

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dos viejos pánicos de Virgilio Piñera: absurdo y farsa trágica

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ALICIA BASILIO MEDINA

ASESOR: DR. FELIPE REYES PALACIOS

NOVIEMBRE DE 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos y dedicatorias
(por orden de aparición)

A mi Pastor, Sol y Escudo.

A mi mamá por su amorosa solidaridad y su participación activa en mi vida. A mi papá por su apoyo. A ambos por siempre recordarme la paradójica esencia humana.

A mi abuelita Maura por su eterno cariño.

A César Zárate por ser siempre mi amigo.

A los compañeros de viaje: a *Muhammad*, por irradiarme su perseverancia; al Club de la Serpiente; a Adrianita Sánchez, Ange Arreola, Clementine y Cristi Romo por su indisoluble amistad.

A mi asesor de tesis, el Dr. Felipe Reyes Palacios por su paciencia y respeto.

Un especial agradecimiento al Proyecto PAPIIT IN403308 "Teatro clásico grecolatino y su tradición en Occidente" por su mecenazgo durante la elaboración de esta tesis. Asimismo, expreso mi gratitud al Dr. David García Pérez por su comprensión y por sus atinados comentarios a este trabajo.

A Mauro, mi lucecita, mi estrellita, por su infinita dulzura y amor.

A la Mtra. Yolanda Bache, a Chucho y a Rafa por su atenta lectura a este estudio.

A Emiliano López por su insospechada llegada y por domesticarme.

“Whoever you are. I have always depended
on the kindness of strangers”.
A Streetcar Named Desire

También a ustedes, gracias.

“Nada como el teatro
para recordarnos que alguna vez fuimos personas
y que la vida puede ser intensa todavía”.

Luis de Tavira

Í N D I C E

Introducción	11
--------------------	----

Capítulo I. La farsa desde la perspectiva de Luisa Josefina Hernández

1.1 Un acercamiento a la farsa: Eric Bentley	15
1.2. Lo risible: Henri Bergson.	18
1.3. La concepción de la farsa de Luisa Josefina Hernández.	21
1.3.1. El mecanismo de sustitución.	22
1.3.2. Subgénero subyacente en la farsa.	25
1.3.3. Tono grotesco.	25
1.3.4. Catarsis fársica.	27

Capítulo II. Virgilio Piñera y la dramaturgia del teatro del absurdo

2.1. El mundo de la posguerra y la dramaturgia.	32
2.1.1. El teatro de la vanguardia poética y el teatro existencialista.	33
2.1.2. La dramaturgia del teatro del absurdo.	34
2.1.2.1. Samuel Beckett.	36
2.1.2.2. Eugène Ionesco.	37
2.2. El teatro cubano: primera mitad del siglo XX.	38
2.3. Virgilio Piñera: dramas representativos anteriores a <i>Dos viejos pánicos</i>	40
2.3.1. <i>Aire frío</i> (1958).	42
2.3.2. <i>Electra Garrigó</i> (1941).	44
2.3.3. <i>Jesús</i> (1948).	46

2.3.4. <i>Falsa alarma</i> (1949).	47
2.3.5. <i>El flaco y el gordo</i> (1959).	54

Capítulo III. *Dos viejos pánicos* (1968)

3.1. Primer acto.	61
3.2. Segundo acto.	73

C o n c l u s i o n e s.	87
--------------------------------------	----

Bibliografía, hemerografía y materiales en medios electrónicos.	91
--	----

I n t r o d u c c i ó n

En una entrevista se le cuestionó a Luisa Josefina Hernández sobre el ejercicio de la literatura dentro de la sociedad. En principio, se le preguntó si un escritor debe tomar una posición moral con respecto a los problemas socio-políticos o si tan sólo debe crear un objeto estético. Su respuesta fue contundente: el deber del artista es ser ético, sus valores son la verdad y la belleza. También le preguntaron cuáles autores mexicanos vivos o muertos se convertirían en los *clásicos* del siglo XXI; ella respondió que en México no hay crítica y, en consecuencia, quienes se incorporen al canon literario serán aquellos escritores que hayan logrado *acomodarse* con el régimen vigente. Las consideraciones de Luisa Josefina Hernández pueden trasladarse a cualquier lugar, a cualquier época. Así, lo que se considera como arte en nuestra tradición cultural es un modo específico de institucionalización de las manifestaciones estéticas.

Dos viejos pánicos (1968) fue la última obra del poeta, narrador y dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979) que fue publicada en la isla. Desde ese momento, Piñera fue forzado a mantenerse en la marginalidad: sus dramas no fueron montados ni sus libros publicados o reimpresos en Cuba hasta nueve años después de su muerte. En 1969, participó junto con Roberto Valero, Reinaldo Arenas, Miguel Barnet, Delfín Prats, Urania Vilches, y José Rodríguez Feo en las tertulias secretas en Matanzas. Piñera sobrevivió austeramente hasta su muerte con un empleo de traductor del francés de literatura africana.

Desde 1960 resultaba evidente la desaprobación del régimen castrista hacia Virgilio Piñera y su literatura: en la revista *Verde Olivo*, publicación del ejército, se arremetía contra José Lezama Lima, Heberto Padilla, Antón Arrufat y Virgilio Piñera, entre otros, por antirrevolucionarios. Su participación en revistas, soportes materiales fundamentales para la transmisión de ideas y la gestación de polémicas, revelaba su capacidad crítica: se deslindó en

1954 de la revista *Orígenes*, fundada y dirigida por José Rodríguez Feo y José Lezama Lima. Asimismo, fundó y colaboró en la revista *Ciclón* (1955-1959) y publicó textos en *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Además, colaboró a partir de 1959 en el diario *Revolución* y en “Lunes de Revolución”, suplemento cultural del mismo periódico, dirigido por Guillermo Cabrera Infante.

Ciertamente, Piñera fue uno de los implicados en el afamado Caso Padilla. Entonces, Piñera, indiciado, deseaba abandonar la isla, pero se lo impidieron. La obra de Piñera fue censurada en Cuba, incluso se prohibió la publicación de sus textos literarios en el exterior. En 1979, se le incautaron obras de Piñera a una de sus amigas francesas cuando intentaba sacarlas de la isla; el escritor fue amonestado con severidad. Mientras se realizaban sus exequias, la policía requisó la casa de Virgilio en busca de material comprometedor: varios documentos fueron destruidos, se perdieron cinco cuentos. Virgilio Piñera, autor de una vasta obra literaria, fue desterrado del *corpus* literario.

El objetivo de mi tesis es realizar una aproximación a la farsa trágica *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera, con la finalidad de analizar los elementos de estructura dramática desde la perspectiva teórica formulada por la maestra Luisa Josefina Hernández. Me parece pertinente el estudio de este autor cubano por la originalidad de su dramaturgia. En 1949, Virgilio Piñera publicó en la revista *Orígenes* la obra *Falsa alarma*, la cual por sus características es viable circunscribirla dentro de los textos dramáticos considerados absurdistas. Cronológicamente, este texto de Piñera antecede a la aparición de *La cantante calva* (1950), de Eugène Ionesco y *Esperando a Godot* (1952), de Samuel Beckett, obras que son ejemplos significativos del teatro del absurdo. Es evidente que Piñera presenta una propuesta original en sus obras, la cuales no se produjeron como simple imitación de modelos europeos.

En la historiografía literaria se ha registrado la correspondencia entre los dramas de Piñera y el teatro del absurdo en innumerables ocasiones; sin embargo, varios de los estudios sobre Piñera carecen de un sustento teórico sólido que avale sus aseveraciones, en otras ocasiones, sólo se limitan a exponer el argumento de los dramas. En ese sentido, mi análisis pretende incorporarse como una aportación a los estudios sobre *Dos viejos pánicos* (1968). El procedimiento mediante el cual me acercaré a la obra que me interesa fue formulado por la maestra Luisa Josefina Hernández, Profesora Emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En mi formación académica conocí la producción literaria de la maestra Hernández, alumna de Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Eric Bentley, quien impartió la cátedra “Teoría y composición dramática” de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. En sus clases transmitió a sus alumnos sus consideraciones teóricas, aportaciones novedosas y sólidas para la crítica y la teoría dramática, particularmente en lo que se refiere al género que ella denominó *farsa trágica*.

El objetivo del presente estudio es contribuir al rescate de *Dos viejos pánicos* (1968) y las obras anteriores a su composición, dramaturgia que fue excluida del canon literario por razones ajenas a la calidad literaria. Asimismo, además de investigar y analizar la obra de Virgilio Piñera, mi tesis posee la intención de difundir la teoría que la maestra Hernández formuló, teoría que, hasta el presente, sólo se ha circunscrito a los especialistas en teatro. La finalidad del primer capítulo de esta tesis es exponer las formulaciones metodológicas de Luisa Josefina Hernández y las intrínsecas conexiones que posee con otros textos teóricos, marco explicativo óptimo que permite comprender con precisión las aportaciones de la teórica mexicana.

Al inicio del segundo capítulo se enumeran las características de la dramaturgia del teatro del absurdo y se destacan tanto los temas como los mecanismos del drama presentes en

las obras de dos autores en particular, Samuel Beckett y Eugène Ionesco, ya que en sus obras se detectan paralelismos con las de Virgilio Piñera. Luego de presentar un panorama del entorno teatral en el cual floreció la obra del cubano, se examinará la producción dramática representativa anterior a la composición de *Dos viejos pánicos*: se agruparán las obras en correspondencia con sus características y aquellas que compartan temas y estructuras con el teatro del absurdo serán analizadas de manera particular.

Finalmente, el tercer capítulo será dedicado en su totalidad al estudio de *Dos viejos pánicos*. Al analizar la obra se seguirá el modelo propuesto por Luisa Josefina Hernández: se leerá secuencia tras secuencia con la finalidad de desentrañar el sentido de las acciones en términos de las sustituciones que se efectúan en la farsa. En su formulación, el análisis integrará las relaciones entre el contexto social donde se produce el texto literario, el autor, la obra literaria en sí y la recepción del drama, cuatro vertientes que proporcionan una visión global del fenómeno literario y una comprensión cabal del mismo, lo que permite una reflexión sobre nuestra sociedad contemporánea.

Capítulo I. La farsa desde la perspectiva de Luisa Josefina Hernández

El análisis de los elementos de la estructura dramática de *Dos viejos pánicos* (1968) que realizaré se sustentará en las propuestas teóricas formuladas por la maestra Luisa Josefina Hernández; por consiguiente, me interesa presentar en este capítulo teórico las aportaciones novedosas y sólidas para la crítica y la teoría dramática que ha realizado la teórica mexicana, particularmente en lo que se refiere al género fársico. El libro fundamental para desarrollar este capítulo es: *Beckett. Sentido y método de dos obras* (1997), escrito en el que la maestra Hernández, a partir del análisis de *Esperando a Godot* (1952) y *Final de partida* (1958), de Samuel Beckett, expone tanto las características de la farsa como el concepto clave para analizarla: el *mecanismo de sustitución*. Sin duda, Luisa Josefina Hernández organizó sus reflexiones en torno a la farsa motivada por los trabajos teóricos de Eric Bentley, crítico teatral y profesor de la Columbia University, de quien fue alumna a principios de la década de los cincuenta.

1.1 Un acercamiento a la farsa: Eric Bentley

En *La vida del drama* (1964), Eric Bentley expone sus observaciones sobre la farsa cómica, cuyas bases son freudianas, y las ejemplifica con las películas de Charles Chaplin y con los dramas del francés Georges Feydeau que desarrollan los problemas del matrimonio, entre ellos el adulterio. Recapacita sobre la función de la violencia y la comicidad en el arte para establecer su relación con el género fársico. En principio, establece que la risa provoca un alivio emocional: “los chistes son esencialmente catárticos: un alivio, no un estimulante” (213). Sigmund Freud en su texto *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) establece los mecanismos que operan sobre el pensamiento para que un chiste nos provoque risa. Destaca el concepto de equívoco, es decir, lo que se puede interpretar o entender en varios

sentidos. Entonces, lo chistoso emana del doble sentido que se le puede dar a una palabra; además, la brevedad es fundamental para expresar algo gracioso. En relación con el pensamiento, Freud denomina desplazamiento al fenómeno que acontece cuando lo risible no está condicionado por el doble sentido que puede asignársele a una palabra, sino que se refiere al desvío del significado total de un enunciado.

Eric Bentley comenta las reflexiones de Freud sobre el chiste; destaca que aquellos agudos chistes tendenciosos que pretenden destruir son los que provocan risa. Asimismo, incorpora las reflexiones de Henri Bergson, quien asevera que la risa por lo cómico es una característica meramente humana, posee una significación social y se acompaña de la indiferencia de aquellos que ríen a causa del sufrimiento del burlado; es decir, la compasión se suprime para permitir la risa. Destaca la utilidad de la catarsis¹ cómica, nombrada así por Gilbert Murray: la comicidad aunada a la representación de la violencia en la ficción favorece el escape de deseos agresivos reprimidos para adaptarse a las condiciones exteriores reales del mundo social, pues su satisfacción sería inaceptable en la realidad.

En consecuencia, el crítico estadounidense concluye: “la farsa no puede consumarse sin agresión” (223), “la farsa, tal vez, muestra una predilección aun más notoria por las imágenes violentas” (205). El fenómeno cómico se relaciona con la farsa, ya que este género manifiesta una evidente tendencia hacia la destructividad, resultado de la agudeza cómica: “el arte de la farsa sólo consiste en el chiste que toma forma teatral” (218); no obstante, Bentley sugiere moderación en la composición del drama fársico con la finalidad de impedir que los receptores ríen demasiado. En consecuencia, cuando en las acciones de la farsa los personajes se escarnecen de otro personaje, parece un acto gracioso; sin embargo, cuando enuncian una

¹ En la *Poética*, Aristóteles establece la definición de la tragedia y explica los elementos que la componen: “la tragedia [es] una imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.” (145) El final de su descripción introduce el concepto de catarsis.

verdad que incomoda a los receptores, los lectores/espectadores no nos reímos, pero los personajes sí. Por lo tanto:

En la farsa, uno dice: “te mataré con mis propias manos”, graciosamente, o con esa mezcla de gravedad y jovialidad que da su propio acento a la farsa, pero, hasta cierto punto, lo decimos en serio: por algún leve matiz, al menos, de las palabras o de la acción, debe hacerse evidente que existen en este mundo los impulsos asesinos. (Bentley 226)

Bentley esboza las coincidencias entre la tragedia y la farsa, pues ambas rematan en una catarsis; no obstante, señala que difieren en los personajes que presentan, ya que a diferencia de la tragedia que imita acciones elevadas, la farsa: “nos muestra al hombre deficiente intelectualmente, no lo presenta falto de fuerzas ni refractario a hacer uso de ellas. El hombre, según la farsa, sea o no uno de los animales más inteligentes, es ciertamente un animal, y no uno de los menos violentos” (232). Aquí Bentley sigue la definición de tragedia de Aristóteles. Desde la *Poética* se ha considerado que los elementos estructurales del drama son: la trama, los caracteres, las ideas y el lenguaje. Bentley insinúa que los componentes del drama en la farsa se consideran de tipo posible y no probable, es decir, no son verosímiles²: “la farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana” (224), “la farsa es una estructura de hechos absurdos” (227).

Posteriormente, Luisa Josefina Hernández pulirá esta proposición:

La farsa es un asunto doblemente imposible porque se nutre de sucesos ajenos a la realidad cotidiana que nos rodea, y en segundo lugar porque su intención escénica nunca es imitar la realidad sino introducir al público en forma inmediata a una “representación” con tales características que no le permitirá olvidar que está en el teatro. (1997, 73-74)

El segundo comentario sobre la farsa contenido en el párrafo anterior evidencia el necesario distanciamiento emocional para que el lector/espectador logre comprender intelectualmente el mensaje que se infiere de la violencia dramatizada, cuestión que también aborda Eric Bentley.

² “En la dramaturgia clásica, la verosimilitud es lo que, en las acciones, los caracteres, la representación, le parece verdadero al público. Se trata, pues, de un concepto vinculado a la recepción del espectador, pero que impone al dramaturgo inventar una fábula y motivaciones que producirán el efecto y la ilusión de verdad” (Pavis 1984, 534).

Mediante la falta de identificación con los protagonistas, el dramaturgo propicia un alejamiento por parte del público en relación con el drama y los personajes. Posiblemente, esta proposición motivó a Luisa Josefina Hernández a formular que en el género fársico se sustituye la circunstancia presentada en el texto, privada de verosimilitud, por otra; incluso, los objetos que poseen una función dramática en la obra se emplean de manera diferente a la utilización que se ajusta a ciertas normas fijadas de antemano.

1.2. Lo risible: Henri Bergson

Eric Bentley justificó sus proposiciones con los textos de Sigmund Freud y Henri Bergson en torno a lo risible. Considero indispensable de manera introductoria desglosar brevemente los razonamientos del filósofo francés con la finalidad de asimilar la relación de lo risible con el tono de la farsa. Asimismo, John Kenneth Knowles, estudioso de la dramaturgia de Luisa Josefina Hernández, en su ensayo *Teoría y práctica del drama* (1980), donde aplicó la teoría dramática de la mexicana a ocho obras de la autora, al referirse a la farsa también se remite a las observaciones de Bergson sobre la risa.

Henry Bergson en su libro *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900) afirma que lo cómico sobreviene cuando el automatismo o rigidez interrumpen el curso ordinario de la vida y aparecen repentinamente en la persona o personaje risible: no es voluntad de aquel que causa risa ocasionarla; se involucra en situaciones cómicas a consecuencia de la tozudez de su cuerpo, a causa de un efecto de rigidez o de velocidad adquirida. El ejemplo que plantea Bergson es el de un peatón que corre por la calle, quien de pronto tropieza con una piedra y cae sentado. El acontecimiento anterior es risible, pues el peatón no logró ejecutar el movimiento necesario para esquivar la piedra; además, los otros se ríen porque admiten que el peatón se encuentra en esa circunstancia contra su voluntad.

La risa es provocada al vislumbrar lo mecánico en lo viviente, entonces hay risa cuando una persona parece una cosa. La cualidad de rígido afecta tanto la apariencia como la actitud de los humanos: si una determinada persona se acoplara por rigidez a una situación del pasado, en lugar de ajustar su conducta a la realidad del momento presente, será objeto de risa. Según Bergson, también las fisionomías pueden ser cómicas, mientras sean imitación de una deformidad; la rigidez de la imitación, más que la fealdad misma, es la fuente de lo risible, pues lo risible no es la vida, sino el automatismo imitando la vida. Lo vivo se diferencia de lo mecánico en su constante cambio de apariencia, la irreversibilidad de los acontecimientos que lo determinan, el constante envejecimiento, y la perfecta individualidad de cada organismo. En consecuencia, estas tres características de lo vivo propician tres procedimientos cómicos contrapuestos a ellas: la repetición, la inversión y la interferencia de series distintas.

Bergson considera que la repetición de un suceso semejante es risible, por ejemplo, cuando nos encontramos con una persona por casualidad varias veces en un mismo día: la repetición de una situación como la combinación de circunstancias que se muestra varias veces e interrumpe el curso cambiante de la vida. Además, el mecanismo de repetición maquinal de una frase resulta gracioso cuando se enfatiza un defecto. La inversión es un procedimiento cómico análogo a la repetición, ya que consiste en que una situación se repita invirtiendo los roles, es el mundo al revés. También la inversión surge cuando aquel personaje que produce un artificio queda atrapado en él. Finalmente, la interferencia de series ocurre cuando al mismo tiempo se presentan dos series de eventos independientes que pueden interpretarse en dos sentidos diferentes, pero que siempre tienen en común una coincidencia parcial. En los tres procedimientos aparece una mecanización de la vida.

