *El pensamiento filosófico en cuba en el siglo XX: 1900-1960*, Editorial Félix Varela, La Habana, 1998.
- HEGEL, GEORG WHELEM FRIEDERICH:** *Estética* (tr. De la ed. Francesa de Charles Bérnard por H. Giner de los ríos), pról. De Charles Bérnard, Buenos Aires, «El Ateneo», 1954.
- JEREZ FARRÁN, CARLOS:** «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista», Spring, 1989 presente en <https://journals.ku.edu/index.php>
- KAGAN, MOISEI:** *Lecciones de Estética Marxista-Leninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- KOPRINAROV, LAZAR:** *Estética*, Editorial Política, La Habana, 1982
- LEAL, RINE:** «Piñera todo teatral» en *Teatro Completo* de Virgilio Piñera, Editorial Letras cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3
- LESKY, ALBIN (S/F):** «El problema de lo trágico» en *Literatura* (14): Serie Cuadernos H, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- LEIVA GONZÁLEZ, DAVID:** *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO:** «Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera», en Rita Molinero: *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2002.

- MAÑACH, JORGE:** Edición digital de la Indagación del choteo, tomado de la tercera edición revisada de la Editorial Libro Cubano, La Habana, 1955.
- MARRERO FERNÁNDEZ, MARILYS:** *Con Cintio Vitier: de la libertad estética a la estética de libertad*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2010.
- MATAS, JULIO:** «Vuelta a *Electra Garrigó*», VIP, Latin American Theater Review, Spring.
- MILLARES, SELINA:** «La subversión del logos en Virgilio Piñera», p. 239, Universidad Autónoma de Madrid, en www.uam.es
- MIRANDA, ELINA:** «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006. ISBN: 959-7154-35-8
- : *Los géneros poéticos en la Grecia clásica*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.)
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS:** «Siervos cubanos», en Rita Molinero: *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2002
- MONJE MARGELI, PILAR:** «El humor en la poesía de Gloria Fuertes», en www.openthesis.org/documents)
- MORAWSKI, STEFAN** (selección y traducción del polaco, Desiderio Navarro): *De la estética de la libertad a la filosofía de la cultura*, Centro Teórico-Cultural CRITERIOS, 2006 ISBN 9968-899-20-8
- MUGUERCIA, MAGALI:** *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- NIETZSCHE, F.:** *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, 4.a ed., Madrid, 1979.
- PADURA FUENTES, LEONARDO:** «Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera», en Rita Molinero: *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2002.
- PIÑERA, VIRGILIO:** «No estábamos arando en el mar», reproducida en *Tablas 2*, vol. LXX Antología.
- *Teatro completo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ISBN: 959-10-1125-3
- PLATÓN:** *La República*, Instituto de Estudios políticos, Madrid, 3 vols.
- RAE: DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. VIGÉSIMA SEGUNDA EDICIÓN © REAL ACADEMIA** Española, 2003 © Espasa Calpe, S.A., 2003 Edición electrónica Versión 1.0.

RIVERO, BÁRBARA: «La renovación teatral» en Colectivo de autores: *Historia de la Literatura Cubana* tomo II, Editorial Letras Cubanas, 2003, ISBN 959-10-0869-4.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO: *Invitación a la estética*, Editorial Grijalbo, México, 1992.

SÁNCHEZ, ESTHER: *Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana*, en www.circulodeculturapanamericano.org

SCHILLER, FRIEDRICH: *Estética y libertad*, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá D.C, 2008.

SCHOPENHAVER, ARTURO: *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, 1998.

VIGIL-ESCALERA, ORLANDO: *Técnicas y métodos de dramaturgia*, Ediciones Unión, La Habana, 2004. ISBN: 959-209-592-2

Anexos

Virgilio Piñera Llera (Cárdenas, Matanzas, 4 de agosto de 1912- La Habana, 18 de octubre de 1979) fue poeta, narrador y dramaturgo. Cursó sus primeros estudios en su localidad natal, pero en 1925 se trasladó con su familia a Camagüey, donde estudió el bachillerato. En 1938 se instaló en La Habana, en cuya universidad se doctoró en Filosofía y Letras en 1940. Ya el año anterior había empezado a publicar, sobre todo poemas, en la revista *Espuela de plata*, predecesora de *Orígenes*, en la que coincidió con José Lezama Lima. En 1941 vio la luz su primer poemario, *Las furias*, y ese mismo año escribió *Electra Garrigó*.

En febrero de 1946 viajó a Buenos Aires, donde residió, con algunas interrupciones, hasta 1958. Allí trabajó como funcionario del consulado de su país, como corrector de pruebas y como traductor.



En la capital argentina hizo amistad con el escritor polaco Witold Gombrowicz, y formó parte del equipo de traductores que llevaron a cabo la versión castellana de *Ferdydurke*. Continuó colaborando con *Orígenes* con cuentos, ensayos y reseñas críticas.

En 1952 publicó su primera novela, *La carne de René*. Fundó la revista *Ciclón*, de gran importancia en la historia de la literatura cubana. Por entonces colaboró también con la revista argentina *Sur* y con las francesas *Lettres Nouvelles* y *Les Temps Modernes*. En 1958 abandonó Argentina y se instaló definitivamente en Cuba, donde viviría hasta su muerte.

Tras el triunfo de la Revolución Cubana, Piñera colaboró en el periódico *Revolución* y en su suplemento *Lunes de Revolución*. En 1960 reestrenó *Electra Garrigó* y publicó su *Teatro completo*. En 1968 recibió el Premio Casa de las Américas de teatro por *Dos viejos pánicos*.

Después de su muerte, sus obras alcanzaron el valor y el reconocimiento que merece su figura. En Cuba, el teatro piñeriano constituye punto de partida necesario para los jóvenes dramaturgos y teatrólogos.



Portada de la Revista *Prometeo*, donde se publicó por primera vez la obra «Electra Garrigó».



Escena de la primera función de «Electra Garrigó» en 1948.



En la imagen los personajes: Electra y Clitemnestra, durante una puesta en escena de «Electra Garrigó» en el año 2004.



Juego escénico entre dobles negros (al frente) y los personajes (al fondo) en la obra «Electra Garrigó».



Luz Marina, personaje central de la obra «Aire Frío»



Familia Romanguera, centro del accionar de «Aire frío»



En escena, «el no- Jesús» y la prostituta, de la pieza teatral «Jesús».



En escena, La Dama, personaje central de la pieza teatral «El álbum».