Los tres procedimientos antes mencionados también suceden por mediación de la palabra: la inversión consiste en cambiar el orden de una frase antes expresada, al repetirla en

contra de quien la pronunció; la interferencia de series sucede sobre todo en figuras retóricas como el retruécano. Otro caso es el de la transposición, donde se obtendrá un efecto cómico transponiendo la expresión natural de una idea en otro tono; se manifiesta en otros rasgos cómicos como la degradación, la exageración y la transposición de lo bajo en alto al expresar una conducta vil en términos de estricta respetabilidad. Lo cómico imita por su rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin vida en los eventos humanos. El automatismo experimenta una imperfección, individual o colectiva, que llama a la corrección inmediata. La risa es un mecanismo de esa corrección. Graciela Cándano, estudiosa del fenómeno cómico, concluye:

Esas risa -a diferencia de la risa carnavalesca- castiga al torpe, al distraído o al vicioso. Ésta es la risa de la comedia: disciplinaria. La que surge divertida y que a la vez es capaz de enmendar -por la vía del escarnio- conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos. Ya que la sociedad no puede reprimir oficialmente a los inhábiles, abstraídos o cuadrículados, la risa se transforma en un gesto social orientado a perturbar, cuando menos, al personaje irrisorio. (21)

Todos los mecanismos incitadores de la risa descritos anteriormente suelen operar en el género fársico. Asimismo, las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que el cuerpo nos hace pensar en una simple máquina: la causa de la risa es la visión de un efecto mecánico en lo viviente. La farsa se inclina por presentar aceleraciones de los movimientos humanos que derivan en automatismo. Las situaciones cómicas acontecen revestidas de una disposición mecánica. John Kenneth Knowles ultimó la caracterización de la exageración extraordinaria y burlesca para lograr efectos cómicos, rasgo fundamental que se le ha asignado al género fársico desde las consideraciones de Bentley. El investigador retoma las ideas de Bergson sobre la comicidad del automatismo y deriva de ellas la peculiaridad de la farsa. Afirma que la farsa incide en nuestra percepción de la realidad, en la capacidad del receptor de inferir los eventos que sucederán a través de la causalidad y de su propia experiencia:

Parecemos proyectar orden en el futuro a partir de una lectura del presente y es en esta proyección que podemos explotar nuestro pensamiento para lograr un efecto cómico. En la creación de una farsa, la explotación de este proceso sirve como un principio que guía al dramaturgo. Éste debe saber que el espectador va a tratar de relacionar lo que ve con su experiencia propia y empezará a ordenarlo de acuerdo a esto. Cuando el autor de farsas logra hacer que el espectador proyecte hacia el futuro los datos anteriores, ha creado esa brecha entre lo que va a suceder en escena y lo que el público cree que va a pasar, que produce ocasionalmente una impresión y sorpresa que suelen manifestarse por medio de la risa. (Knowles 117)

1.3. La concepción de la farsa de Luisa Josefina Hernández

Luisa Josefina Hernández ha aplicado su teoría del drama en sus clases universitarias y en sus ensayos, aunque nunca optó por fijarla en un libro.³ Considera que son siete los géneros dramáticos: la tragedia, la comedia, la pieza (concepto que sólo aparece en la teoría dramática mexicana), el género didáctico, el melodrama, la tragicomedia y la farsa. La teórica mexicana explicó a John Kenneth Knowles que el medio óptimo para comprender una obra es a través del estudio de su forma dramática. Felipe Reyes Palacios, alumno de Luisa Josefina Hernández, asevera que una de las proposiciones de la teórica mexicana en relación con las características que determinan a los géneros dramáticos es que cada uno de ellos posee una tendencia precisa: “el dramaturgo les da [a los elementos del drama] un tratamiento cada vez distinto que depende del *criterio que gobierna su creación*” (2002, 108).

En consecuencia, ella propuso cuatro *concepciones*, es decir, cuatro posibles direcciones hacia donde se inclinan cada uno de los siete géneros al manejar los materiales dramáticos: la anecdótica, la temática, la formal y la lógica. La teórica mexicana ha reconsiderado las características del género fársico, opuesto al drama realista. Retoma los planteamientos de Bentley; sin embargo, le atribuye a la farsa una concepción temática. Así expresa Reyes Palacios la correlación entre el drama fársico y la concepción temática:

³ “Pero otro alumno suyo, Fernando Martínez Monroy, quien ahora ocupa la cátedra que la maestra Hernández dejó al jubilarse en 1995, me dice estar convencido de que eso es precisamente lo que ella ha tratado de evitar escribiendo un libro general: razonamientos fijos y definitivos que se conviertan al cabo en un sistema inamovible...” (Reyes 2007, 101).

el discurso en esta obra [*Cura y locura*, de Juan Tovar] está manejado temáticamente; los nexos entre los parlamentos, entre réplicas y contrarréplicas, son selectivamente temáticos y no verosímiles respecto a la circunstancia. O según puntualiza Luisa Josefina Hernández, “la farsa usa generalizaciones, alusiones y abstracciones bien conocidas por su público”. (Reyes 2007, 105)

Además, Luisa Josefina Hernández postula que situado bajo la farsa subyace otro género y propone una metodología teórica para analizar farsas: el mecanismo de sustitución, el cual opera en la anécdota, los personajes y el lenguaje, componentes literarios de la obra dramática.

1.3.1. El mecanismo de sustitución

El concepto de farsa va intrínsecamente ligado a la noción de símbolo. Los símbolos son signos que se relacionan con los objetos a los que denotan por la intervención del interpretante, es decir, por el efecto que el signo produce en el pensamiento de aquel que interpreta. Entonces, para entender el sentido de las farsas es indispensable considerar que la situación que nos presenta el drama fársico no deberá asimilarse de manera literal, es decir, la lectura superficial mostrará una anécdota que por fuerza deberá descifrarse para comprender el tema. Los símbolos de la farsa son signos unidos al referente por una convención. En consecuencia, la descodificación requiere que el lector/espectador conozca el contexto en el que se inscribe el drama fársico. Así, Luisa Josefina Hernández realza las relaciones entre el texto literario y la cultura donde se produce: “Si las obras fueran representadas en *otro contexto cultural*, la interpretación sería imposible o por lo menos errónea” (1997, 14).

En consecuencia, su propuesta metodológica se cimienta en el mecanismo de sustitución: “todo teatro simbólico precisa de la sustitución como mecánica interpretativa” (1997, 15). Al conocer el conjunto de condiciones culturales donde se inscribe el drama fársico, el lector/espectador realiza conexiones e infiere el significado real del texto. Considero que la eficacia del método estriba en no deslindar la obra literaria a las ideas

políticas y a los valores ideológicos. Son tres los elementos dramáticos reemplazables que se pueden interpretar con el propósito de develar la temática exacta del drama farsico: la circunstancia por otra circunstancia, el carácter realista por un comportamiento significativo y la palabra, sustitución ejemplificada en los diálogos del personaje Lucky de *Esperando a Godot*, quien reemplaza palabras por sonidos para sugerir el lenguaje de los eruditos. Luisa Josefina Hernández asevera que Beckett contribuye sustancialmente a la innovación la dramaturgia del siglo XX al incorporar la mecánica de la sustitución de la palabra en sus dramas.

Es frecuente ubicar una sentencia investida de contenido significativo inmersa en un diálogo casi insustancial, pues hasta los pormenores son significativos para considerarlos en el análisis: “[*Esperando a Godot*] muestra una asombrosa cantidad de contenido expresado en frases muy tajantes pero de tal manera fuertes que inician cadenas de consecuencias [...] el espectador no tiene tiempo de reflexionar ni de asociar con la misma ventaja que el lector” (Hernández 1997, 27). Al respecto, John Kenneth Knowles asevera:

Si bien es cierto que una escena en cualquier drama está relacionada con las anteriores y posteriores, hay en la farsa esa referencia oblicua a alguna realidad fuera de la obra misma, lo que hace de este género un sistema abierto [...] El curioso artificio de esta mecánica es que para desenmascarar la realidad se requiere, en primer lugar, enmascararla con las distorsiones adecuadas. (113)

Luisa Josefina Hernández sostiene que al repasar el drama farsico es posible localizar una palabra o frase guía que suministra claves interpretativas. Así las define el director teatral Fernando Wagner en su texto *Teoría y técnica teatral*: “Cada frase encierra una imagen que le da su sentido. Esta imagen puede ser representada por una sola palabra o por un conjunto de palabras, que llamaremos ‘palabra o palabras guía’” (1986, 20). En su definición de farsa, además de plasmar un recuento historiográfico del género, Patrice Pavis, estudioso y crítico teatral, destaca el consenso que ha imperado al definir al género farsico como primitivo, popular y grosero, incapaz de alzarse al nivel de la comedia; sin embargo, agrega un elemento

interesante al concepto de farsa. Pavis le adjudica al género fársico un criterio subversivo contra el conjunto de personas, instituciones e identidades que controlan el poder político y socioeconómico de una sociedad; contra los sistemas morales; contra el racionalismo. Así, por medio de la farsa: “el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la licencia poética” (1984, 218-219).

Asimismo, en los personajes de la farsa acontece una sustitución de su carácter por un comportamiento significativo del mismo. No son caracteres individuales con un trasfondo psicológico y sociológico; se pueden considerar como personajes tipo, caracteres simples que bosquejan actitudes humanas, a diferencia de los que aparecen en el drama realista:

[Los personajes fársicos jamás serán] individualizados con necesidades y problemas o metas propias, aunque se use esta situación, vestuario, detalles menores de personalidad [...]. No se trata de parejas vivientes [Vladimiro-Estragón, Pozzo-Lucky] sino de maneras de comprender al ser humano. (Hernández 1997, 19, 28)

En su trabajo teórico, John Kenneth Knowles describe el proceso psicológico nombrado por Luisa Josefina Hernández como *psicología sustituida*, en ocasiones aplicable a las relaciones entre los personajes del drama fársico. El estudioso ejemplifica este procedimiento con la relación entre la abuela y la nieta, personajes de *Los duendes* (1956), obra de la teórica mexicana; explica que las relaciones entre ellas se vinculan de la siguiente manera: “la autora ha sustituido la psicología de la Abuela por la de una niñita. A su vez, Francina [la nieta] se coloca en el papel de la madre que riñe constantemente a una chiquilla malcriada y terca, sin alcanzar verdaderos resultados” (107). Así, los hechos psíquicos se desplazan del personaje que debería ejecutarlos al que es plenamente opuesto y viceversa, modificando el carácter de los personajes. Sin duda, es viable reconocer en la psicología sustituida el proceso de inversión descrito por Bergson.

1.3.2. Subgénero subyacente en la farsa

Un aspecto inédito que Luisa Josefina Hernández desarrolló es el concerniente a la infiltración de un subgénero en la farsa. Al reconocer la circunstancia profunda que se oculta en la circunstancia superficial, el interpretante se percatará de que también es admisible examinar el horizonte ético, ideológico, moral y filosófico expuesto en ésta y adscribirla conforme su funcionalidad a un género dramático (tragedia, comedia, pieza, género didáctico, melodrama o tragicomedia) con determinada presentación literaria: “cada género incidirá diversamente sobre el espectador, pues cada uno de ellos presenta diferentes enfoques de la realidad objetiva y abarca distintos rangos de valores” (Alatorre, 21). En consecuencia, las realizaciones factibles del género fársico son seis: farsa trágica, farsa cómica, pieza fársica, farsa didáctica, farsa melodramática y farsa tragicómica: “Lo que ha sustituido el autor es la expresión trágica directa por otra basada en ella que resulta grotesca” (Hernández 1997, 31).⁴ En consecuencia, existen disimilitudes entre una farsa proveniente de un material trágico y otra que dimana de otro género, aunque en ambas obras suceda el mecanismo de sustitución característico del género fársico al cual se adscriben.

1.3.3. Tono grotesco

El párrafo anterior introduce otra de las características inmanentes de la farsa: el tono grotesco: “dos fuertes sentimientos, dolor y risa, vividos simultáneamente, con una sensación de desorden interior muy fuera de control” (1997, 18). El tono se define como el efecto preciso que los elementos estructurales del drama producen en el lector/espectador, es decir, la capacidad del lenguaje de evocar determinadas atmósferas y emociones. Mijail Bajtin presenta una descripción básica de lo grotesco que engloba hasta el Renacimiento. En su texto *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (1987) describe la risa popular dentro

⁴ Esta consideración de Luisa Josefina Hernández es sobre la farsa trágica, pero también recae en los demás géneros.

del contexto de los carnavales de la Edad Media y el Renacimiento. Esa risa era producto de una festividad de liberación pasajera mediante una parodia de la vida ordinaria. Bajtin considera la risa carnavalesca como ambivalente: alegre y colmada de regocijo y, al mismo tiempo, burlona y sarcástica, por lo que niega y afirma a la vez. El filtro por medio del cual se concibe el mundo medieval de manera cómica es lo que Bajtín denomina el realismo grotesco, en el cual todo se materializa y se corporiza.

La degradación es el rasgo sobresaliente del realismo grotesco. La degradación es “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtin, 24). Las parodias medievales tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Aunque el denominado realismo grotesco se despliega plenamente en las imágenes de la cultura cómica popular medieval, en la parodia moderna podemos encontrarlo en el uso de imágenes grotescas y escatológicas. Bajtin afirma que en la parodia moderna aparece una crítica mordaz que destruye íconos por medio del distanciamiento crítico, por lo que carece del sentido de regeneración, esencial en la risa carnavalesca. La risa popular y carnavalesca se encuentra en algunas expresiones modernas de la literatura cómica como en las descripciones de la fiesta, la comida, la bebida y la vida sexual con carácter de carnestolendas; además, en las imágenes del realismo grotesco que contrastan opuestos como la vida y la muerte y en la concepción grotesca del cuerpo humano donde los flujos corporales y los orificios son ostensibles.

Patrice Pavis asevera que Meyerhold, director teatral ruso, ofrece la definición idónea de lo grotesco: “Exageración premeditada, reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, unión de objetos en principio imposible, tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada” (cit. en Pavis 1984, 247). En relación con lo anterior, citaré un compendio de las reflexiones de Wolfgang Kaiser presentadas en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1964), libro teórico sobre el grotesco en el periodo romántico y modernista; resolví anexarlo

porque suministra observaciones intrínsecamente ligadas con las formulaciones de Luisa Josefina Hernández:

El grotesco es ‘sobrenatural’ y ‘absurdo’, quiere decir que en él se destruyen las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo [...] Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. (32) [...] hemos concebido como característico de lo grotesco el que no se trata de un reino peculiar y sin relacionar y de un fantasear completamente libre (el cual no existe). El mundo grotesco es nuestro mundo [...] y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones. (40) Es grotesco cuando los personajes de la comedia del arte y de todo arte dramático que sigue sus huellas, se convierten en muñecos articulados, de movimiento mecánico; cuando penetra en lo orgánicamente animado lo mecánicamente desanimado con lo cual el mundo se nos distancia. Los muñecos del teatro de títeres sólo llegarían a ser grotescos si lograran vida propia y, saliendo de su mundo, entraran en el nuestro. (50) En el aspecto siniestro de lo grotesco revélase para Fr. Schlegel el misterio más hondo del ser. (59) [...] es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror. (60) Lo grotesco está por todos lados; por una parte, crea lo deformado y lo horrible, y por la otra, lo cómico y lo bufonesco. (65)

El párrafo anterior clarifica la exposición de Luisa Josefina Hernández en torno a lo grotesco y a los sentimientos contradictorios que despierta en el ánimo del espectador. Asimismo, las referencias sobre la mecanización de la vida apuntan hacia la definición de comicidad expuesta con anterioridad, lo que permite confirmar que estos conceptos se encuentran entrelazados indisolublemente.

1.3.4. Catarsis fársica

Con anterioridad, Eric Bentley ya había asentado la afinidad entre la farsa, de tono grotesco, y la tragedia; no obstante, Luisa Josefina Hernández amplía este tópico. La teórica mexicana afirma que tanto la tragedia como la farsa son productos de festividades:

La farsa es de origen profano, corresponde a una concepción del hombre opuesta a la tragedia pero compatible. (*Tragos* es la palabra griega que da origen a la palabra tragedia, el chivo sacrificado con sus símbolos; el verbo *farciare*, latino, es el antecedente etimológico de la palabra farsa y según parece significa rellenarse hasta la plenitud [...] En otras palabras, el Hombre debe nacer de nuevo en la pureza de su

elevación cósmica, debe también poseer un mecanismo de purificación, perder por saciedad la nostalgia del vicio [...] y esto sólo se logra dándole una representación plagada de las debilidades de su condición pero falsa, o sea teatral y por lo tanto ajena a la culpa. El hombre debe vivir en la farsa sus propios delirios, descargarse de ellos sin responsabilidad y adquirir una salud espiritual: otra catarsis, una catarsis fársica con un mecanismo distinto pues está dirigida a los sentimientos viles del hombre. (1997, 32)

Aristóteles consideraba que la felicidad, realización activa y comprometida de las capacidades innatas, es el fin último de la vida; sostenía que la principal función del arte es proporcionar satisfacción a los hombres. En la *Poética*, primera reflexión sobre los géneros literarios, razonaba que la tragedia estimula las emociones de compasión y temor, hasta que al final de la representación el espectador se purifica y depura lo que no le conviene. Esta catarsis hace a la audiencia más sana en el plano psicológico y apta para experimentar la felicidad. Recordemos que Eric Bentley destaca la utilidad de la catarsis cómica en la farsa como vía de purificación de las pasiones agresivas a través de las emociones inducidas por el género fársico. Luisa Josefina Hernández retoma esta idea y la desarrolla designando el concepto formulado por Bentley como catarsis fársica:

Pero esta violencia física inmotivada resulta típica de las reacciones negativas o prohibidas que el público ve suceder para expresión de sus deseos recónditos. La violencia en las farsas ya sea verbal o física es el perfecto detonador de las catarsis aunque por supuesto hay otros (50) [...] las risas aparecen siempre en situaciones crueles o inaceptables en la vida cotidiana por todo aquello que cuaja la moral: costumbres, leyes, tradiciones y aún más, la conciencia del hombre. Este gozo frente a la crueldad no implica que el hombre en esencia sea cruel sino lo contrario, no es cruel porque es bueno, lo cual significa un esfuerzo de supresión de la crueldad ya que la bondad es una condición activa. El hombre (el público presente) ve desaparecer sus censuras más afianzadas en un mundo doblemente imposible y se ríe, se ríe porque piensa que la crueldad real y verdadera no existe, no tiene consecuencias, él no siente culpa frente a las transgresiones falsas que presencia, se ríe por *shock* dentro de un alivio general frente a la contemplación de un *disparate moral*. (1997, 73)

La catarsis fársica se emparenta con la provocada por la tragedia; no obstante, en la farsa se patentiza un distanciamiento emocional del lector/espectador, pues aparentemente no se identifica a cabalidad con el nivel superficial de los personajes. “Ambas catarsis siguen teniendo una utilidad profunda en la conducta humana” (1997, 33). Hernández sostiene que el

proceso de la catarsis fársica siempre supone trasladar a nivel consciente las emociones reprimidas como una liberación terapéutica. La exteriorización de los sentimientos perturbadores y de los sucesos conflictivos por ser prohibidos permite liberar tensiones por medio de la risa “ese festejo de lo no aprobado en la vida cotidiana” con la finalidad de relajar los síntomas de neurosis. Ambas catarsis producen sanidad en el plano psicológico de la audiencia :

La llamada “purificación catártica” sería este desahogo, esta posibilidad de expresión única que al mismo tiempo deja sitio para una nueva tolerancia de las prohibiciones y en el caso ideal, fomenta el equilibrio o una estabilidad más o menos aceptable [...] los autores de farsa manejan el mundo de “lo prohibido” a fondo, lo cual no significa una experiencia concreta de lo prohibido sino que por sensibilidad o capacidad intelectual se tiene acceso a ese mundo. (1997, 75)

En el apartado anterior se destacó el sentido de regeneración, esencial en la risa carnavalesca derivada de lo grotesco. Luisa Josefina Hernández afirma que en las fiestas de carnaval -las cuales renacieron durante la Edad Media mientras se afirmaba la dureza cuaresmal consistente en ayuno y abstinencia- el disfraz es el cimiento de la farsa, pues es el artificio con el que se desfigura algo, en este caso, sustituye la personalidad y el comportamiento: confiere otra identidad. La teórica mexicana asevera que las primeras manifestaciones del teatro fársico se localizan en las obras de Aristófanes.

Finalmente, Luisa Josefina Hernández asocia el género fársico con una dramaturgia moderna que reacciona contra los conceptos tradicionales del teatro occidental a través del género fársico:

Esta incomodidad [nacer locos] caracteriza a los personajes de Beckett y a muchos otros personajes del mundo fársico, de ahí por ejemplo , que el teatro de 1940 a 1960 más o menos ponga en tela de juicio la existencia de la razón, pero en realidad no tienen comportamientos menos absurdos en cuanto a sus pretensiones, diálogos y conducta escénica los seres del teatro aristofánico y del teatro fársico en general; la característica de la farsa es que trata lo absurdo como un síntoma colocado ante el espectador para incitarlo a investigar el fenómeno que lo produce y el cual debe ser profundamente conocido y hasta familiar para el espectador. (1997, 42)

La cita anterior, para los propósitos de esta tesis, introduce los dramas que han sido clasificados como teatro del absurdo, término genérico acuñado por el crítico Martin Esslin, dramaturgia donde la crítica literaria ha circunscrito a *Dos viejos pánicos* (1968), del autor cubano Virgilio Piñera.

Capítulo II. Virgilio Piñera y la dramaturgia del teatro del absurdo

El objetivo de este capítulo es un acercamiento a la producción dramática representativa anterior a la composición de *Dos viejos pánicos* (1968), con la finalidad de rastrear los temas, las estructuras y los motivos que puede compartir con los dramaturgos del teatro del absurdo europeo y determinar qué significados de las obras absurdistas se conservan en las de nuestro autor, cuáles son aquellos que se modifican y a qué aspectos corresponde tal cambio. Es indispensable, para ello, tomar en cuenta las coordenadas históricas, sociales y políticas en las cuales surgió tanto la dramaturgia del teatro del absurdo, como la parte de la obra dramática de Virgilio Piñera que me interesa analizar, pues existen circunstancias que determinan la actitud, las emociones y los pensamientos de los hombres y las mujeres, forjando la visión del mundo de cada uno de ellos. Evidentemente, los escritores organizan el material verbal de su producción literaria conforme a su personal visión del mundo: en sus textos se detecta una determinada orientación ideológica y cierta intención comunicativa.

Como punto de partida, enumeraré las características de la dramaturgia del teatro del absurdo y destacaré tanto los temas como las estructuras presentes en las obras de dos autores en particular, Samuel Beckett y Eugène Ionesco, ya que en sus obras se observan paralelismos con las de Virgilio Piñera. A continuación, luego de exponer el panorama del entorno teatral en el cual surgió la obra del cubano, se examinan los dramas anteriores a la escritura de *Dos viejos pánicos* (1968); y aquellas obras que por sus particularidades se inscriben dentro de la dramaturgia del teatro del absurdo, serán interpretadas desde la perspectiva teórica relativa a la farsa trágica formulada por Luisa Josefina Hernández.

2.1. El mundo de la posguerra y la dramaturgia

En palabras de Martín Esslin, “el declive de la religión fue enmascarado hasta el final de la Segunda Guerra Mundial por substitutivos como la fe en el progreso, los nacionalismos o diversas falacias totalitarias. Todo esto se vino abajo con la guerra” (14). Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, periodo afectado por las vivencias de las explosiones de bombas atómicas y los campos de concentración nazis, los países involucrados en la guerra, con la excepción de los Estados Unidos de Norteamérica, se convirtieron en lugares arruinados, poblados por lo que a los norteamericanos les parecían seres hambrientos y desmoralizados, tal vez predispuestos a atender a la revolución social y a demandar políticas económicas incompatibles con su sistema de libertad de empresa, libre mercado y libertad de movimiento de capitales.

Después de la guerra, los comunistas aparecieron en todas partes fortalecidos, más que en cualquier otro momento anterior; en ocasiones, surgieron como los partidos mayoritarios en sus respectivos países. Fue una época de hambruna, como lo constata la infructuosa cosecha de 1946 acompañada del crudo invierno de 1946 y 1947. El impacto de la crisis económica a partir de las guerras de la primera mitad del siglo XX fue mundial. Los anteriores son algunos de los rasgos característicos de la dimensión histórica en la cual se desarrolló la producción dramática de los escritores europeos que se mencionarán a continuación.

En definitiva, es innegable que los dramaturgos de este periodo, permeados por una época de muerte⁵ y desolación, comparten un tema general, el concerniente a las condiciones fundamentales del existir humano, en este caso: “la angustia metafísica originada por el

⁵ Así se propagó la hecatombe: en la URSS, el número de muertos entre personal militar y población civil a consecuencia de la guerra superó los 27 millones, aproximadamente. Las víctimas militares y civiles de los aliados fueron de 44 millones; las de las potencias del Eje, de 11 millones. El conteo de los muertos de ambos bandos en Europa ascendió a 19 millones y las víctimas de la guerra contra Japón alcanzaron los 6 millones. Estados Unidos, país que apenas sufrió bajas entre la población civil, perdió a unos 400 ciudadanos (*Encyclopaedia Británica*).

absurdo y la incertidumbre de la condición humana” (Esslin 15); sin embargo, sus distintas tendencias exhiben un tratamiento particular de dicho tema. Esslin distingue tres directrices por las cuales se desarrolla la dramaturgia posterior a la Segunda Guerra Mundial: el teatro de la vanguardia poética, el teatro existencialista y el teatro del absurdo.

2.1.1. El teatro de la vanguardia poética y el teatro existencialista

El teatro de la vanguardia poética —representado por Michel de Ghelderode (1898-1962), Jacques Audiberti, Georges Neveux y, en la joven generación, Georges Schehadé, Henri Pichette y Jean Vauthier— es en extremo onírico e ignora los axiomas tradicionales del drama, tales como la unidad básica de acción, la exigencia de una trama o la ausencia de contradicciones en los personajes; no obstante, las composiciones dramáticas circunscritas a esta categoría se cimientan en un lenguaje poético, bastante lírico y menos violento y grotesco que el utilizado en el teatro del absurdo.

Por otro lado, los dramaturgos del teatro existencialista, Jean Giraudoux (1882-1944), Jean Anouilh (1910-1987), Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960) desarrollaron la temática de sus obras por medio de una serie de conceptos concatenados de manera lógica; en otras palabras, argumentan lo irracional de la condición humana mediante un discurso producido todavía de acuerdo con una concepción racional del universo: “La brillantez estilística de ambos, Sartre y Camus, implica una aceptación tácita de la validez de la lógica para ofrecernos soluciones, de que el análisis del lenguaje nos conducirá al descubrimiento de conceptos básicos, ideas platónicas” (Esslin 16). Por consiguiente, la estructura dramática de sus obras aún se ajusta a la convención escénica tradicional.

2.1.2. La dramaturgia del teatro del absurdo

La construcción del drama de los absurdistas responde al intento de conectar sus apreciaciones sobre la condición del hombre con la especial forma en que las expresan: “Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al teatro del absurdo del teatro existencialista” (Esslin 16). De manera que, para presentar al mundo como carente de sentido y de lógica, estos autores recurren a la desarticulación del lenguaje, la cual conlleva la imposibilidad de comunicación entre los personajes. En consecuencia, el teatro del absurdo se incorpora a un movimiento antiliterario de esa época, al igual que el *Nouveau Roman*, desdeñoso de la coherencia en la acción, la construcción psicológica de los personajes, cualquier noción vinculada al realismo, cualquier mensaje obvio. Así, ambos desprecian, aparentemente, los valores literarios del texto, pues cuestionan los elementos tradicionales; no obstante, el teatro del absurdo posee su propio valor poético basado en asociaciones efectuadas en un lenguaje connotativo, no denotativo.

Algunos de los modos de desintegración del lenguaje que operan en los dramas absurdistas son: los monólogos; la repetición de sinónimos, de una misma palabra, de frases hechas en la conversación o de preguntas como ¿qué? o ¿quién?, las cuales revelan la falta de atención entre los interlocutores; la incapacidad de hallar las palabras adecuadas para exteriorizar una idea precisa; el abandono de la estructura gramatical y la supresión de los signos de puntuación; las interrogaciones que en realidad no requieren una contestación. Por momentos, aunque los diálogos aparecen alternados, cada personaje revela su preocupación particular sin contestarle al otro, no existe posibilidad de entendimiento; además, las frases triviales e insustanciales empleadas reproducen de forma más real la banalidad de la conversación cotidiana. Por consiguiente, suele suceder que las ideas de las obras se deducen no a partir de los diálogos, sino de las imágenes visuales concretas presentadas en cada una de

las escenas. Lo anterior significa que desde el texto se le confiere gran importancia a los elementos espectaculares del teatro.

Las obras de los dramaturgos del teatro del absurdo no se apegan a la tradición teatral occidental proveniente de Aristóteles y el teatro griego, pues sus dramas carecen de la estructura y el desarrollo aristotélico, por ejemplo, la trama en varias obras es circular; sin embargo, sí siguen algunos elementos temáticos del teatro griego. Otro recurso absurdista es convertir a los personajes en muñecos mecánicos, en marionetas. El género dramático característico de estas obras es la farsa trágica, cuyas particularidades han sido enumeradas en el capítulo anterior. Luisa Josefina Hernández expresa lo siguiente en cuanto al vínculo entre la farsa y lo absurdo:

En cuanto al siglo XX el cuestionamiento que se dio a partir de la Segunda Guerra Mundial determinó un teatro fársico, el llamado del absurdo como he dicho, que puso en tela de juicio con gran brillantez la misma temática del siglo anterior, pero fue mucho más adelante porque sus interrogantes van mucho más lejos: la libertad, la existencia de Dios, el contexto económico y, por último, la vida. La vida con preguntas tan graves como ¿por qué nacimos?, ¿por qué no nos matamos?, ¿qué somos?, ¿tenemos memoria?, ¿cuál es nuestra profesión?, ¿debemos subsistir? [...] por tanto, el mero hecho de escuchar y ver el manejo familiar y no realista de tales cuestiones, logra su saciedad, su risa sin culpa, su dolor evidente ya expresado para volver a su vida cotidiana, cuando cae el telón. (1997 34-35)

Asimismo, el teatro del absurdo incorpora técnicas narrativas provenientes de la tradición dramática, narrativa y poética que lo antecede, principalmente de la comedia cinematográfica muda de Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy, los Hermanos Marx y Buster Keaton; los dramas del alemán Georg Büchner (1813-1837); la literatura del *non-sense* verbal y su inclinación por eludir las estructuras lógicas; el teatro isabelino y sus laberintos de espejos; James Joyce (1882-1941) y su preocupación por el lenguaje; Franz Kafka (1883-1924) y sus historias entre la lógica del mundo despierto y la lógica de lo que soñamos; el teatro de Alfred Jarry (1873-1907); las obras surrealistas y dadaístas y la metateatralidad de Luigi Pirandello (1867-1936).

Algunos de los principales exponentes del teatro del absurdo son: Arthur Adamov (1908-1970), Samuel Beckett (1906-1989), Jean Genet (1910-1986) y Eugène Ionesco (1912-1994). A continuación, se esbozarán las particularidades del teatro de Beckett y Ionesco, con el propósito de rastrear las convergencias entre las obras de estos autores europeos y la producción dramática absurdista de Virgilio Piñera.

2.1.2.1. Samuel Beckett

Escritor de origen irlandés, quien se adhirió al grupo de la Resistencia al régimen nacionalsocialista; padeció la persecución de la Gestapo en 1942 y se refugió en Vaucluse, cerca de Avignon, al sur de Francia, en donde halló protección y trabajo como campesino hasta el final de la guerra. Los principales temas desarrollados en su dramaturgia, compuesta por *Esperando a Godot* (1952) y *Final de partida* (1958), entre otras, son: la incapacidad de posesión en el amor, la falsa percepción de la amistad, las relaciones amorosas infaustas, la pérdida de la identidad, la acción de esperar como característica de la condición humana, la dificultad del hombre para acceder al auto conocimiento en el continuo proceso de renovación y destrucción que sucede con el transcurso del tiempo, la dificultad para definir lo real en un mundo incierto, la ejecución de pasatiempos concebidos para no pensar, la inestable frontera entre la realidad y el sueño.

Beckett fue lector de Fritz Mauthner, autor del texto *Crítica del lenguaje*, una de las primeras obras que asevera que el lenguaje puede fallar en el descubrimiento y comunicación de cuestiones metafísicas; sin duda, el tema esencial en su producción es la imposibilidad de comunicarse, ya que no existen medios para lograrlo. Gran parte de sus inciertas y ambiguas obras fueron escritas en francés, el cual no era su lengua natal. Así, el empleo de otro idioma le impuso la necesidad de presentar sus escritos con una mayor economía lingüística y eficacia en el tono. Asimismo, sus obras carecen de trama, pues en lugar de presentar un

desarrollo lineal, plantean la intuición de su autor sobre la condición humana valiéndose del mecanismo de sustitución característico del género farsico. En lo relativo a la relación entre el fondo y la forma de las obras, la siguiente afirmación de Beckett es concisa: “la forma, la estructura, el temperamento de una manifestación artística, no puede ser separada de su significado, de su contenido conceptual” (cit. en Esslin 32).

2.1.2.2. Eugène Ionesco

Dramaturgo francés de origen rumano, acérrimo detractor de todos los sistemas políticos. Ionesco discrepa de las aseveraciones de Beckett sobre la imposibilidad de comunicación por medio del lenguaje; considera que es complicado el entendimiento entre las personas, pero no imposible: “...en el momento en que la palabra es inadecuada, los elementos materiales del escenario pueden a su vez intensificar el texto” (149). Ionesco considera preciso que el teatro trabaje con técnicas de choque reales, en otras palabras, la realidad, el pensamiento habitual del espectador y el lenguaje deberán dislocarse con el fin de presentar una nueva percepción de la realidad.

Las estructuras de sus obras desde *La cantante calva* (1950) hasta *El rinoceronte* (1959) comparten dos características: un proceso de intensificación y acumulación progresiva para producir tensión psicológica, al cabo del cual se retorna a la situación inicial o su equivalente. Otras singularidades de sus dramas son: la indistinción entre objetos inanimados y animados, la exagerada presencia de objetos en el escenario para ilustrar la ausencia espiritual, la contradicción entre la descripción implícita proporcionada de los personajes y su aspecto, la metateatralidad y el recurso de que las características individuales transformen su esencia ante el espectador.

Sin duda, el mecanismo de sustitución de la anécdota opera en las farsas de Ionesco, por ejemplo, *La cantante calva* (1950) expresa que el mundo ha perdido su dimensión

metafísica; *La lección* (1950), cuya anécdota superficial es la de un profesor impartiendo clases particulares sobre diversos temas a una joven, en realidad desarrolla el tema de la violencia y la dominación; *Las sillas* (1952) satiriza la vacuidad de las relaciones sociales. Las temáticas que examina en su dramaturgia son: la soledad y el aislamiento de los individuos aunque pertenezcan a una comunidad, la sumisión tanto a las degradantes presiones exteriores como a las propias presiones internas, el conformismo, las contrariedades que surgen cuando las personas intentan comunicarse, la ansiedad derivada de la duda sobre la propia identidad y la certeza de la muerte.

Esta sucinta revisión a la dramaturgia absurdista, cuya intención ha sido esclarecer las nociones sobre este teatro en particular, y destacar las características de los dramas de dos autores específicos que mantienen paralelismos con los de Virgilio Piñera, ha servido como preámbulo para una aproximación a la producción dramática del cubano. En seguida, conviene revisar el contexto teatral cubano previo a la dramaturgia de Piñera, con la finalidad de comprender el impacto de sus composiciones; después se hará referencia a las obras representativas anteriores a la farsa trágica *Dos viejos pánicos* (1968): *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1949), *Aire frío* (1958) y *El flaco y el gordo* (1959).

2.2. El teatro cubano: primera mitad del siglo XX

La historia literaria cubana registra la década de 1940 como un momento trascendental en el devenir teatral de la isla, como un momento de renovación. Al inicio del siglo XX, el teatro cubano y la misma nación se hallaban empobrecidos: después del largo periodo de las guerras de independencia iniciado en 1868, la situación del país se recrudeció cuando la República de Cuba se instauró formalmente el 20 de mayo de 1902, bajo la presidencia de Tomás Estrada Palma, luego de cuatro años de intervención estadounidense. Cuatrocientos mil muertos, migraciones hacia las ciudades cuyo saldo fue casi un millón de cubanos desempleados,

63.9% de población analfabeta y una gran disminución de las fincas agrícolas eran los rasgos generales de Cuba en ese momento.

Estos acontecimientos derivaron en un deterioro de la calidad dramática y una disminución de las compañías y de los teatros; únicamente el teatro bufo, nacido hacia 1868, se mantuvo activo a inicios de la república. Durante la dictadura represora de Gerardo Machado y Morales, José Antonio Ramos (1885-1946), antimachadista, fue el más destacado representante de la primera generación de escritores republicanos, quien trató el tema familiar de modo didáctico y melodramático: presentó por medio de los problemas internos de la familia los cambios sociales. No obstante, en los primeros 35 años de la república, fueron los dramas exhibidos en el teatro Alhambra los que destacaron: eran obras jocosas de carácter popular, espectáculos teatrales de carácter frívolo en los cuales se alternaban tanto números dialogados como musicales. En 1935, surgió el Teatro de Arte La Cueva con la intención de difundir obras con una mejor composición dramática; así, en 1936 estrenaron *Esta noche se improvisa*, de Pirandello.

La Cueva y Francisco “Paco” Alfonso y su Teatro Popular fueron algunas de muchas tentativas por impulsar un teatro que superara en calidad a los dramas que se habían montado en la isla hasta ese momento. El intento que expuso con mayor claridad y exactitud estos objetivos fue la creación del Teatro Universitario; sin embargo, los sucesos adversos a consecuencia de la lucha contra Batista condujeron a la clausura de la Universidad. Así, el proyecto teatral también se terminó y se reanudó hasta el triunfo de la revolución.

El crítico e historiador Rine Leal destaca tres momentos coyunturales para una renovación en la dramaturgia cubana: en 1947, Carlos Felipe (1914-1975) estrenó *El chino*, obra que incorpora la metateatralidad en su construcción; en 1948, Virgilio Piñera (1912-1979) estrenó *Electra Garrigó* y en 1954, Rolando Ferrer (1925-1976) estrenó *Lila la mariposa*, obra simbólica donde el tema es la soledad. Estos tres autores poseen rasgos

comunes, como la búsqueda de la identidad nacional, el descubrimiento de un diálogo que integre lo culto con lo popular, no exento de poesía, y la indagación en la esencia de temas y personajes cubanos por medio de la negación de la moral y de los valores artísticos establecidos por la burguesía. Estos autores y otros contemporáneos suyos comenzaron a reflejar en sus obras los problemas sociales, económicos y políticos de la nueva república que eran parte de su propia circunstancia, tomando como punto de partida los modelos estéticos de la dramaturgia universal.

2.3. Virgilio Piñera: dramas representativos anteriores a *Dos viejos pánicos* (1968)

Piñera abandonó Cuba en 1946 para permanecer 22 meses en Buenos Aires como becario de la Comisión Nacional de Cultura de esa ciudad. En esa época había publicado en poesía *Las furias*, *El conflicto* y *La isla en peso*, y un libro titulado *Poesía y prosa* con el que exploró el género del cuento, y en teatro había escrito dos obras, *Clamor en el penal* y *En esa helada zona*, dramas que él mismo destruyó, ya que los consideraba de ínfima calidad, y luego *Electra Garrigó*, en 1941. En 1946, presidió la traducción de la novela vanguardista *Ferdydurke* (1937) del dramaturgo polaco Witold Gombrowicz (1904-1969).

Piñera convivió con Jorge Luis Borges (1899-1986), Eduardo Mallea (1903-1982), quien plasma en su literatura la frustración y el vacío interno; Macedonio Fernández (1874-1952), notable escritor y conocedor de las obras de Henri Bergson y Sigmund Freud; Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), escritor cuyas narraciones y dramas se vinculan con el existencialismo; Oliverio Girondo (1891-1967), poeta vanguardista; Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Vicente Fatone (1903-1962), filósofo argentino estudioso de la libertad y la mística y Ernesto Sábato (1911), entre otros. Sin duda, el ambiente intelectual dentro del cual interactuó Piñera en Buenos Aires influyó en su formación como autor teatral, pues coincidió con una época de gran renovación en la dramaturgia rioplatense: el teatro independiente se

enfocaba más en el drama y sus características literarias y no tanto en la conveniencia del actor o actriz que beneficiara al sistema comercial; además se tenía un profundo interés en lo mejor del teatro internacional.

Cuando Virgilio Piñera regresó de Argentina se estrenó *Electra Garrigó* (1941), obra que encabezó su trayectoria teatral, la cual ha interesado a los teóricos de la literatura por su relación con las obras absurdistas; no obstante, es importante realizar algunas precisiones sobre la originalidad de la producción dramática de este autor cubano. Cronológicamente, los dramas de Piñera *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948) y *Falsa alarma* (1949) anteceden a la aparición de *La cantante calva* (1950), de Ionesco y *Esperando a Godot* (1952), de Beckett, ejemplos significativos del teatro del absurdo. Es evidente que Piñera presenta una propuesta original en sus obras, las cuales no se produjeron como simples imitaciones de modelos europeos. El autor asevera:

Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas* de Sartre, apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes de que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Mas bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que todos los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. (15)

Es posible identificar acontecimientos fundamentales para la asimilación de elementos del teatro universal y la configuración de un teatro cubano, representado por los dramas de Virgilio Piñera, José Triana y Antón Arrufat, que se puede vincular con el teatro del absurdo: compañías teatrales como el Teatro Estudio, del cual surgieron el Taller Dramático y La Rueda, y el Conjunto Dramático Nacional representaron en escena dramas de autores como Bertolt Brecht, George Bernard Shaw, Arthur Miller, Michel de Ghelderode, Edward Albee, Ramón María del Valle-Inclán, Jean Genet, entre otros; la influencia de Jean-Paul Sartre sobre los grupos intelectuales cubanos y, de manera particular, la estancia de Piñera en Buenos Aires, la cual coincidió con la renovación del teatro rioplatense.

En 1960, Ediciones Revolución (Ediciones R), casa editorial dirigida por Guillermo Cabrera Infante, publicó el tomo *Teatro completo* recopilación de sus obras dramáticas hasta ese momento. En los apartados siguientes se examinará la producción dramática representativa anterior a la composición de *Dos viejos pánicos* con la finalidad de localizar los temas y las estructuras que comparte con los dramaturgos del teatro del absurdo, de ser el caso. Para lograr tal objetivo, se agruparán las obras en correspondencia con sus características: en primer lugar, se comentará *Aire frío* (1958), obra considerada como absurdista por el propio autor, aunque en realidad corresponde al género denominado pieza, perteneciente al realismo, en el cual una clase social es sintetizada en cada personaje; en segundo lugar, se revisarán *Electra Garrigó* (1941) y *Jesús* (1948), dramas en los cuales se hallan algunos elementos absurdistas; finalmente, se interpretarán las obras *Falsa alarma* (1949) y *El flaco y el gordo* (1959) como farsas trágicas cuyas temáticas y estructuras poseen las cualidades de la dramaturgia del teatro del absurdo.

2.3.1. *Aire frío* (1958)

Virgilio Piñera se expresa así sobre su composición:

Aire frío es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace [...] me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable. (28-30)

Aunque el autor juzgue así a su obra, *Aire frío* es una pieza autobiográfica en la que a través del análisis familiar se plantea la situación de Cuba entre 1940 y 1958, donde la desintegración del núcleo familiar representa por deducción la realidad nacional de ese mismo periodo. Los personajes, el diálogo y la puesta en escena están concebidos de modo realista con la intención de realzar la denuncia del autor, quien se opone a los valores burgueses aceptados por la sociedad. Evidentemente, los elementos formales aplicados difieren de los que operan en el teatro del absurdo.

La pieza refleja de manera realista a una familia cubana de clase media, los Romaguera. Sus miembros son: Ángel, el padre fracasado y jubilado; Ana, una madre cubana sumisa; Luz Marina, la hija costurera; Enrique, el hijo mayor, empleado administrativo de clase media; Luis, quien emigró a Estados Unidos, al final, pierde la capacidad auditiva y Óscar, el poeta abstraído e incomprendido. El texto critica a los gobiernos corruptos que han dirigido a Cuba a lo largo de tres décadas y muestra la incomprensión sufrida por el artista de la familia, Óscar, en una sociedad materialista. El intolerante clima caluroso será en la obra un motivo recurrente: representa, a nivel simbólico, la atmósfera política del país. Refleja a una población desesperanzada, según se expresa la hija: “Le pasa lo que a todos en esta casa: agoniza. Una agonía que empezó con su nacimiento y que sólo terminará cuando muera” (349). En consecuencia, el ventilador ansiado por Luz Marina encarna la transformación que el país necesita, lo imprescindible que resulta combatir la situación del momento.

Con esta pieza, el autor no pretende apartar al espectador de un contexto social reconocible ni motivar la reflexión filosófica sobre la finalidad de la existencia; todo lo contrario, el receptor permanece en el ámbito cubano recreado en la obra, dentro de un espacio temporal el cual, para mayor realismo, Piñera divide en tres épocas que corresponden a sus tres actos: 1940, 1950 y 1958. Al término de la obra, los personajes se ubican en julio de 1958. La obra concluye con dos acontecimientos: en la Sierra Maestra se gesta la revolución y Ana, la madre, agoniza. Con su muerte, sugiere el texto, finaliza también el viejo sistema del país.

2.3.2. *Electra Garrigó* (1941)⁶

Se puede considerar como su antecedente literario a *Electra* (1937), de Jean Giraudoux, quien se caracteriza por el tratamiento humorístico de temas griegos y bíblicos. *Electra Garrigó* es una reelaboración de *La Orestíada*, trilogía de Esquilo formada por las tragedias *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*; sin embargo, en la versión de Piñera, el objetivo primordial es revivir la intención comunicativa del género trágico. Es decir, si los personajes de Esquilo son individuos incorporados a una sociedad, sujetos a sus leyes y normas, quienes en congruencia con sus pasiones o intereses se encuentran con la disyuntiva de transgredir una ley de su sociedad con la finalidad de defender valores superiores; los personajes de Piñera están configurados para satirizar a la burguesía cubana de los años cuarenta y mostrar la carencia de valores absolutos de la vida.

La obra se encuadra en una específica referencia local, se desarrolla en la ciudad de La Habana. Fundamentalmente, parodia la anécdota original del asesinato del rey Agamenón, jefe supremo de las fuerzas griegas vencedoras, por su esposa Clitemnestra y su amante Egisto, y el matricidio perpetrado por Orestes, hermano de Electra. Orestes, quien ejecuta un crimen no menor que el cometido por su madre, provoca compasión y halla ante el espectador una justificación, pues Orestes obedece al mandato de Apolo y actúa por amor a un padre traicionado y asesinado. Este significado se trastoca por completo en la versión de Piñera, en donde se introduce la figura del Pedagogo, un centauro vestido de frac, encargado de aleccionar a los personajes con razonamientos sobre la conducta humana como el siguiente: “en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos” (58).

⁶ El estreno de *Electra Garrigó* fue en el Teatro Valdés Rodríguez el 23 de octubre de 1948 bajo el auspicio de la agrupación teatral Prometeo. El director de escena fue Francisco Morín. La obra propició una fuerte polémica entre Piñera y la crítica teatral de la época: la ARTYC (Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos) decidió no reseñar la obra ni ninguna otra de Piñera; además, prohibió cualquier referencia a *Electra Garrigó*, por lo que la obra tardó diez años en volverse a representar. Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir asistieron como invitados especiales de Piñera al reestreno de la obra.

Con la afirmación anterior, libera a las acciones de los juicios de valor aplicados para la distinción entre el bien y el mal; no existe una normatividad para la conducta humana en un mundo sin ética, donde falta la conciencia de un bien más elevado. Electra reconoce la escasez de sentido y la carencia de valores absolutos de la vida; por lo tanto, reclama a los apáticos no dioses, a quienes imputa el vacío espiritual y la angustia extrema que percibe. A lo largo de toda la obra, se le adjudica una característica a Electra: ella representa teatro, es una actriz, cuya característica fundamental es tener dominio mental sobre sus emociones. Sus acciones ya no son motivadas por el amor o el respeto, o la abnegación, o la compasión hacia los demás, o el deseo de venganza; el único principio que ella acepta es el relativo a la necesidad, lo que es indispensable para la vida, en este caso, aniquilar toda forma de autoridad.

En consecuencia, es viable afirmar que la obra expresa una preocupación por la existencia humana, aunque resulta impensado inscribir esta obra dentro del teatro del absurdo sólo por esa característica en su temática; antes de ajustarla a esa categoría, conviene revisar si hay consonancia entre la temática y los elementos formales usados para la composición de la obra. En principio, el lenguaje empleado en la composición de *Electra Garrigó* es divergente al que es característico de los dramas absurdistas, los cuales siempre recurren a la desarticulación del lenguaje: las intervenciones del coro han sido compuestas a manera de décimas, combinación métrica de diez octosílabos donde por lo general riman el primero, cuarto y quinto; el segundo y el tercero; el sexto, séptimo y décimo, y el octavo y noveno; además, los diálogos del resto de los personajes están contruidos con la finalidad de que éstos se comuniquen entre sí, carecen de ambigüedades. Jamás se duda de la capacidad del lenguaje para exponer la problemática de la obra; así se expresa Clitemnestra Pla: “¡Basta de locuras! Somos humanos, y no podremos, no, no podremos despojarnos de las palabras ni de los nombres” (46).

Con todo, en el drama se utilizan algunos elementos que operan en el teatro del absurdo, tales como: la mímica de las muertes de Clitemnestra y Agamenón realizada por los sirvientes negros, la cual remite al metateatro de Pirandello, y las características grotescas que poseen algunos personajes, como la aparición antiheroica de Agamenón Garrigó en el segundo acto, ebrio y en jirones; la frívola sensualidad de Clitemnestra Plá y su apetencia por la papaya, conocida en Cuba como fruta bomba, eufemismo empleado para referirse al sexo de la mujer. Por todo lo anterior, resultaría más conveniente considerar a esta obra dentro del teatro existencialista, de ser necesaria la clasificación.⁷

2.3.3. *Jesús* (1948)⁸

En esta obra, Piñera emplea la figura principal del cristianismo para la construcción de su drama: un barbero de 33 años llamado Jesús García, hijo de José y María, es erigido por el vecindario como el redentor de la humanidad, capaz de efectuar milagros; sin embargo, él insiste en su carencia de aptitud para realizarlos. Aunque reitera no ser Jesús, la gente acude a él con sus hijos y animales enfermos para que los cure. Jesús intenta convencer a la multitud de que él no es su salvador, sólo unas pocas personas lo escuchan, pero la mayoría no atiende a sus palabras, no logra comunicarse con ellos: si todo el mundo afirma que es milagroso, tendrá que serlo. La policía considera que si han proliferado esos rumores es porque él los ha motivado de alguna forma. A la Iglesia le interesa mantener la validez de su poder doctrinal; por lo tanto, desea que ni niegue ni afirme la identidad adjudicada. El gobierno lo instiga para proclamarse como El Redentor con el fin de terminar con todas las revueltas sociales que ha provocado.

⁷ Sobre este tema consultar el ensayo: McLees, Ainslie Armstrong. "Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*". *Latin American Theatre Review*. Fall. 1973: 5-11.

⁸ El 20 de septiembre de 1950 fue el día que se representó *Jesús* por primera vez en el teatro Valdés Rodríguez. La dirigió Francisco Morín.

En el acto tercero, Jesús se reúne con sus discípulos para una Última Cena donde efectúa varios milagros basados en trucos de mago. Éstos son algunos de los parlamentos enunciados en ese momento, todos ellos propios del teatro del absurdo:

¿Y si la situación se hiciera más absurda y me viera obligado a decir: Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo? (*Pausa*) Y si más absurda se hiciera, ¿no se me trabaría la lengua y alteraría los términos lógicos de la oración? Oíd: comed de esta carne porque ella es mi pan y bebed de esta sangre porque ella es mi vino [...] ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! (122-123)

Jesús regresa a la barbería y encuentra ahí a un asesino calvo, contratado por el gobierno, quien solicita un corte de cabello con insistencia. Al final, el sicario apuñala a Jesús.

Se perciben claramente los elementos absurdistas de la obra; sin embargo, no son dominantes: se da la falta de lógica en la situación del matón calvo, los parlamentos de la última cena y la incomunicación, y el hecho de que a la desesperada multitud sólo le interese su preocupación particular, ser salvados; pero no aparecen más elementos de desintegración del lenguaje. Los personajes no presentan características grotescas, el desarrollo de la trama es lineal. El mismo Piñera ofrece un comentario sobre su obra:

Mi *Jesús* plantea la paradoja en que vivíamos: ese barbero, y también sus prosélitos, es gente honesta, no aceptan hacer el juego al Gobierno, y para ello están dispuestos al sacrificio de la vida, pero tienen la falla de no saber cómo actuar [...] son rebeldes, pero no saben qué hacer con su rebeldía; son rebeldes gratuitos, y la única salida que se les ocurre es el sacrificio de la vida, sacrificio perfectamente inútil por cuanto no produce fruto alguno. (21-22)

2.3.4. Falsa alarma (1949)⁹

En 1949, Piñera publica *Falsa alarma*, obra en un acto, en los números 21 y 22 de la revista *Orígenes*. Aparece en la escena la representación de un juzgado, en el centro la estatua de la Justicia. Un Asesino comparece ante un Juez por su crimen. Desde el inicio, el Asesino se

⁹ *Falsa alarma* fue estrenada en el teatro de la Sociedad Lyceum el 28 de junio de 1957; el director fue Julio Matas. Compartió programa con *El caso se investiga*, de Antón Arrufat. Por referencias bibliográficas tengo conocimiento de que Piñera rescribió esta obra en 1957, después de haber conocido a Eugène Ionesco. En la segunda versión, según dichas referencias, es evidente la influencia del europeo.

encuentra ansioso por saber cuál será el veredicto. Comienza el interrogatorio: el Asesino, un forastero, en principio testifica que el homicidio cometido fue en defensa propia; después revela que la intención de abandonar Cuba lo condujo a delinquir. De repente, irrumpe la Viuda de la víctima y suspende por un momento las inquisitoriales preguntas del Juez. Ambos, la Viuda y el Juez, dialogan sobre la sentencia y el castigo que recibirá el criminal, luego abandonan la escena. Hasta este momento, el drama se desarrolla de manera lógica.

El Juez y la Viuda, ataviada con colores vivos, regresan a la escena, donde en sustitución de la estatua de la Justicia se encuentra un tocadiscos que reproduce el *Danubio Azul*, y en lugar de analizar el caso, pareciera que han olvidado la razón que los ha convocado ahí. Así, lo que inició como un caso jurídico se desvía de su objetivo y se transforma en una conversación ilógica. El lenguaje pierde su fuerza discursiva y argumentativa como juicio, en una situación en la que esos recursos son fundamentales. Los factores se invierten: el Juez y la Viuda, quienes deberían sostener los alegatos conducentes a esclarecer los hechos y establecer la culpabilidad del acusado, inician un diálogo de temas inconexos que no atañen al caso; sólo el Asesino mantiene una actitud lógica ante un proceso judicial.

En principio, motivados por la música, el Juez y la Viuda discurren sobre los variados ritmos y bailes; de repente, intercalado en la plática trivial, aparece el siguiente diálogo: “...por otra parte, el que recibe el golpetazo no se aflige, porque a nadie se le va a ocurrir compadecerlo ni amonestarlo” (147). Esta frase anticipa las acciones y reacciones tanto de la Viuda como del Juez. Ahora la Viuda narra su inusual modo de vivir: entre semana, ella y su marido habitaban en un cuarto de hotel y los fines de semana intercambiaban la morada con sus inquilinos, así la pareja se trasladaba a un chalé cercano a la playa, ¡situación absurda!

La Viuda relata al Juez los efectos de fumar en exceso; no obstante, le es imposible evocar la palabra adecuada para revelar por qué es adicta a los cigarrillos: “Si supiera...(Pensativa). Sí, me quita el apetito, me da mareos...pero, es tan, tan...(Arroja una

gran bocanada). Tan...tan... (concluye canturreando el “tan”)” (148). El Juez señala que la ambigüedad de la palabra “tan”, paradójicamente, permite aproximarse a las sensaciones que producen los cigarrillos. Estos diálogos centrados en algo bastante superficial, los cigarrillos, sirven de preludio para examinar una temática más profunda que también resulta inefable: la condición humana, sobre la cual no logran reflexionar; así, ante la falta de conocimiento seguro, claro y evidente sobre la existencia, sólo les resta canturrear sin sentido:

VIUDA: Pero también uno mismo es tan... tan... (Pausa). ¡Claro! Todo es tan y nada más que tan.

JUEZ: Tan, tan, tan...

VIUDA: Pues claro, tan, tan, tan. (148)

Después de esta revelación, cambian de tema. De inmediato, la Viuda es interrogada sobre si contraerá nupcias de nuevo. La mujer responde que tal vez sí, si encuentra a un hombre que le convenga. El problema en apariencia primordial de la Viuda, que es la pérdida de su marido, se rezaga a un segundo nivel: ahora la Viuda, quien poco antes lloraba histérica por la muerte de su esposo, piensa en el matrimonio, es más, parece interesada en el Asesino. En este momento, la base de lo cómico-grotesco se encuentra en la Viuda, pues su actitud no se corresponde con la realidad inmediata. El Juez le sugiere elegir un hombre que viva tanto como ella, para que no esté sola. Así responde ella:

VIUDA: (riendo). ¡Ah, ya caigo! Le 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, puede no vivir, mi hermana nada tiene que ver con las batidoras, ni mi cuñado se sienta en una silla de ruedas.

VIUDA: He ahí un pensamiento profundo. Usted es un sabio. Me gusta su musicalidad.

JUEZ: Conocí a un hombre al que le faltaba el dedo índice de la mano derecha; cuando citaban en presencia suya la frase, “los diez dedos de la mano”, se apresuraba a decir: “los nueve dedos de la mano”. ¿Se da cuenta? (148-149)

Los parlamentos anteriores son esenciales, pues de ellos se pueden extraer varias reflexiones de importancia. Al final del primer diálogo, la Viuda niega el principio de causalidad. La ley de causa y efecto se convierte en una teoría injustificada: si se deja caer una pelota, no se puede asegurar que llegue al suelo; sólo es posible afirmar que en experiencias pasadas la

pelota contactó con el piso. Por lo tanto, la razón y los juicios racionales son tan sólo asociaciones habituales con diferentes sensaciones o experiencias. El rechazo de la causalidad implica también repudiar las leyes científicas, las cuales se cimientan en la premisa de que un hecho provoca otro de forma necesaria y, como resulta predecible, siempre lo hará. Con estas aseveraciones, la Viuda reafirma que el conocimiento de los hechos es imposible, se niega a asumir la práctica común de todas las personas: pensar en términos de causa y efecto, asumir la validez de sus percepciones para no enloquecer.

En su segunda intervención, la Viuda redondea la idea que expresó mientras cavilaba sobre los cigarrillos: de nuevo rechaza la posibilidad de tener conocimientos amplios y profundos y la facultad de comprender; en consecuencia, lo único que resta es el arte de combinar los sonidos, la musicalidad, pues las palabras son vacías, no comunican nada en absoluto. La anécdota narrada por el Juez resulta esclarecedora, la concluye enfatizando que si a ese hombre se le amputaran las cuatro extremidades viviría sin la conciencia de las partes perdidas. En el último diálogo y en los subsecuentes se reflexiona, de nuevo, sobre el conocimiento: la posibilidad de conocer se afianza en la percepción subjetiva que cada hombre tiene de sí mismo; por consiguiente, nunca se logrará un conocimiento auténtico de la realidad como es en sí misma fuera de la percepción humana. Esta aseveración se relaciona con el escepticismo, doctrina de la filosofía occidental vinculada con el existencialismo.

Después de los diálogos anteriores, transmisores de una gran cantidad de información, retoman su parloteo, el cual ahora se concentra en los viajes. La Viuda invita al Juez a recorrer París y Nueva York con ella, ya que como él mismo afirma: “al desaparecer los jueces de la faz de la Tierra, me quedé existiendo sin el Juez que había sido durante veinte años” (150). Asombrado, el Asesino interviene por primera vez desde que el Juez y la Viuda entraron a escena: está confundido, pues minutos antes, quien ahora afirma no ser un Juez iba a pronunciar una sentencia en su contra. El Asesino los interroga, aunque se encuentran juntos

físicamente en escena, el Juez y la Viuda actúan como si no lo escucharan, como si estuvieran distantes y se interpusiera entre ellos una barrera de incomunicación. La Viuda pregunta la razón que motiva a las personas a realizar un viaje; recibe la siguiente respuesta por parte del Juez: “yo creo que viajamos para no estar sin viajar”(150). Lo anterior manifiesta que todas las acciones de las personas carecen de una intención determinada; la vida se encuentra desprovista de propósito.

El Juez y la Viuda inician una retahíla de repeticiones y pleonasmos con la finalidad de evidenciar que al hablar, siempre articulamos más palabras de las necesarias. Sobreviene una pregunta ridícula por parte de la Viuda, ¿qué hacer si uno no odia el café? La respuesta del Juez es el planteamiento que faltaba para la total comprensión de la obra: “Existir. Todo lo demás resulta... ornamental” (151). En un mundo imposible de ser comprendido donde la comunicación es impracticable, donde la incertidumbre es imperativa, sólo resta existir, sin preguntas y sin respuestas. Después del golpe informativo de la frase anterior, el Juez y la Viuda reanudan sus diálogos livianos, ahora centrados en los adornos. El Asesino, desesperado, clama por ser ajusticiado: está dispuesto a declarar lo que el Juez prefiera; se siente torturado, pues se percata de que las circunstancias no se corresponden con sus expectativas. La Justicia se ha presentado como una estatua, por lo tanto, no actúa. Así, es la fuerza con que las normas del sistema se han interiorizado lo que atormenta al trasgresor: sus exigencias de amoldarse a las reglas de la sociedad lo conducirán a la alienación. La situación del Asesino resulta cómica, pues se cruzan los planteamientos lógicos del criminal con los disparates del Juez y la Viuda, quienes lo califican como un cretino.

La Viuda formula preguntas al Juez, aunque ratifica la incapacidad de éste para contestarlas. El Asesino, fastidiado, los insulta: “¡Pueden irse los dos a freír espárragos!” (155). Esta secuencia de diálogos es risible, pues quienes han mantenido un coloquio que parece saturado de disparates lo reprenden, no por la ofensa, sino por decir incongruencias:

“¡Qué falta de lógica, señor mío! ¿No sabe usted que los espárragos se hierven?” (155). Ahora la preocupación del Juez y la Viuda es encontrar un tema de conversación. La Viuda reitera la incapacidad del hombre para conocer y la futilidad de las palabras: “Es asombroso lo que sabe usted en dicha materia, amigo mío: nada ha relatado aún, pero esa manera de comenzar: en mi último viaje al Congo... Veo manadas y manadas de elefantes... Cuéntenos, cuéntenos” (158).

Con anterioridad, la Viuda y el Juez mencionaron que toman una siesta todos los días; esta idea se retoma, ya que para hilvanar la conversación con su viaje a África, el Juez decide exponer sobre la mosca Tsé-Tsé, de la cual no aporta información. La picadura de esta mosca contagia una enfermedad, la Tripanosomiasis Humana Africana, también conocida como enfermedad del sueño. En la segunda fase de la enfermedad, ataca el sistema nervioso central, los síntomas son: confusión, alteraciones de los sentidos, escasa coordinación. Durante el día aparecen periodos de somnolencia cada vez más frecuentes y prolongados; por la noche, el insomnio. En la fase final, el enfermo cae en coma, proceso que lo conduce a la muerte. Curiosamente, parece que la Viuda no desconoce ni la mosca, ni la enfermedad; se muestra fascinada: “Nada mejor que un tema onírico”; “Sería lindo llevar el apellido Tsé-Tsé...” (158). Su interés por distinguirse de los demás con ese apellido y las intervenciones anteriores de ambos sobre la siesta derivan en una afirmación: si sólo nos resta existir, la única esperanza para eludir la terrible realidad de vivir en un mundo incierto es el sueño o la muerte. Al dormir, no se percibe el inexorable transcurrir del tiempo, se interrumpen las funciones de la vida voluntaria, es un poco como morir. La muerte se vislumbra como la única certeza, la única esperanza ante la angustia de existir.

El Asesino exige ser juzgado. El Juez pregunta: “¿Empezamos ya, o no estará aún bastante saturado?” (159). Esta frase es el prelude para anunciarle al Asesino que el interrogatorio y el juicio *kafkiano* iniciales han sido una representación, esa realidad aparente se revela como una ilusión: teatro dentro del teatro. Ambos le explican la situación: él

consumió un crimen; pero nadie va a juzgarlo. El Juez expone con claridad los pensamientos del Asesino, quien todavía razona conforme a la causalidad, con todo y que la Viuda la ha negado en repetidas ocasiones. Él aguarda una resolución: “Si soy absuelto, quedaré en paz con la sociedad. Si soy condenado, habré pagado mi deuda” (161). Exasperado y confundido, el Asesino funge como Juez de su propio delito; para él, es preferible un destino adverso que la incertidumbre. Ésta es la respuesta que recibe:

JUEZ: ¡Oh, palabras, vanas palabras!... Vea, amiguito: usted comete un crimen. Pues bien, no existe un solo hombre en el mundo que pueda juzgarlo.

ASESINO: ¿Y los jueces?

JUEZ: He dicho ningún hombre. Y los jueces...

VIUDA: (abriendo los brazos)... son hombres.

ASESINO: Entonces, Dios...

JUEZ: (cavilando) Dios... Dios... No conozco a nadie con ese nombre... (161)

De lo anterior se desprenden las siguientes conclusiones: Dios no existe, el hombre se encuentra solo en el mundo, desamparado. No hay distinciones entre los hombres, todos se caracterizan por su incapacidad para acceder al conocimiento de su propia naturaleza; en consecuencia, todos carecen de la facultad para determinar qué es lo que le corresponde a cada uno de ellos, qué es lo justo. Los cuestionamientos son irrelevantes, ya que ninguno puede ser contestado de modo satisfactorio. Viuda y Juez se ríen de las expectativas del Asesino, de sus reclamos por ser procesado. Ambos reanudan su charla: retoman el tema de la siesta; luego divagan sobre las medias y el tinte para el cabello, hablan sobre las apariencias, sobre aquello que recubre otra cosa, sobre lo superficial. El Asesino asevera que si el Juez no es juez y la Viuda no es viuda, entonces él no es un criminal; mientras, la Viuda y el Juez se entretienen: adecuan un refrán para que sea coherente con la situación que describen y reprenden al criminal por declararse inocente después de haber aceptado su falta, afirman que su conducta es incomprensible.

La Viuda y el Juez se presentan como una pareja complementaria, pues realizan lo opuesto: ella memorizó las tablas de dividir; él, las de multiplicar. Ella duerme después del

almuerzo, pero después de la comida no; él, viceversa. Ambos deciden marcharse, con todo y que el Asesino todavía exige ser juzgado. Ella acudirá con la modista; él, con el peluquero. Pretenden adornarse con prendas de vestir y afeites; ambos disfrutan de las joyas, de la música, de aquello perceptible mediante los sentidos. Ante su incapacidad para conocer, sólo les resta el deleite. La obra finaliza cuando el Asesino acepta la sugerencia del Juez: bailar el vals *Danubio Azul*. Así, el criminal por fin acepta la visión del mundo ofrecida por la pareja.

Indudablemente, la farsa trágica *Falsa alarma* indaga en la existencia humana y exhibe la angustia que genera vivir de modo parecido a como Beckett aborda estas temáticas en sus dramas. “*Falsa alarma* expone el sin sentido y la absurdidad sobre la base del juego lingüístico” (Nater 56). La ineficacia del lenguaje se evidencia en la obra por medio de las constantes repeticiones, el uso de refranes, la incapacidad para expresar una idea, las preguntas sin respuesta. La obra presenta todas las características, tanto en su contenido como en su forma, que permiten circunscribirla cabalmente dentro de la dramaturgia del teatro del absurdo.

2.3.5. *El flaco y el gordo* (1959)

El flaco y el gordo,¹⁰ drama en un acto, se desarrolla en una habitación de hospital. La primera escena inicia con un monólogo del Flaco, paciente famélico con la pierna derecha enyesada, quien se accidentó al intentar robar una gallina. En su intervención inicial, expresa sus esperanzas por saciar su hambre en el hospital; acontecimiento que no sucede. Además, critica incisivamente a su compañero de cuarto, un Gordo con buenos modales. Por los datos que aporta, pareciera que el Flaco se esmera en juzgar a su compañero de habitación tan sólo porque éste recibe un trato preferente: le asignaron un colchón y come filetes. El Gordo hobachón se incorpora a la escena; refunfuña y cuestiona las recomendaciones del médico en

¹⁰ La obra fue representada por vez primera el 4 de septiembre de 1959 en el *Lyceum*. La dirección y la escenografía fueron de Julio Matas.

torno a su alimentación. De inmediato, se perciben los motivos por los que el Flaco aborrece al Gordo: el hombre obeso, con el brazo izquierdo enyesado, presume su elevada posición social a cada momento, utiliza la comida como arma para humillar al Flaco: “Tengo los billetes suficientes para adquirirla [la comida]. No tengo la culpa que mi padre me dejara una fortunita” (247).

Sin más preámbulos, Virgilio Piñera expone la condición real de ambos personajes. No son dos hombres individualizados, más bien por medio de ellos se representan dos estratos sociales y sus conflictivas relaciones, sustitución fársica: el hombre proletario y el hombre burgués. El Gordo se disgusta por la prohibición del tocino en su dieta; no obstante, la manera en la que plantea su queja es con la finalidad de ostentar su poder adquisitivo. Ante esta plática, el Flaco responde: “hace rato que no como carne con papas” (247). El impávido Gordo se muestra indiferente ante el sufrimiento del otro; no le interesa que el Flaco no coma, le responde que nadie le ha preguntado si come o no y después le recuerda que debería agradecer la comida que gratuitamente le proporciona el hospital.

Recordemos que el Flaco fue apresado al intentar robar una gallina, así que por lógica fue trasladado a un hospital estatal. Las anteriores aseveraciones del Gordo reflejan una verdad que rebasa el aspecto alimenticio: si ambos se encuentran en un hospital estatal, regido por el gobierno, y no reciben el mismo trato, significa que aquellos hombres con poder adquisitivo recibirán beneficios gubernamentales. Una realidad dolorosa, que el autor sugiere mediante los inocentes diálogos de estos personajes, dice el Gordo: “Ahora bien, si no le basta con la generosa ración que ofrece, gra-tui-ta-men-te el hospital, entonces haga como yo: pida a la carta” (247).

El Gordo acaudalado le pregunta la hora al Flaco, pues ha decidido solicitar carne con papas para el almuerzo; insiste varias veces con su pregunta, pero el Flaco, ensimismado en sus pensamientos, no le responde. Las preguntas sin respuesta son un mecanismo

característico del teatro del absurdo. Así responde el Flaco: “Mañana lo mismo que hoy... Hoy lo mismo que ayer...” (247), afirmación que realza la condición inmutable de pobreza en la que se ha encontrado toda su vida. Finalmente, la última respuesta del Flaco a la pregunta del Gordo aporta información nueva: el Flaco será dado de alta en un día. Conversan al respecto, el famélico piensa que si logra conseguir un empleo, comerá mejor. El Gordo le responde algo muy cruel entreverado en un diálogo aparentemente gracioso: asevera que es malo concebir esperanzas.

El Flaco arremete contra su interlocutor: afirma que el Gordo carece de motivos para quejarse por su condición socioeconómica, a diferencia de la suya. Ésta es la respuesta del obeso: “¡Vino, comida y mujeres! Le extrañará que no diga: Vino, música y mujeres... La música no es comestible (*pausa*). Seguro, seguro que usted se rompió la pierna tratando de atrapar uno de esos pollitos...” (248). El Flaco lo corrige, pues en realidad intentó robarse una gallina. La declaración anterior propicia un juego de palabras, en el cual, el significado connotativo del vocablo gallina evoca a una mujer de sesenta años. El repentino cambio de conversación del Gordo y el juego de palabras pretenden disfrazar el comentario emitido por el Gordo y que se extiende a todo el mundo burgués: su desdén hacia la música y, por deducción, hacia cualquier manifestación artística.

El Gordo le solicita al Flaco redactar un menú para él cada día. Desde el principio, el hombre obeso revela su intención de torturar a su compañero: “Si usted redacta varios menús, a la hora de sentarse a comer tendrá un apetito devorador” (249). Aunque el Flaco compone los menús con la promesa de obtener una pequeña porción del alimento del Gordo, jamás la recibe. Mientras la plática sigue centrada en el almuerzo del día, el Gordo introduce la figura del Maestro, un personaje que no aparece en escena. Así se expresan los personajes:

FLACO: ¿Quién es el Maestro?

GORDO: Un comilón como no hay dos. Pero un comilón de platos finos. Yo no, yo como cualquier cosa. La cuestión es llenarse, Claro, dentro de eso tengo mis

limitaciones: no repito, no como pata, y panza y tampoco rechazo lo bueno, si me lo ofrecen. Pero compararme con el Maestro...

FLACO: Ya tengo un menú.

El jocoso fragmento anterior, enmarcado en una conversación trivial, clarifica la identidad del Gordo. La descripción realizada por el Gordo parece referirse a un aristócrata, a un miembro de un grupo reducido y selecto considerado superior en diversas categorías como por ejemplo, el linaje, la riqueza o la intelectualidad. El emisor reconoce su carencia de refinamiento; sin embargo, su fuerza económica aunada a su influencia en los órganos de gobierno lo invisten de poder. En parlamentos posteriores, el Gordo intenta igualarse con esa clase social de la cual él mismo se ha excluido: “Le he dicho y redicho que cuando redacte un menú no se inspire en sus bajos apetitos. Sea como una máquina que adivine mis pensamientos” (250). El Gordo intenta imitar en su exquisitez al Maestro, pero es tan sólo una persona ordinaria con poder adquisitivo. Después de analizar lo anterior, es viable reconocer en el personaje del Gordo a la clase burguesa capitalista, clase reaccionaria que logra mantener su posición predominante impidiendo el progreso del proletariado o clase trabajadora, identificada en la figura del Flaco.

El engañoso Gordo se entretiene con las vanas esperanzas del Flaco, quien todavía confía en que el Gordo compartirá su comida con él si redacta un menú que le parezca óptimo al hobachón. Un sirviente se presenta en escena, consulta al Gordo sobre la comida que le prepararán ese día. Antes de su arribo, el Flaco padeció un acceso de llanto al escuchar sobre la carne con papas que, de seguro, no comerá. El Gordo le indica al sirviente los alimentos que desea consumir; excluye de su selección la carne con papas:

GORDO: ...Suspenda la carne con papas... Convertiríamos un almuerzo placentero en un acto lacrimoso. Sería la primera vez que mezcláramos la carne con las lágrimas.

SIRVIENTE: (*confundido*) ¿Qué pasa?

GORDO: En realidad no pasa nada, pero la gente se las arregla para que parezca que pasan muchas cosas (251).

Evidentemente, en los parlamentos anteriores, el Gordo manifiesta su desinterés ante la distribución desigual de oportunidades y recursos dentro de la sociedad; no se conmueve por las carencias del Flaco ni intenta subsanarlas; todo lo contrario, las minimiza. Además, el Gordo decide lo que comerá el Flaco, alimentos insípidos y que no sacian el hambre. Indignado, el Flaco ha decidido ingerir sus alimentos apartado del Gordo. Ante esto, el Gordo, quien sólo pretende entretenerse platicando con el Flaco, le promete convidarle frituras de seso si se sienta a comer con él. Negocian cuántas frituras recibirá el Flaco; el Gordo no acepta la cantidad que propone el hambriento. Regresa el sirviente con la comida. El Gordo se deleita al torturar al Flaco; presume poseer aquello que es vital para todo ser humano: el alimento. Constantemente ironiza la situación del Flaco:

FLACO: Me voy a comer mi bazofia y en seguida dormiré una siesta.

GORDO: Sin duda, es una excelente idea. Nada como la siesta después de un almuerzo copioso (255).

Al Gordo se le antoja probar los desabridos alimentos del Flaco, así que deciden intercambiar una pequeña porción de comida. El Flaco le exige al Gordo una cantidad mayor de frituras de seso, pues no logra saborearlas; el Gordo lo invita a visitar a un médico, ya que posiblemente se ha disminuido su sentido del gusto. Así concluye el Gordo: “Bueno, no haga una montaña de su atrofia gustativa; peor sería haberse quedado ciego” (257). Sin duda, el Gordo está consciente de que el Flaco percibe la iniquidad que padece. El Gordo condiciona al Flaco: le proporcionará una fritura completa si le recita el modo de preparación de las frituras. El Flaco acepta: comienza a enumerar los ingredientes; el Gordo lo regaña hasta por las muletillas que emplea, se regocija rependiéndolo. Mientras el Flaco se esmera en declamar la receta de las frituras, el Gordo las consume poco a poco hasta terminarlas.

Desilusionado, el Flaco se dispone a comer la sosa harina de yuca que le han traído. De nuevo, el Gordo entusiasma al Flaco: promete permitirle comerse la molleja del pollo si lee de manera adecuada la receta para cocinar el pollo. La lectura de la receta se entrevera con

diversos juegos de palabras propiciados por el Gordo, galimatías para distraer la atención del Flaco, quien se muestra atribulado cuando su interlocutor expresa sentirse mal de salud. A medida que avanza la lectura, el Flaco recibe menudencias; no obstante, la cicatería del Gordo prevalece. Finaliza la primera escena. En tanto el telón está cerrado, se escucha tres veces la siguiente cuarteta:

Aunque el mundo sea redondo
y Juan no se llame Paco,
Es indudable que al Gordo
Siempre se lo come el Flaco (269).

Inicia la segunda escena. La execrable conducta del Gordo produce consecuencias funestas. En un acto de antropofagia -resolución no realista en las circunstancias de la obra, procedimiento característico de la farsa- el Flaco se ha comido al Gordo y ahora es tan gordo como lo era el finado. Esta circunstancia sustituye el planteamiento real: el proletariado se sublevó para sustituir a la burguesía como clase económica dominante. Esta breve escena se propone explorar cuál será la conducta del Flaco transformado en Gordo, del proletariado que ha asumido la propiedad de los medios de producción; sin embargo, la escena es tan breve que no permite vislumbrar si el Flaco adoptará los vicios del Gordo, aunque se insinúa que se comportará de la misma manera.

Thomas F. Anderson, estudioso de la producción literaria de Piñera, acota precisiones útiles para el análisis del drama. Señala que varios críticos han establecido que esta obra de Piñera es antirrevolucionaria; proposición carente de fundamento, pues en el año que el cubano la escribió, todavía tenía una visión positiva del régimen. En una entrevista con Rine Leal después del estreno de la obra, Piñera expresó:

En un cambio donde exista un sistema, un clima social y económicamente satisfactorio, no se producirán los casos extremos de gordos y flacos y por tanto cesará la antropofagia... Yo también espero que alguna vez no haya gordos ni flacos, y que no exista la necesidad social de comerse siempre al Gordo... Yo espero que la situación de *El flaco y el gordo* sea transitoria (cit. en Anderson 37).

La obra finaliza con el arribo de un nuevo flaco al cuarto de hospital. El Flaco, ahora transformado en gordo, se estremece cuando ingresa el nuevo personaje tan hambriento como lo estaba él: se reconoce en él; se atemoriza: "¡No lo quiero conmigo, no lo quiero, no lo quiero! ¡Socorro, socorro!" (273), pues teme que él mismo incurrirá en las actitudes del Gordo y que trágicamente, perecerá del mismo modo que aquel, circunstancia que le da a la obra un carácter inconcluso, ya que todo podrá repetirse de nuevo. Las sospechas del Flaco provienen, sin duda, de la voz autoral: Piñera compuso *El flaco y el gordo* en un periodo álgido en la política de Cuba: la víspera de la implantación del régimen socialista. El poder efectivo estaba ya en manos del principal dirigente revolucionario, quien pronto se convirtió en primer ministro. Piñera confiaba en los ideales revolucionarios; sin embargo, en el drama cuestiona cómo actuará el nuevo grupo dominante en el futuro, por eso la obra no proporciona una conclusión tajante. Piñera empleó el género farsico y los recursos del teatro del absurdo para insinuar en este drama su preocupación por el devenir político de su país.

Capítulo III. *Dos viejos pánicos* (1968)

3.1. Primer acto

Dos viejos pánicos, obra en dos actos, fue galardonada con el Premio Casa de las Américas en 1968.¹¹ Los personajes que intervienen en el drama son un matrimonio de ancianos, Tabo y Tota. La acción dramática se desarrolla en la recámara de la pareja, un espacio cerrado, aislado, de paredes tapizadas con recortes de rostros humanos, amueblado con dos camas separadas por un espacio circular marcado en rojo. Las condiciones en las que viven los personajes de Piñera se parecen a las de Amédée Buccinioni y su mujer Madeleine, protagonistas de *Amadeo o cómo salir del paso* (1953), de Eugène Ionesco, farsa que presenta a un matrimonio que no ha abandonado su departamento desde hace 15 años.

Al inicio, mientras Tabo recorta figuras humanas, Tota le solicita insistentemente que jueguen. De esta forma, inicia el suspenso, pues el espectador desconoce las peculiaridades del juego. Tota manifiesta la incomunicación imperante entre ellos: “No pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿No te parece que después de veinte años juntos quede algo por decir?” (11). Desde los primeros diálogos, se perciben las semejanzas entre la obra de Piñera y los dramas europeos absurdistas, en los cuales se enfatiza la incapacidad de comunicación entre los seres humanos. El viejo se niega a jugar; ella insiste, argumenta que no existe ninguna otra actividad que puedan realizar juntos.

En todo momento, Tota evidencia una actitud agresiva hacia Tabo. Pareciera que el anciano es víctima frecuente de abusos por parte de la vieja; sin embargo, cuando Tota manifiesta su deseo de lastimarlo, Tabo patentiza la incapacidad de la vieja para dañarlo. La

¹¹ “La Institución Casa de las Américas, dirigida hasta su suicidio, en julio de 1980, por Haydeé Santamaría, una de las mujeres que participó del ataque al Cuartel de Moncada, se autodefinió como una institución cultural dirigida a servir a todos los pueblos del continente en su lucha por la libertad [...] Estos objetivos se clarificaron y expandieron, tornándose más evidentemente políticos tras el bloqueo impuesto a Cuba y la expulsión del país de la Organización de Estados Americanos, en 1962” (Gilman 78).

invitación para que lo ayude a recortar sólo logra enfurecerla e intensifica la voluntad de dañarlo si él no acepta jugar con ella. Tota se mofa de él, así responde a su petición: “¿Ayudarte? (*Riendo.*) ¿Ayudarte a ti, precisamente a ti? La única ayuda que te daría sería un empujón” (12). La burlona contestación de la vieja revela su proclividad para desamparar a quien solicita su auxilio, incluso si es una persona cercana. Ella lo amenaza constantemente con mostrarle un objeto que el espectador desconoce, algo que le provocará un susto mortal: “vamos a jugar, si no me complaces, te lo enseño y esta vez no cuentas el cuento” (13).

Por medio de sus diálogos, ella exterioriza los antecedentes de su relación con el viejo: señala la inclinación de Tabo hacia el adulterio, el despilfarro económico que él cometía y el incesante sufrimiento que estas situaciones provocaban en la protagonista. También enfatiza la actual condición de Tabo: ha envejecido, su salud es precaria y carece de poder adquisitivo. Tabo procura aplacar la intimidación que ejerce su esposa sobre él. Persistentemente, lo amenaza con la imposición de castigos corporales o psicológicos severos y dolorosos para forzarlo a incorporarse al juego.

Los procedimientos conminativos de Tota tienen efectos divergentes: si a Tabo lo disponen a suplicar; a los espectadores les provocan risa. Ella, implacable, proclama: “Claro que no quiero que Tabo se muera, si se muere, Tota se queda sola, y sola se aburre” (14). Lo anterior muestra la actitud utilitaria de la vieja; ella no ama a Tabo, sólo le interesa que Tabo siga vivo para evadir la soledad. El viejo le recuerda a su mujer la relación amorosa que ella sostuvo con un hombre llamado Paco, aunque no profundiza en la narración; ella, histérica, reanuda las amenazas. Es evidente que los ancianos viven en función del pasado, evocado con frecuencia por ambos; ya que el futuro les ofrece pocas expectativas. El rasgo central de Tota y Tabo es la ansiedad. Evidentemente, ambos viejos reflejan un intenso malestar psicológico, el sentimiento de que no serán capaces de controlar los sucesos futuros.

A continuación, se presenta cuál es el objeto que le causa temor a Tabo: es un espejo. El viejo se ha rehusado a jugar, ya que desea continuar la actividad que lo ha ocupado desde el inicio de la obra: recortar fotografías de personas de revistas para quemarlas: “Ayer quemé doscientas, y hoy pienso quemar quinientas” (12); no obstante, hasta este momento de la obra se informa que sólo le interesa destruir las imágenes de jóvenes: “Quemaré diariamente cien mil recién nacidos, cincuenta mil niños de cinco años, treinta mil de diez, veinticinco mil de veinte y diez mil de veinticinco” (18). Tabo se resiste a mirarse en el espejo porque le atemoriza la imagen que verá reflejada en éste, vive temeroso a reconocer los estragos del transcurrir del tiempo; en consecuencia, aborrece a la juventud y su inherente belleza.

Tabo, suplicante, intenta desviar la atención de la vieja, le relata que él en su juventud fue un hombre muy agraciado cuyo mote era El Lindo; le implora a la vieja que no le muestre el espejo con una frase hecha: “...por lo que más tú quieras en este mundo” (19). La contundente réplica de Tota, inadvertida por Tabo, proporciona indicios de que la unión con su esposo no se asienta en el amor: “Ya no quiero nada en este mundo, ni a ti mismo. De modo que...” (19). Finalmente, Tota enfrenta a Tabo con su reflejo ante el espejo, lo cual provoca la ira del anciano. La violencia verbal se complementa con violencia física, acciones risibles para el lector/espectador. Tota le asegura a su esposo: “Tú te lo buscaste. En vez de complacerme te empeñas en recortar figuras y yo tengo que obligarte [a jugar]” (20). La cita anterior aunada a la descripción del transcurso de las acciones de ambos clarifica por fin la naturaleza de la relación entre el matrimonio: es una relación dependiente. Al inicio de la obra, la vieja le reiteró la amenaza ilusoria de propinarle “un empujón, un buen empujón por la espalda cuando te viera parado al borde de un precipicio” (12). En su respuesta, él revela la índole de su vínculo con su esposa:

¿Estás segura, Tota? Yo tengo ojos en la espalda... Mira, ese es el precipicio, yo estoy de espaldas a ti, tú me empujas... Empújame, Tota. (*Tota lo empuja, Tabo no se mueve.*) ¿Lo ves? Será mejor que te pongas a recortar figuras (12).

Con estos parlamentos, Tabo establece su irrestricta capacidad visual y la inutilidad de las acciones de Tota para lastimarlo; se burla del supuesto control que ella cree ejercer sobre él. Sin duda, la víctima domina al victimario de la misma manera que el victimario cree subyugarlo. La crueldad de la vieja se complementa con la pasividad de Tabo, quien reacciona motivado por la indignación y el resentimiento: él no quiere ni mirarse en el espejo ni jugar; sin embargo, la vieja lo obliga y él no tiene elección, humillado y maltratado accede a sus peticiones, pero se muestra molesto y resentido. Tabo y Tota son personalidades complementarias que se necesitan, dependen el uno del otro y por eso tienen que permanecer juntos. La dinámica del comportamiento de los viejos de Piñera es semejante a la que se establece entre los personajes que configuran las tres parejas fundamentales del teatro de Samuel Beckett: Pozzo-Lucky, Vladimiro-Estragón y Hamm-Clov. Los cuatro binomios se caracterizan por el vínculo de interdependencia que sostienen.

El estímulo de los comportamientos de Tabo y Tota es el mismo, ya que ambos son dos facetas de una misma situación: padecen la disminución de sus fuerzas físicas, lo que ocasiona en la mayoría de los seres humanos una sensible y progresiva baja de las cualidades de su actividad mental; ninguno de los dos es productivo, no trabajan ni tienen dinero; no interactúan con otras personas. Todas estas particularidades señalan una situación fundamental: la sensación de impotencia vital. La pérdida de las capacidades físicas, cognitivas y adquisitivas se traduce en la obra en una inmovilidad espacial: Tabo y Tota han sido excluidos del mundo y confinados en esa habitación cerrada, pues carecen de los elementos necesarios para incorporarse a la dinámica cotidiana del mundo exterior. Tabo y Tota poseen una única facultad: la capacidad de controlar el uno al otro; Tota ejerce poder sobre Tabo y viceversa, porque carecen de las facultades productivas necesarias para desenvolverse en sociedad.

Resulta significativo que el autor eligiera a dos viejos, hombre y mujer, como los únicos protagonistas del drama. Los personajes parecen representar hiperbólicamente una de las características fundamentales de la condición humana: la declinación biológica causada por el inevitable transcurrir del tiempo, es decir, el conjunto de modificaciones irreversibles que se producen y que conducen a la muerte. Su edad senil induce al espectador/lector a advertir que ambos personajes han vivido las diferentes etapas de evolución del ser humano: infancia, juventud y edad adulta; en consecuencia, Tabo y Tota representan a todos los hombres y todas las mujeres, respectivamente. La farsa opera mediante el mecanismo de sustitución, el cual sustituye los elementos dramáticos por otros para lograr una interpretación del contenido de la obra. Tabo y Tota son personificaciones de actitudes humanas fundamentales; es decir, desaparecen el aspecto individual y los acontecimientos concretos, sólo emergen patrones elementales. El resultado es grotesco precisamente porque en su senilidad ellos encarnan esos patrones.

Tabo acepta jugar el juego; un peligroso juego pertinente para los viejos que repiten cotidianamente. El ejercicio recreativo de los viejos es jugar a asesinarse. Inicia el juego metateatral: Tabo se abalanza hacia Tota, simula estrangularla; ella desfallece, finge morir. Tabo le manifiesta su curiosidad por la muerte, la interroga. Ella enumera las características de la muerte: inicia por las sensaciones físicas, luego afirma: “Bueno, como uno ya está muerto puede decir y hacer lo que quiera”, “Cuando uno está muerto ya no hay consecuencias. La última fue morirse” (21).

La afirmación anterior es la regla fundamental del juego inventado por Tota. Tabo desea corroborar la afirmación de la vieja: solicita que ella le confiese una acción secreta, una acción que ella haya omitido relatarle por temor a las consecuencias que acarrearía la revelación. La vieja confiesa haberle robado el dinero que Tabo tenía destinado a comprar más revistas para recortar. Furioso, intenta golpearla; ella lo disuade con este argumento:

“Vamos, apártate. No soy otra cosa que un cadáver sin miedo a las consecuencias” (23). Al reiterarle la inutilidad de su acción, Tabo desiste de sus intenciones. Al no atacarla, valida la única regla que rige en el fascinante universo ficcional de ambos.

Los ancianos Tabo y Tota cristalizan las preguntas que atormentan a las personas carentes de fe en un Ser supremo, a aquellas que no poseen certezas sobre el devenir espiritual al morir. La muerte implica una transformación entera en el estado de un ser vivo, la pérdida de sus características esenciales. Al padecer el inevitable proceso de envejecimiento humano, Tabo y Tota se encuentran cercanos a la muerte, próximos a lo desconocido. El juego metateatral ejecutado por los personajes es un medio para acceder al conocimiento: les permite experimentar con otra realidad en la que se anula el temor producido por la pérdida de la vida, los libera de la Realidad. Asimismo, la práctica lúdica les permite definir por negación qué es la vida: si la muerte es libertad, la vida se equipara al sometimiento.

Lo anterior manifiesta uno de los temas del drama: la libertad. La libertad se entiende como el derecho de las personas a actuar sin restricciones mientras que sus acciones no interfieran con los derechos equivalentes de otros individuos. La mayoría de las consideraciones realizadas durante la historia de la humanidad sobre la cuestión reconocen la necesidad de un gobierno constituido por un grupo de personas investidas de autoridad para imponer las restricciones que consideren necesarias. El equilibrio entre el derecho del individuo a actuar sin intromisiones ajenas y la exigencia de la comunidad a restringir la libertad ha sido buscado en todas las épocas, sin que se haya logrado alcanzar una solución ideal a la cuestión. Por lo general, la índole de las restricciones es opresiva.

En *Dos viejos pánicos*, el juego metateatral es un procedimiento que devela el fundamento ideológico del texto y la opinión del autor sobre la naturaleza y extensión de las restricciones a la libertad, así como los medios convenientes para instaurarlas, tópicos que han suscitado controversias entre los filósofos y juristas de todos los tiempos. Retomemos la

conclusión emitida párrafos atrás: si la muerte es libertad, la vida se equipara al sometimiento. Mediante el juego, Piñera cuestiona disimuladamente al sistema judicial y legislativo del nuevo régimen, sistema en el cual el autor se desarrolló con algunos inconvenientes y que, finalmente, lo marginó de la institucionalidad cubana.¹² Tota se ríe de ambos sistemas minimizándolos: “¿La policía, Tabo? ¿Qué policía? ¿La de los muertos? Todavía nadie le ha visto el uniforme... (*vuelve a reír*)” (22); “Tota, búrlate del juez” (24). La reflexión sobre la capacidad de autodeterminación, emitida de nuevo en el drama desde la negación, valida que la libertad ilimitada imposibilitaría la convivencia humana, por lo tanto, son indispensables e inevitables las restricciones a la libertad individual; no obstante, en el universo ficcional instaurado por los viejos, se infiere una situación de anarquismo: “cuando yo quiera matar a alguien, primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias” (24).

El juego reinicia. El preludeo del juego insinúa que Tota será envenenada, pero quien fallece es Tabo. El viejo le ofrece una copa a la vieja; desconfiada, lo invita a beber antes que ella: “Primero toma tú, déjame la mitad. También tú debes borrar a Paco de tu vida”; Tabo replica: “Pero, Tota, yo nunca tuve nada con Paco. No hubiera podido...” (25). La ocurrente respuesta del viejo sobreviene después de la desalentada aseveración de su esposa: las personas no deben confiar en ningún individuo, ni siquiera en la parentela. La bebida que le ofrece a la vieja para dañarla es un nepente, un líquido que remite a las aguas del río Leteo de la mitología griega, donde los espíritus de los muertos bebían para olvidar los dolores que fatigaron su ánimo durante su vida en la Tierra y después revivir en el Elíseo, paraíso de paz y felicidad.

¹² El segundo acto de la obra contiene un fragmento que permite clarificar la condición y situación de Virgilio Piñera en su momento histórico; sin embargo, me parece pertinente citar a José Triana, contemporáneo y solidario amigo de Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Severo Sarduy, José Rodríguez Feo y Heberto Padilla: “Creí en la revolución pero sabía que muchos peligros la amenazaban, porque no se puede salir de una dictadura si no se cae en otra, esa es una fatalidad... El ataque al cuartel Moncada lo consideré en aquel momento algo necesario, me pareció un acto cívico único e inesperado dentro de la sociedad cubana que estaba sumergida en un campo irracional, delictivo y de enorme inseguridad. Gana la Revolución. Pienso que el primer año fue de euforia absoluta. Pensamos que ese sería el camino para institucionalizar la democracia, pero a medida que pasó el tiempo nos dimos cuenta de que así no fue”. (65)

Tota narra sus experiencias con Paco, a quien amó. El recuento de las vivencias de Tota con él nos informa la predilección de Tota por él; sin embargo, ante el rechazo de Paco, ella se matrimonió con Tabo. En la obra, son intrascendentales los antecedentes de la relación de Paco y Tota, pues el drama no presenta seres individualizados; de hecho, posteriormente, Tota afirmará que se casó con Tabo enamorada de Toni, dato que fractura la coherencia de la afirmación anterior. La enumeración de sus recuerdos sirve para enunciar una verdad: la motivación de las personas para contraer nupcias no es el amor; sin embargo, falta clarificar cuál es el verdadero fundamento para la convivencia en pareja. La infortunada experiencia de la vieja clarifica que el amor deriva en sufrimiento y el único remedio para contrarrestar la tristeza que ocasiona será el olvido. En diálogos posteriores, Tota confirma que lo óptimo es no añorar tiempos pasados, ni vivir cautivo de los recuerdos: “Lo pasado, pasado, ahora lo único que me interesa es el presente” (31); sin embargo, sus palabras contradicen a sus acciones, pues con frecuencia evoca su pasado.

Un modelo especial de la reproducción de imágenes lo representa el proceso del recuerdo. La memoria es el reflejo de lo que existió en el pasado, reflejo asentado en la formación de conexiones temporales firmes y en su constante actualización al recordar. El recuerdo implica un nivel relativamente elevado de conciencia y es sólo posible cuando la personalidad se desprende de su pasado, adquiriendo conciencia de éste como pasado; es decir, implica el devenir consciente de la relación de la imagen reproducida con la del pasado que se reproduce. La fijación de algo en la memoria se manifiesta no sólo al recordarlo, también cuando se reconoce lo que se percibe. La finalidad de la constante reminiscencia del pasado de Tota es establecer entre Toni y Paco asociaciones por semejanza; los pensamientos sobre ellos actualizan el recuerdo de algo parecido: se refieren al amor.

Persiste en la memoria aquello que posee un significado importante para la vida; no obstante, el recuerdo es una representación que se refiere a un momento más o menos

determinado de la historia personal. En las líneas anteriores, se ha establecido que los recuerdos sobre Toni, Paco y Lili, la pareja anterior de Tabo, remiten a la idea del amor, lo cual conlleva a una contradicción: ¿Por qué Tabo y Tota se casaron si ya habían experimentado el sentimiento amoroso previamente con otras personas? Quizás las palabras contradicen a las acciones: las relaciones afectivas de los viejos previas a su matrimonio tal vez no fueron más prósperas y dichosas que su actual unión, de haberlo sido no se hubieran casado el uno con el otro. Así, sus bienaventuradas y entrañables relaciones anteriores a su matrimonio son una construcción de ellos mismos: ambos han decidido recordar sólo los momentos que les ocasionaron felicidad.

La fijación en la memoria acumula experiencia que posibilita enseñanzas y un desarrollo tanto intelectual como práctico. Esta faceta de la memoria está inseparablemente vinculada a todo el proceso formativo de la personalidad: a ella debemos el que no nos encontremos separados de nosotros mismos, es decir, de lo que fuimos en un momento precedente de nuestra vida. En nuestra memoria histórica se expresa la cohesión de nuestra conciencia personal y, en ésta, la unidad de nuestra personalidad. En la obra, Tabo y Tota expresan verbalmente la necesidad de olvidar los tiempos remotos; no obstante, a cada momento aluden a ese pasado frustrado. De alguna manera, esa reiterada necesidad de desprenderse de sus memorias responde a un desesperado intento por evadir el sufrimiento; intento conducente a la disolución en la nada, lo que sin duda se vincula con la noción de muerte.

Esporádicamente, Tabo no acata las reglas del juego: a veces no permanece rígido cuando debe aparentar ser un cadáver. Esta ocasión, se niega a levantarse en el momento que han acordado. Ante esa actitud, Tota lo reprende, lo anima a levantarse fingiendo preocuparse por su salud, lo toca para producirle cosquillas, lo golpea en la cara, lo pateo, intenta persuadirlo con la promesa de otorgarle permiso para recortar durante un día entero y lo

insulta. La intensidad de la reacción de la anciana revela que ella le teme a la soledad. Las desaforadas acciones de Tota provocan risa al lector/espectador. Desesperada, Tota le grita: “nos falta morirnos los dos a la vez, y tú sabes que eso es lo mejor, es cuando podemos decirlo todo porque no tenemos miedo” (29).

Tabo justifica sus acciones aseverando que él sólo intentaba proporcionarle a la anciana una emoción. Tota y Tabo sólo son capaces de sentir emociones simples, primarias, aunque intensas. Las tres reacciones primarias de este tipo son el miedo, la ira y el amor, respuestas inmediatas a un estímulo externo o son el resultado de un proceso subjetivo, como la memoria, la asociación o la introspección. Los viejos sienten miedo de vivir en las circunstancias en las que se encuentran; ira en su relación interpersonal, ya que cada uno asocia sus fracasos con el otro y amor al recordar su pasado gozoso, el cual tal vez no fue tan dichoso, pero ha sido mejorado por el proceso creativo del recuerdo.

La siguiente faceta del juego consiste en que ambos finjan estar muertos con la finalidad de alcanzar la libertad individual. En esta parte del drama, resulta significativa la alusión que hace Tabo a un fragmento de “El vino del asesino”, de Charles Baudelaire, recurso metaficcional. Este poeta ha sido catalogado como parte del movimiento literario simbolista, cuyas características son considerar a la imaginación como el modo más auténtico de interpretar la realidad y desarrollar el conflicto ocasionado por el *spleen*, es decir, el hastío por todo, hasta por los placeres, lo que expresa un desencanto permanente. La metaficción es narrativa autorreferencial, es decir, evidencia las convenciones que sostienen la construcción de toda ficción y, en esa medida, de todo producto cultural.

Al morir en su mundo ficcional, Tabo y Tota pierden la identidad individual definida por el lenguaje: sus nombres. Por consiguiente, se desprenden de sí mismos, ya no son más Tabo y Tota: “ahora ya no soy ni viejo ni joven, ahora soy un muerto” (33). Tabo y Tota, despojados de sus identidades, se refieren a sí mismos como si fuesen otras personas, no se

expresan en primera persona. Entonces les reclaman a Tabo y Tota por la serie de acciones que han cometido a lo largo de su existencia. La interrogante que surgió con anterioridad se resuelve: no se amaban, se casaron por miedo. Se deduce que el impulso vital de los seres humanos proviene del miedo; las relaciones interpersonales se sustentan en la necesidad de compañía para aplacarlo.

El pánico de Tabo y Tota ya ha interferido en la vida normal que deberían vivir como individuos insertos en una sociedad. Padecen fobia de vivir en las condiciones en las que se encuentran. Tota se interpela a sí misma: “Te aprovechas de mi miedo: ella tiene miedo, ella no va a protestar, ella se conformará con su suerte” (35). El miedo, la reacción emocional imperante de ambos, desencadena manifestaciones violentas y diversas alteraciones fisiológicas; con anterioridad, Tota le ha señalado a su marido las múltiples enfermedades que padecen a consecuencia del temor. Entreverada en los mutuos reclamos, aparece una afirmación trascendental: “aquí no hay cura para confesarte [...] el mismo Dios te condenaría [...] tu arrepentimiento no te va a salvar” (35). Los diálogos anteriores asemejan a *Dos viejos pánicos* temáticamente con la producción dramática de Samuel Beckett.

En la farsa trágica de Samuel Beckett *Esperando a Godot* (1952), Vladimiro y Estragón esperan la llegada de un personaje poderoso y superior a ellos denominado Godot,¹³ anécdota metafórica. Mientras conversan, aluden a los Evangelios para desarrollar el tema concerniente al buen ladrón. El trasfondo de esto es aseverar que tan sólo la mitad de la humanidad obtendrá la redención. La incertidumbre de la salvación es la idea que recubre la totalidad de la obra; no obstante, si la benevolencia de Godot se otorga de manera gratuita, el arribo de este personaje no será sólo una fuente de alegría, ya que también puede significar condenación. Así se expresa Luisa Josefina Hernández en torno a la obra de Beckett:

La idea de irse es una constante, resulta una expresión de libertad, la idea de esperar es lo contrario, la sumisión [...] este sitio [donde se encuentran los personajes]

¹³ La crítica literaria ha interpretado Godot como una forma jocosa de nombrar a Dios; con todo y que Beckett lo negó reiteradamente.

es el mundo, del cual el hombre puede escapar si muere, pero donde permanece porque, aunque indefinibles, tiene esperanzas. (21)

En *Dos viejos pánicos*, los viejos están conscientes de que no existe ningún tipo de salvación. En sus parlamentos, Tabo y Tota dudan de la existencia de un Ser sagrado e incluso, si Dios existiera, su arribo sólo significa condenación. Los viejos asemejan la vida al sometimiento; por lo tanto, la muerte es libertad. En consecuencia, ellos carecen de esperanzas en la vida, jugar a matarse es lo único que proporciona sentido a su existencia.

Finalmente, los viejos lanzan a una fosa los cadáveres de los personajes que han creado. Envueltos en el paroxismo, se despiden de ellos celebrando su libertad. Han inventado otros personajes con la intención de personificar el miedo que sienten y asesinarlo; además, los viejos les adjudican a sus desdoblamientos ficcionales las responsabilidades sobre las acciones que han cometido a lo largo de sus vidas en un desesperado intento por evadir las evidentes consecuencias de su proceder y desahogar la frustración producida porque nunca lograron alcanzar sus objetos deseados. Antes del término del primer acto, Tota enuncia una verdad universal: “El miedo ayuda a mentir” (36). La mentira es una forma de eludir la realidad y, por tanto, la responsabilidad que tendría el afrontar la verdad de alguna circunstancia. Los seres humanos desde que nacemos y nos comenzamos a relacionar con los demás somos conscientes de las repercusiones que tiene nuestra conducta sobre el resto de los individuos. Tabo y Tota han decidido relacionarse entre sí evitando la realidad; sin embargo, al huir de sus actos, éstos los persiguen de uno u otro modo.

Otra razón por la que mienten es porque los sujetos obtienen cierto placer: se sienten de alguna forma más listos que el resto de la humanidad. La mentira es el mecanismo mediante el cual los viejos solucionan su incapacidad para adaptarse a las reglas de la sociedad falseando la realidad y haciéndola más soportable, pues aprenden a eludir sus responsabilidades; también es una forma de controlar su miedo. Paradójicamente, Tabo y Tota al afirmar de manera explícita que mienten sistemáticamente son una fuente de verdad, pues si

dicen la verdad mienten y si mienten dicen la verdad. La paradoja que expresan los personajes es un recurso retórico que altera la lógica del discurso, ya que acerca ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, pero que engloban una profunda y sorprendente coherencia. En consecuencia, el aspecto superficialmente ilógico y absurdo de este mecanismo presenta correspondencia con las características de la dramaturgia del absurdo europeo.

3.2. Segundo acto

Al inicio del segundo acto, Tota manifiesta su hastío por la rutina cotidiana: “No, Tabo, no es la leche, es tener que tomarla. Estoy hasta la coronilla del vaso de leche a las seis de la tarde” (39). Tota no sólo protesta por los hábitos cotidianos de cada individuo; en realidad, su incomodidad se refiere a las costumbres concebidas como reglas sociales orientadoras del comportamiento de las personas en una sociedad, cuyo quebrantamiento deriva en una gran desaprobación o una sanción. Es importante destacar que las costumbres se diferencian de las tradiciones de una sociedad, es decir, el comportamiento común de todos sus miembros, en que poseen una constitución organizativa; por lo tanto, cuando se transgreden son castigadas con absoluta severidad. Sin duda, por medio de estos diálogos, Piñera externa su relevante preocupación por las libertades personales, las cuales, se encontraban en una situación crítica en la época del establecimiento de la política revolucionaria en Cuba.

Asimismo, una interpretación paralela a la anterior presenta un eco temático con la producción dramática de Samuel Beckett. Tanto en su dramaturgia como en su destacado ensayo sobre Marcel Proust, Beckett ha aseverado que la vida es una sucesión de hábitos. Asienta que los hábitos son pactos que establecen los individuos para evitar pensar. Una particularidad característica de los hábitos consiste en que cuando se han constituido, las acciones se realizan sin recapacitarlas previamente. Por consiguiente, los periodos de transición que distancian estas series de acciones consecutivas denominadas como hábitos

equivalen a las situaciones dañinas, misteriosas, dolorosas y lúcidas de la vida del ser humano, pues Beckett asienta que son oportunidades propicias para que el tedio ocasionado por vivir se sustituya por la indagación filosófica sobre el ser, pensamiento que deriva en sufrimiento.

En consecuencia, los hábitos paralizan la capacidad de los individuos de razonar sobre cuestiones ontológicas y metafísicas. Un ejemplo obvio de lo anterior en la obra del dramaturgo irlandés son los pasatiempos de Vladimiro y Estragón concebidos para no pensar. Ciertamente, en *Dos viejos pánicos* ocurre una situación semejante. La actividad lúdica que establecen los viejos les permite ubicarse en una zona comfortable, pues en realidad habitan en un universo temible para ellos. El juego se ha incorporado a su rutina diaria; los espectadores sabemos que la sesión de muerte se prolonga cada día hasta las seis de la tarde.

Tabo le sugiere a su esposa comer un par de huevos con bistec en la merienda en lugar de beber el desagradable vaso de leche; ella le responde que aunque detesta el lácteo lo consume porque no es nocivo para su salud, a diferencia de la carne que sí lo es. Después de articular sus constantes ideas delirantes de contenido hipocondríaco, la vieja concluye: “Si nos morimos de verdad entonces no habría juego [...] Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad” (39-40); “cuando estés muerta serás otro muerto, es decir, nada de nada” (50). La muerte resulta fascinante tan sólo en el plano ficcional, pues en la realidad implica el cese de la actividad intelectual y del proceso mental consciente en el que se evocan ideas, imágenes de objetos, sucesos, relaciones, o procesos nunca antes experimentados ni percibidos, es decir, la imaginación.

La capacidad imaginativa es el cimiento del juego senil; el ejercicio recreativo les permite a Tabo y Tota desenvolverse en un universo configurado por ellos mismos, ya que como todo juego, se somete a ciertas reglas. Además, al jugar se gana o se pierde: los viejos aparentemente se benefician con la libertad, pues saben que su actividad lúdica es tan sólo un

paliativo para su sufrimiento: “Me siento tan feliz que pienso seguir muerta hasta que me muera” (51). El centro de sus actividades diarias es la actividad lúdica; ambos se alimentan y descansan con la finalidad de seguir vivos para reanudar el juego día tras día.

Mientras Tabo y Tota deliberan sobre posibles variaciones en el juego, ella sugiere el siguiente cambio: “Otra cosa sería si estando vivos aceptaran [Tabo y Tota] jugar el juego” (42). Con esta declaración, se transfiere el asesinato del inofensivo universo ficcional a la realidad. Esta nueva posibilidad propicia una disertación sobre los motivos productores del deseo de matar. Los viejos infieren que las ansias por asesinar surgen del miedo: “¿lo que tú quieres decir es que todo el mundo tiene miedo? (42), “¿Y no será que la gente que mete miedo es porque también tiene miedo? [...] De un lado están los miedosos que meten miedo y del otro los miedosos que se dejan meter miedo” (43). El fragmento anterior revela aspectos del momento histórico particular en el cual se inscribe la obra dramática.

La escritura implica revelar la ubicación social y el posicionamiento ideológico del individuo. *Dos viejos pánicos* permite vislumbrar desde la perspectiva del autor, un país, Cuba, en donde, como en la puesta en escena, la emoción imperante es el miedo. Desde la Revolución Cubana de 1959, el teatro en Cuba recibió apoyo oficial;¹⁴ no obstante, el nuevo régimen exigió a los artistas e intelectuales la formulación de un proyecto cultural en consonancia con las imperiosas demandas de la realidad. A causa de los debates originados por la prohibición de la proyección del cortometraje *PM*¹⁵ y de la generalizada incertidumbre sobre los criterios revolucionarios para el arte y la cultura,¹⁶ se organizó un encuentro entre

¹⁴ “Entre 1953 y 1958 se estrenan cuarenta y seis títulos cubanos, buena parte de ellos obras en un acto; en 1959 se representan cuarenta y ocho obras nacionales” (Rine Leal 25). “El creador de *Aire frío* y *Electra Garrigó* reseña la experiencia de la ardorosa década de los sesenta: costosas puestas en escena, ediciones sufragadas por el Estado, creación de grupos profesionales, brigadas, escuelas para instructores de arte y el movimiento de aficionados” (Boudet 27).

¹⁵ El cortometraje *PM* (o *Pasado Meridiano*), de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera, hermano de Guillermo Cabrera Infante, presentaba a un grupo de habaneros visitando diversos bares y cabarés vulgares, ambiente nocturno en el que surge una pelea. El film fue la primera producción artística censurada por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) por contrarrevolucionaria.

¹⁶ Una revisión de las obras literarias galardonadas por Casa de las Américas entre 1960 y 1962 esclarece los temores de los literatos y artistas cubanos en relación al dirigismo artístico: en 1960 fue premiada la novela

miembros del gobierno, encabezados por Fidel Castro, y un grupo de intelectuales;¹⁷ la asamblea se efectuó en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional los días 23, 26 y 30 de junio de 1961 en donde Castro pronunció el discurso “Palabras a los intelectuales”.

En el texto de Castro se diferencia entre la libertad formal y la libertad de contenido. En relación con la libertad formal, Castro afirmó: “Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de ese problema”. Respecto a la libertad de contenido, la sentencia es contundente: sólo constituirá un problema para el intelectual que no se asume revolucionario, para quien no se ha incorporado a las labores revolucionarias, ya que los contenidos de su producción artística se encontrarán alejados de las necesidades reales de las masas trabajadoras; es decir, toda libertad está supeditada a los postulados ideológicos de la revolución: “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”. La censura y control de los discursos artísticos certifican la influencia que el poder político les asigna como instrumentos propagandísticos en la lucha ideológica. En consecuencia:

El clima del antiintelectualismo estigmatizó como burgueses, contrarrevolucionarios o mercantilistas a todos aquellos que postularon la especificidad de su tarea y reclamaron la libertad de creación y crítica dentro del socialismo, sin sujetarse a la dirección del poder político. (Gilman 181)

Virgilio Piñera asistió a las tres reuniones efectuadas en la Biblioteca Nacional. En la primera, después de proyectar el cortometraje, narra Cabrera Infante:

de pronto la persona más improbable, toda tímida y encogida, se levantó de su asiento y parecía que iba a darse a la fuga pero fue hasta el micrófono de las intervenciones y declaró: "Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero eso es todo lo que tengo que decir". Era por supuesto Virgilio Piñera que había expresado lo que muchos en el salón sentían y no tenían valor de decir públicamente. (Cabrera 34-35)

Bertillón 166, de José Soler Puig, que desarrolla la lucha contra Batista; en 1961, *Tierra inerte*, de Dora Alonso, corresponsal de guerra durante la invasión en Playa Girón, narra los infortunios vividos por los campesinos antes de la revolución y en 1962, *Maestra voluntaria*, de Daura Olema, obra que cuenta la transformación de una joven burguesa en revolucionaria.

¹⁷ Por parte del gobierno asistieron Osvaldo Dorticós; el ministro de Cultura, Armando Hart y su esposa, Haydeé Santamaría, presidenta de Casa de las Américas; Carlos Rafael Rodríguez; Edith García Buchaca, líder del aparato cultural del partido, y Alfredo Guevara, director del ICAIC.

Años antes de las reuniones, el dramaturgo afirmó:

Si aceptamos que un poder político pueda ejercer la facultad de censurar obras literarias, cae de su peso que dicha facultad es ilimitada y que no hay el menor criterio para ejercerla. Por más que me rompa la cabeza no encuentro un criterio o un paradigma para el "pesaje" moral de una obra literaria. (cit en Cristófani)

Así, en las discusiones acerca de las funciones de los artistas y de los escritores en Cuba prevaleció la posición de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y sus instituciones culturales, como consecuencia del proceso de control de la cultura por parte del Estado. El 11 de octubre del mismo año, Piñera fue arrestado la mañana siguiente de la redada policial conocida como "La noche de las tres pes", iniciada por el Ministerio del Interior, en la que fueron capturados pederastas, prostitutas y proxenetas; fue liberado por las diligencias realizadas por sus amigos. Virgilio Piñera era homosexual, una seña de identidad incómoda para el Régimen y que predeterminaba el sitio que ocupaban en la sociedad aquellos clasificados por su inclinación sexual.¹⁸ En 1964, se erigieron en Camagüey los primeros campos de trabajo forzado: Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), a donde se proscribían a personas antipáticas hacia el régimen y a homosexuales, quienes padecieron persecuciones, fueron reprendidos y realizaron las labores manuales más arduas.

Diversos acontecimientos intentaron desestabilizar a la Cuba socialista: el embargo comercial estadounidense iniciado en 1960, el desembarco en Bahía de Cochinos de un contingente contrarrevolucionario de mil quinientos hombres comandados por Manuel Arrimes en 1961 y la nombrada crisis de los misiles; no obstante, ante la difícil situación económica del país, Fidel Castro proclamó el 13 de marzo de 1968 la nacionalización de

¹⁸ Goytisoló narra: "Che Guevara está allí, de vuelta de un largo viaje a la URSS y Jean Daniel tiene la idea de un magnífico *scoop*: entrevistarle para *L'Express* sobre esta nueva y sin duda instructiva experiencia. Telefoneas al embajador "Papito" Serguera y os cita en la embajada la noche misma. Acudirás con puntualidad escarmentada, pero os hará esperar a su vez en una sala de muebles modestos y en cuya mesa central, de patas bajas, rodeada con un sofá y dos butacas, destaca señera la edición barata de un libro: un volumen de obras teatrales de Virgilio Piñera. Apenas el Che y Serguera aparecen, antes de saludaros y acomodarse en el sofá, aquél repetirá tu ademán de coger el libro y, al punto, el ejemplar del desdichado Virgilio volará por los aires al otro extremo del salón, simultáneamente a la pregunta perentoria, ofuscada dirigida a los allí reunidos: ¿quién coño lee aquí a ese maricón?" (174-175)

todos los comercios y servicios privados, la incorporación general de los trabajadores a la agricultura. En 1968, la situación política interna cubana era difícil: el país sufrió quince atentados, veinticinco sabotajes a depósitos y negocios y treinta y seis incendios de escuelas; el 28 de septiembre, Fidel Castro advirtió que descabezaría a todos los contrarrevolucionarios.

El primer semestre de ese año fue el punto culminante de la alianza entre los intelectuales y la revolución; el segundo semestre, el principio del desvanecimiento de tales vínculos a consecuencia de la *escandalosa* premiación en el concurso literario anual de la UNEAC: el jurado compuesto por cubanos y extranjeros decidió galardonar textos de Heberto Padilla y Antón Arrufat, lo cual desagradó al comité de la institución. Carlos Monsiváis asevera: “La Revolución Cubana propone a través de la Casa de las Américas y de sus concursos literarios (iniciados en 1960) formas específicas de política cultural” (1492). Padilla ya había sido desacreditado porque su obra atacaba a la Revolución Cubana y por la polémica desarrollada en *El Caimán Barbudo* entre él y Lisandro Otero, donde defendió la novela *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante. Antón Arrufat, amigo de Piñera, también era homosexual.

Inmersa en el contexto antes expuesto, apareció *Dos viejos pánicos*, ganadora del Premio Casa de las Américas en 1968. El jurado calificador fue conformado por Max Aub, escritor español realista y de fuerte contenido sociopolítico, republicano refugiado en México de la Guerra Civil Española; Hiber Conteris, narrador y dramaturgo uruguayo, quien fue apresado ocho años durante la dictadura; José Celso Martínez Correa, dramaturgo, director y actor brasileño cuyo reconocido montaje *Pequeños burgueses*, de Maximo Gorki, en que aludía a la realidad nacional previa al golpe militar de 1964, fue censurado; Manuel Galich, escritor, dramaturgo y político guatemalteco detractor del gobierno dictatorial de Jorge Ubico, exiliado en Cuba, donde fue subdirector de Casa de las Américas y Vicente Revuelta, actor cubano fundador del Teatro Estudio, grupo teatral interesado en desarrollar un arte al servicio

del pueblo. Sin duda, la mayoría de los miembros del jurado experimentó de alguna manera el poder de intimidación que puede ejercer el gobierno; en consecuencia, apreciaron el valor estético del drama sin desvincularlo de su función como instrumento político que a partir de una ficción cuestiona la cultura oficial.¹⁹

Virgilio Piñera, como la mayor parte de los escritores cubanos de la primera década revolucionaria, vivió sus primeros años de formación educativa bajo el dominio de un sistema capitalista; por lo tanto, el cambio radical a un sistema socialista significó una transformación total. Coincidió con el crítico Terry L. Palls, quien asevera: “Los dramaturgos del absurdo del país no critican la sociedad revolucionaria en sus obras, sino que tratan de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio” (26). Virgilio Piñera, en diversas ocasiones, declaró su inclinación inicial hacia el régimen socialista,²⁰ sin embargo, la adecuación de sus ideas a la vida cotidiana resultó un proceso complicado,²¹ proceso que incuestionablemente se manifiesta en su producción literaria:

En una palabra, he pretendido reflejar la vida tal cual me tocó vivirla... Tenemos que hacer un teatro en donde al mismo tiempo que nos afirmemos políticamente no se nos pueda decir que nos desafirmamos dramáticamente... Sólo así nuestras obras serán verdaderamente revolucionarias en el terreno del arte. (cit. en Arenal 171)

¹⁹ En 1967 fue publicada la novela *Presiones y diamantes*. El argumento de la narración gira en torno a un diamante que fue considerado valioso en el pasado, pero que en la actualidad es una baratija. El nombre de la piedra es Delphi, las dos sílabas del apelativo leídas en orden inverso parecieran articular el nombre Fidel. La novela fue confiscada por las autoridades.

²⁰ “Muchos de los artículos y editoriales de Piñera atestiguan su apoyo a la Revolución. Véase, por ejemplo; ‘La reforma literaria.’ *Revolución* 12 Junio 1959:2; ‘Balance cultural de seis meses.’ *Revolución* 31 Agosto 1959:18; ‘Llamamiento a los escritores.’ *Revolución* 22 Octubre 1959:2; ‘La Revolución se fortalece.’ *Lunes de Revolución* 2 Noviembre 1959: 15; ‘El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte.’ *Revolución* 5 Noviembre 1959:2” (Anderson 38). La traducción es mía.

²¹ “En el hotel Nacional recibí igualmente la visita de Virgilio Piñera: su deterioro físico, el estado de angustia y pánico en el que vivía se advertían a simple vista. Receloso, como un hombre acosado, quiso que saliéramos al jardín para conversar libremente. Me contó con detalle la persecución que sufrían los homosexuales, las denuncias y redadas de que eran objeto, la existencia de los campos de la UMAP. Pese a sus repetidas y conmovedoras pruebas de apego a la revolución, Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje; su voz era trémula y aun recorriendo los bellos y bien cuidados arriates del hotel, se expresaba mediante susurros.” (Goytisolo 168) “En cuanto a Virgilio Piñera, también realizó el acto heroico de presentar en el año 1968 al concurso Casa de las Américas su obra teatral *Dos viejos pánicos*, reflejo supremo del terror y el miedo que se padecen bajo el régimen de Fidel Castro.” (Arenas 110)

Después de esta oportuna digresión histórica, se retomará el análisis de la obra. Tabo le reitera a la vieja que al día siguiente deberán entregar una planilla con cinco preguntas. Turbada, Tota exterioriza el profundo temor que le produce contestarlas, incluso le produce insomnio la idea de tener que responderlas. Las preguntas son cinco: “Si no se hubiera casado con el hombre que se casó, ¿con cuál le hubiera gustado casarse?” (45); “¿Se casó con el que actualmente es su esposo por amor o por miedo?” (46); “¿Quiere explicarnos por qué juega a hacerse la muerta? [...] ¿Si no le teme a las consecuencias, ¿utilizaría la mentira como arma?” (47); “Si usted mintió para inculpar a Tabo y a Tota, ¿sería capaz de mentir afirmando haber recibido una planilla con cinco respuestas sobre su vida?” (48).

Mientras Tabo lee las preguntas en voz alta enfatiza que la respuesta de cada pregunta se encuentra en la pregunta siguiente; por consiguiente, la función de la planilla es demostrarle a Tota que los planilleros han averiguado abundantes datos sobre su vida emocional. El remate de esta situación ocurre cuando Tota se mofa de la importancia del cuestionario, pues se percata de que Tabo ha redactado la planilla para asustarla. La composición del cuestionario es una estratagema de Tabo, un procedimiento que suministra información controlable en torno a Tota, lo que permite describirla, preverla, dominarla. La anciana confronta a Tabo, le exige expulse al planillero con el siguiente argumento: “Con el derecho del más fuerte [...] Viejo cabrón, con el derecho del más fuerte porque tú eres el jefe” (49). Lo anterior se resume en que las personas que compelen logran imponerse. Así, el sujeto que coerce es la ley, la autoridad.

De nuevo comienzan a agredirse hasta que reflexionan una serie de conceptos encaminados a demostrar la igualdad de los hombres frente a la muerte: “No, cabrona, cuando estés muerta serás otro muerto, es decir, nada de nada [...] Ya estoy muerta. Y también tú. ¿No te das cuenta de que estamos muertos?” (50). La muerte es inherente a la condición humana; al fallecer se reducen a la misma situación. Los viejos no poseen la esperanza

cristiana de una vida eterna, desconfían de Dios, de su doctrina y de su proyecto de salvación de la humanidad. No tienen ni fe ni esperanza: la primera recae en la inteligencia; la segunda, en la voluntad. Al principio del primer acto, unos diálogos de Tota revelaron su propensión para desamparar a quien implora su ayuda, ella ni ama a un Ser Supremo, ni a su prójimo, ni a ella misma. Los personajes testimonian que la humanidad carece de fe, de esperanza y de caridad, virtudes teologales.

Después de esta resolución, se reconcilian. Entonces, deciden asesinar al miedo y sepultarlo. Tota le reprocha a Tabo sus intentos fallidos por aniquilar al miedo, lo mortifica, le recuerda que cada vez que pretenden exterminarlo, únicamente logran tener más miedo. Tabo ante la mofa de Tota confiesa: “después que yo forcejeé dos horas con él tratando infructuosamente de matarlo, me entró un miedo tan grande de que él me matara a mí que me pasé toda la noche fingiendo que yo era un perro [...] Jau, jau, jau” (54). El viejo inicia la crónica de sus tentativas frustradas; emite un comentario que casi pasa inadvertido, pues de inmediato retoma la narración.

Así, en una de sus tentativas, Tabo casi asesina a Tota. Él asegura que ese incidente sucedió “por la mala suerte que siempre tenemos” (55). Manifestar lo anterior implica asegurar que los acontecimientos se encadenan de manera fortuita o casual, aseveración que se enfrenta a las leyes de causalidad perfiladas por Aristóteles, las cuales cimientan el concepto científico moderno de que estímulos específicos producen resultados modélicos y generalizados bajo condiciones sometidas a control. Al negar que la causa de cualquier efecto es consecuencia de un precedente sin el cual el resultado en cuestión jamás se hubiera producido, se liberan de toda responsabilidad en sus acciones.

Tota quiere disuadir a Tabo de su intención de liquidar al miedo; Tabo no cede. El anciano alardea, se muestra confiado en destruir al miedo, pues ha soñado que lo logra: “[Los acontecimientos] se van a parecer tanto que no sabremos si lo hemos matado en mi sueño o si

lo hemos matado esta noche” (56). El diálogo anterior cuestiona la realidad de nuevo; disuelve las fronteras entre la realidad tangible y el delirio onírico. El sueño de Tabo es el producto mental por medio del cual culmina aquello que le es imposible ejecutar en el juego. A continuación, describen los métodos de tortura que usarán contra el miedo. Tota espera lucrar con el cadáver del miedo; los irrisorios diálogos de la vieja revisten una estremecedora revelación: algunos humanos ventajistas se benefician de cualquier circunstancia, incluso de las funestas, como la muerte.

Los viejos fingen atrapar al Miedo. Lo inmovilizan amarrándolo con una sábana. De repente, Tabo le dice al Miedo: “Cuando te vayas de este mundo las palabras tendrán el sentido que deben tener. Sí, cabrón, el que deben tener y no el que tú quieres darles” (58). El lenguaje está indisolublemente ligado con el pensamiento y esta conexión esencial determina la cualidad y calidad del conocimiento. La coincidencia repetida de ciertas palabras con la percepción de determinados objetos forma conexiones entre unas y otras en los individuos. Por este medio, la palabra adquiere un sentido fijo elaborado socialmente, el cual es racional, objetivo. En contraposición, Tabo asienta que aquello que se percibe tienen validez subjetiva a consecuencia del miedo; sin embargo, si el miedo es inherente a la condición humana, se deduce que nunca se logrará una objetivización por medio del lenguaje.

El viejo simula asfixiar a alguien con una almohada, considera que el Miedo agoniza; jubilosos, Tota y Tabo celebran que por fin lo han aniquilado. Súbitamente, el Miedo se materializa en un cono de luz blanca ubicado en el centro de la recámara. Se percatan de su presencia, se aproximan hacia el cono para someterlo casi como si ejecutaran una rutina *clown*. El cono los esquiva; Tabo lo amenaza con mucha solemnidad. El cono de luz se posa sobre ellos; primero es diminuto, luego les cubre el cuerpo entero. Así lo caracteriza Tota: “El miedo es así; tú lo ves por aquí y aparece por allá, tú lo quieres coger y se va entre las manos, tú lo quieres matar y él te mata” (64). Desolados, Tabo y Tota se reincorporan a su rutina

cotidiana. Tabo expresa el dolor que lo aflige, sentimiento compartido por toda la humanidad, en el siguiente diálogo poético construido a base del polisíndeton con la finalidad de evidenciar la vehemencia del emisor:

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 la cabeza) o aquí (se toca el pecho) o aquí (se toca el estómago). Y él apretando, apretando y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero no matas nada y piensas que si lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al cañón de una pistola. (66)

Tota se incorpora con un diálogo de indiferencia brutal: “¿Ya descargaste? Por mí puedes seguir, pero te oirán las paredes. Me voy a la cama” (66). Aterrado, Tabo externa su deseo de soñar que el Miedo lo mata y que al mismo tiempo muere en la realidad. Tota afirma que esa sería la mejor resolución para eludir el temor a fallecer: “Eso sería un regalo. Piensa en las noches que aún te quedan. Quiera Dios que me pase a mí” (67). Con anticipación, los viejos han declarado la inexistencia de un Ser Supremo; en consecuencia, la deprecación de la vieja es tan sólo una ironía que afecta la lógica de la expresión, pues sabe que jamás eludirá el temor que le ocasiona la idea de morir. El viejo también se recuesta, pero súbitamente se levanta y emprende un enjuiciamiento. Tabo interpreta a un juez e interpela a la vieja por el asesinato de Tota y Tabo. Los viejos se reincorporan al juego.

El juez Tabo les atribuye a la vieja y a su esposo los homicidios; ella testifica su culpabilidad. Inician una larga secuencia de preguntas repetitivas: él inquiriere en los pormenores de los crímenes; ella responde a cada interrogante con la misma respuesta: “Y qué”. Los diálogos de ambos aparecen alternados; cada personaje manifiesta su preocupación particular sin contestarle al otro, de este modo, se desintegra la comunicación entre ellos. Además del disparatado interrogatorio, acoplan un risible juego de palabras sin aparente sentido por medio del cual poco a poco la vieja reconoce en el juez a su marido a la vez que confunde la realidad con el plano onírico. Los diálogos de Tota se asemejan a los que emiten

los protagonistas de *La cantante calva* (1950), de Ionesco, farsa en la que el matrimonio Martin, pareja en la que impera la incomunicación, se informan el uno al otro acontecimientos que deberían ser evidentes para ellos, por ejemplo, que viven en el mismo vecindario y en la misma casa, que se han matrimoniado:

TOTA: (*Se para, pasa sus manos por la cara de Tabo.*) No sé qué tiene de mi marido usted [...] La nariz de mi marido tiene usted [...] La boca tiene usted [...] Los ojos tiene usted [...] Las orejas tiene usted [...] La frente tiene usted [...] Que mi marido es usted. ¡Hijo de puta, Tabo, hijo de la gran puta, te voy a matar! Me persigues hasta en el sueño. (71)

El juez admite ser el marido de la anciana. Ambos sentencian que deberán ser condenados a muerte, pues ambos se han atemorizado recíprocamente. Ni Tota encuentra la palabra exacta para describir el objeto con el cual deberá Tabo matar al Miedo, ni el anciano logra pronunciar la causa por la que su vida se extingue en ese momento: ninguno consigue articular la palabra precisa. La vieja interrumpe el juego aunque Tabo implora continuar, pues falta la parte que él disfruta; reanudan el ejercicio lúdico, se trasfiguran en niños. Tabo manifiesta el anhelo de casi todos los seres humanos: recomenzar la vida desde el nacimiento para modificar las acciones y enmendar los errores; incluso, los diálogos se complementan con un cambio escenográfico. Tota reprime al candoroso Tabo: lo imita en su caracterización de niño, lo zahiere, le rememora su ineludible vejez.

Así concluye la farsa trágica:

TABO: Tota, ¿qué vamos a comer mañana?

TOTA: Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.

TABO: ¿Otra vez? Ya no la resisto.

TOTA: ¿No la resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne. (*Pausa.*) Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana.

TABO: Hasta mañana. (*Pausa.*) Tota...

TOTA: ¿Qué?

TABO: ¿Mañana será otro día?

TOTA: Sí, Tabo, otro día, otro día más...

TABO: (*Suspira.*) Otro día más...

TOTA: Y otra noche más...

TABO: Y otro día más...

TOTA: Y otra noche más...

TABO: Y otra noche más y otro día más...

TOTA: Y otro día más y otra noche más...
(Cuando Tabo dice "Otro día más", el telón empezará a cerrarse muy lentamente). (76)

El desenlace del drama se relaciona intrínsecamente con el principio, pues anuncia una coincidencia situacional. El final de *Dos viejos pánicos* es circular, pues todo termina como empezó: ha anochecido, pero el siguiente día será igual que el que finaliza. Estructuralmente, es semejante a *La cantante calva* (1950), *La lección* (1950) y *Delirio a dúo*, de Eugène Ionesco, farsas con finales circulares. En el drama de Piñera, las acciones se repiten íntegras cada día: los hábitos diarios de subsistencia, la sesión de juego que se prolonga durante todo el día para mitigar el miedo inherente tanto a vivir del modo en el que viven como a perecer. Durante la obra, Tabo y Tota, personajes trágicos, han cuestionado los valores morales y políticos del contexto donde se ha producido el drama. Este procedimiento evidencia la infiltración de un subgénero en la farsa, en este caso, la tragedia.

La epímone final es un recurso que posibilita la reiteración del mismo pensamiento, es decir, por medio de la repetición múltiple diferenciada se insiste en que cada día los viejos, la humanidad entera, padecen los mismos sentimientos que se han plasmado en la representación. Tabo repite los parlamentos de Tota y viceversa con la intención de comprender mejor y enfatizar la intención del otro en el diálogo, además de iniciar la reflexión del lector/espectador sobre el drama. Las reticencias de los últimos parlamentos sustituyen aquello que resulta doloroso pronunciar; no obstante, se deduce por el desarrollo de la obra. Asimismo, el inhibir una declaración con los puntos suspensivos produce una ruptura del discurso que enfatiza e hiperboliza, ya que al silenciar la frase trascendente, complicada por su gravedad, se revela más de lo que se expresaría si se articulara. En la significación, los vacíos que no completa la retórica verbal los rellena el silencio.

Dos viejos pánicos se inscribe en lo que Umberto Eco denomina obra abierta, pues el drama no presenta un mensaje conclusivo y definido, es decir, no está organizado

unívocamente; la obra será finalizada por el lector/espectador mientras la goza estéticamente. Una de las reflexiones de Eco en torno a la obra abierta se ajusta a la noción de farsa: “Mucha de la literatura contemporánea en esta línea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas” (80). La producción de sentido está abierta a la participación del lector/espectador. Mi aproximación a la farsa de Piñera se fundamenta en considerar las relaciones entre el texto literario y la cultura donde se produce el texto, proceso indispensable para la interpretación del discurso subyacente en las circunstancias de Tabo y Tota.

Conclusiones

Preocupado por el devenir político de su país, Virgilio Piñera siempre mantuvo una visión crítica de su momento histórico: *Electra Garrigó* (1941) trasluce el descontento social por el ascenso de Fulgencio Batista a la presidencia y su control del poder mediante los presidentes anteriores a él; en *Jesús* (1948) destaca la coerción que puede ejercer el gobierno; en *Falsa alarma* (1949) cuestiona a los procedimientos judiciales irrefutablemente, pues el efecto de la incapacidad del hombre para acceder al conocimiento de su propia naturaleza conlleva a la imposibilidad de determinar qué es lo que le corresponde a cada persona, que es lo justo; en *Aire frío* (1958) critica a los gobiernos corruptos que han dirigido a Cuba, incluyendo los excesos dictatoriales de Batista; *El flaco y el gordo* (1959) manifiesta su escepticismo ante la implantación del régimen socialista, cuestiona las acciones futuras del nuevo grupo en el poder.

En el tercer capítulo se narraron los pormenores del contexto social en el cual se gestó *Dos viejos pánicos* (1968), condiciones nada favorables para Virgilio Piñera por su negativa a supeditar su producción literaria al servicio de las ideas políticas del régimen castrista. En *Dos viejos pánicos* (1968) su postura es clara. En este drama, el juego metateatral es el procedimiento que devela la verdad ideológica del texto. El juego significa tanto una evasión de la realidad como la penetración en ella. El interés epistemológico de Virgilio Piñera en esta obra se percibe en una situación fundamental: la carencia de certezas sobre el devenir espiritual al morir. Anteriormente, en *Falsa alarma* (1949), sus planteamientos lo aproximaron con los partidarios del empirismo, en especial con David Hume en lo relativo al conocimiento de la realidad. Al afirmar la inexistencia de una conexión lógica entre una causa determinada y su efecto, resulta inasequible el conocimiento certero de alguna realidad futura.

Al aplicar el mecanismo de sustitución de una circunstancia por otra circunstancia en la farsa trágica se reconoce que el juego en el que participan Tabo y Tota es un medio para

acceder al conocimiento: les permite experimentar con otra realidad en la que se anula el temor, los libera de la Realidad. La práctica lúdica clarifica la relación exacta entre el que conoce y el objeto conocido: a través de ella, los viejos definen por negación qué es la vida: si la muerte es libertad, la vida se equipara al sometimiento. Los personajes Tabo y Tota representan simbólicamente a todos los hombres y todas las mujeres; su vejez patentiza que han vivido todas las etapas de la evolución del ser humano, es decir, encarnan a la humanidad entera. El miedo es inherente a la condición humana, esa es la conclusión de esta farsa trágica. La identificación de la vida con el sometimiento sólo se puede afrontar en el drama mediante la muerte; mismo paliativo que se aplica en *Falsa alarma* (1949) para mitigar la angustia de vivir en un mundo incierto.

Esa angustia, el escepticismo, el aislamiento, la soledad, la incapacidad de comunicarse el uno con el otro, los binomios complementarios, la convicción de la inexistencia de Dios, la desesperanza, el cuestionamiento sobre la libertad, la búsqueda de la disolución en la nada para evadir el sufrimiento, la estructura circular del drama, las repeticiones tanto de palabras como de acciones, los juegos de palabras son temas y características fundamentales del teatro del absurdo localizables en *Dos viejos pánicos* (1968). Como se expuso a lo largo del estudio, es indudable que Piñera y los autores de dramas clasificados como absurdistas comparten las mismas influencias literarias, filosóficas y hasta cinematográficas; la formación académica del autor cubano se nutrió de la tradición literaria universal.

Cuando Piñera compuso *Dos viejos pánicos* (1968) ya había contactado con autores representativos del teatro del absurdo y de la filosofía existencialista; conocía los textos ligados con estas tendencias. Piñera incorporó varios de los elementos propios de los dramas absurdistas, todos ellos clasificados como farsas trágicas, por necesidades específicas. En principio, la carga simbólica característica de las farsas permite referir ciertas situaciones sin

nombrarlas directamente. La lectura de un texto dramático proporciona una experiencia más intelectual a diferencia de contemplar la representación en escena, que provoca una respuesta emocional. Así, la asimilación de la obra es diferente al leerla y al mirarla escenificada. Por lo general, todos los dramas están concebidos para ser reproducidos en escena de inmediato.

Entonces, si en las obras fársicas es indispensable que el lector/espectador ejecute la sustitución de los elementos dramáticos para aprehender el significado real del drama, es posible que algunos espectadores no logren formarse una idea nítida sobre la obra la primera vez que la contemplen; tal vez asimilarán algunos conceptos, lo cual favorece al autor, si acaso algunos significados de la obra tienden a desafiar al grupo dominante. Así, las cualidades expresivas de los elementos formales del teatro del absurdo resultaron óptimas para manifestar las consideraciones de Piñera sobre el ejercicio del poder y la opresión del régimen castrista en la composición de *Dos viejos pánicos* (1968), drama pernicioso desde el punto de vista del proyecto cultural revolucionario, interesado en la promoción de una literatura con propósitos didácticos y propagandísticos.

Curiosamente, la configuración de un teatro cubano vinculado con el teatro del absurdo, representado por los dramas de Piñera, José Triana y Antón Arrufat, aconteció en el momento cúlpe de la represión castrista, cuando más necesitaron de mecanismos expresivos eficaces que les permitieran articular sus reflexiones disimuladamente. En ocasiones, la interpretación ideológica de la obra de Virgilio Piñera ha sido relegada a un segundo plano y tan sólo se orienta la lectura de sus textos literarios al aspecto estético, desatendiendo la intrínseca relación entre las ideas expresadas y los mecanismos literarios empleados para manifestarlas: la técnica literaria y el contenido son complementarios, convergen hacia la misma dirección, tanto en la producción de Piñera como en cualquier otra obra de la literatura universal. Difiero de la extendida concepción que asevera que los dramaturgos clasificados en la historia literaria como representantes del teatro del absurdo, entre ellos Piñera, carecen de

un compromiso político por su estricto cuidado en la técnica de construcción dramática. Sin duda, la reducción en la interpretación de las obras de estos dramaturgos proviene de un grupo de críticos literarios preocupados por mitigar los efectos de estos provocadores textos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa:

Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.

---. *Dos viejos pánicos*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.

Bibliografía indirecta:

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Trad. José Esteban Calderón. 4a. ed. Colección Filosofía. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1999.

Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Literatura y Sociedad. 61. Madrid: Castalia, 1998.

Arenal, Humberto. "El teatro a lo Piñera." *Seis dramaturgos ejemplares*. La Habana: Ed. Unión, 2005.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca. Autobiografía*. Colección Andanzas. México: Tusquets Editores, 1992.

Aristóteles. *Poética*. Ed. y trad. Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica VI. Textos. 8. Madrid: Gredos, 1988.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad Media y Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

Beckett, Samuel. *Teatro reunido. Eleutheria. Esperando a Godot. Fin de partida. Pavesas. Film*. Trad. José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens. Marginales Tusquets. 237. México: Tusquets, 2006.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Letras Mayúsculas. 21. México: Paidós, 1985.

Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Boudet, Rosa Ileana. "1959-1987: El teatro en la Revolución." *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de iberoamérica*. Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 27-40.

Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 13-58, 181-182.

Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. Bitácora de Retórica. 7. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. 83-122.

Carrió, Raquel. "Los dramaturgos de transición: una resistencia fundadora." *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de iberoamérica*. Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 41-43.

---. "Teatro y modernidad: 30 años después." *De las dos orillas: teatro cubano*. Eds. Heidrun Adler y Adrian Herr. Teatro en Latinoamérica. 5. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999. 29-42.

---. "Una brillante entrada en la modernidad." *Teatro cubano contemporáneo: antología*. Coord. Carlos Espinosa Domínguez. Teatro Iberoamericano Contemporáneo. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992. 131-138.

Eco, Humberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. 2a. ed. Barcelona: Ariel, 1979.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

Goytisolo, Juan. *En los reinos de taifa*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Hayman, Ronald. *Cómo leer un texto dramático*. Trad. Susana Ibarra- Puig. Molinos de Viento. Serie Mayor. Ensayo. México: UAM, 1998.

Hernández, Luisa Josefina. Introducción. *Los calzones*. Por Karl Sternheim. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1977. 5-11.

---. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2000.

Ionesco, Eugène. *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Trad. Eduardo Paz Lestón. Cristal del Tiempo. Buenos Aires: Losada, 1965. 214-215, 106-107.

---. *Obras completas*. V. 1. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Biblioteca de Autores Modernos. Madrid: Aguilar, 1973.

---. "El rey se muere". Trad. María Martínez Sierra. Biblioteca Clásica y Contemporánea. Buenos Aires: Losada, 1963. 7-66.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Edit. Nova, 1964.

Knowles, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*. Trad. Antonio Argudín. México: UNAM, Coord. de Humanidades, 1980.

Leal, Rine. "1902-1958: La República." *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de iberoamérica*. Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 17-26.

Menton, Seymour. *La narrativa de la revolución cubana*. Trad. Marisela Fernández, Ramón Mestre y Pío E. Serrano. Colección Nova Scholar. Madrid: Playor, 1978.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX." *Historia general de México*. II. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000. 1492.

Nater, Miguel Ángel. "Las falsas alarmas del teatro de Virgilio Piñera." *Los demonios de la duda. Teatro existencialista hispanoamericano*. Visiones y Cegueras. San Juan, Puerto Rico: Edit. Isla Negra, 2004. 54-65.

Partida Tayzán, Armando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. Colección Seminarios. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Ítaca, 2004. 176-206.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. México: Paidós, 1984.

Pereira, Armando. *Novela de la revolución cubana, 1960-1990*. Letras del Siglo XX. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995. 11-22.

Quackenbush, L. Howard. "Nota biográfico-bibliográfica" y "Comentario estilístico-estructural sobre *Dos viejos pánicos*." *Antología anotada. Teatro del absurdo hispanoamericano*. Colección Clásicos Patria. México: Patria, 1987. 99-100, 130-132.

Rabell, Malkah. *Luz y sombra del Anti-teatro*. Colección Textos del Teatro de la Universidad de México. 25. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1970.

Rubio Martín, María *et al.* *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, 1994.

Serreau, Geneviève. *Historia del "Nouveau Théâtre"*. Trad. Manuel de la Escalera. México: Siglo XXI Editores, 1967.

Sigmund, Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970.

Versényi, Adam. "Virgilio Piñera." *El teatro en América Latina*. Trad. Carmen González Sánchez. Cambridge: Cambridge University, 1996. 213-216.

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Hemerografía:

Anderson, Thomas F. "Hunger and Revolution: a New Reading of Virgilio Piñera's *El flaco y el gordo*". *Latin American Theatre Review* 38.2 Spring 2005: 23-38.

Castro, José Alberto. "Escribir teatro es un acto de rebeldía, dice José Triana, el más grande dramaturgo cubano de hoy, homenajeado en las jornadas de teatro latinoamericano, en Puebla." *Proceso* 975 10 jul. 1995: 64-65.

- Feliciano, Wilma. "Dramaturgas tienen la palabra. Entrevista a Luisa Josefina Hernández: el teatro es mi oficio, no mi hobby." *Gestos* 28 Nov. 1999: 135-139.
- Fernández Granados, Jorge. "La poética de un hereje. *La isla en peso*, de Virgilio Piñera." *Letras Libres* 30 Jun. 2001: 80-81.
- Ford, Katherine. "El espectáculo revolucionario: el teatro cubano de la década de los sesenta." *Latin American Theatre Review* 39.1 Fall 2005: 95-115.
- García Arteaga, Ricardo. "Principales temas de Samuel Beckett". *Revista de la Universidad de México* Ene. 2007: 97-103.
- Gilgen, Read G. "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *Hispania* May. 1980: 347-355.
- Holzappel, Tamara, "Evolutionary Tendencies in South American Absurd Theatre." *Latin American Theatre Review* 13.2 Summer 1980: 37-42.
- Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista." *Latin American Theatre Review* 22.2 Spring 1989: 59-72.
- Matas, Julio. "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera." *Latin American Theatre Review* 22.2 Spring 1989: 73-79.
- McLees, Ainslie Armstrong. "Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*." *Latin American Theatre Review* 7.1 Fall 1973: 5-11.
- Muñoz, Elías Miguel. "Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino." *Latin American Theatre Review* 19.2 Spring 1986: 39-44.
- Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político." *Latin American Theatre Review* 11.2 Spring 1978: 25-32.
- Pavis, Patrice. "Tesis para el análisis del texto dramático." *Gestos* 33 Abr. 2002: 9-34.
- Porcelli, Marina. "Virgilio Piñera. Refutaciones a la marginalidad literaria." *Laberinto* 256 10 may. 2008: 2.
- Reyes Palacios, Felipe. "Ideología y grotesco en dos obras recientes de Adam Guevara." *Latin American Theatre Review* 32.1 Fall 1998: 69-79.
- . "Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática." *Tramoya* 72 jul.-sep. 2002: 107-113.
- . "*Cura y locura*, de Juan Tovar: entre Aristóteles, Artaud y Luisa Josefina Hernández." *Latin American Theatre Review* 41.1 Fall 2007: 99-110.
- Stevens, Camilla. "Ties that Bind: Staging the New Family in Revolutionary Cuba." *Gestos* 32 Nov. 2001: 89-104.

Swansey, Bruce. “¿Absurdo o grotesco?” *Proceso* 480 11 ene. 1986: 57-60.

Zalacaín, Daniel. “El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas.” *Latin American Theatre Review* 19.1 Fall 1985: 19-26.

Materiales en medios electrónicos:

Aguiú de Murphy, Raquel. “Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera.” <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0021/raguiiu.html> Fecha de acceso: junio 25 de 2008.

Arrufat, Antón. “La muerte en vida.” <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_arrufat.html> Fecha de acceso: enero 4 de 2008.

Calderón, Damaris. “Virgilio Piñera: una poética para los años 80.” <<http://www.fflch.usp.br>> Fecha de acceso: enero 4 de 2008.

Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales.” <<http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>> Fecha de acceso: junio 25 de 2008.

Cristófani Barreto, Teresa, Pablo Gianera y Daniel Samoilovich. “Cronología.” <<http://www.fflch.usp.br>> Fecha de acceso: enero 4 de 2008.

Encyclopaedia Británica. 2000. DVD-ROM.

Sánchez-Grey Alba, Esther. “La obra de Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana.” <http://www.circulodeculturapanamericano.org/estudios_sub_pgs/VIRGILIO_PINERA.html> Fecha de acceso: abril 15 de 2008.