



# Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera

Autor:  
Márquez Montes, Carmen

Revista  
Telondefondo

2007, 3(5)



Artículo



## Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera.

Carmen Márquez Montes

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España)

Los personajes de Virgilio Piñera son devoradores y degustadores de la vida, a pesar de que la mayoría de ellos no encuentran sentido a ella. Eso propicia que sean buscadores, viajeros existenciales indagando continuamente en el exterior el significado de la realidad, para que les ayude a trazar el rumbo de su existencia, por lo que están dispuestos a apostar hasta la última gota de su sangre. Todos ellos, por supuesto, son correlaciones en la ficción del sendero vital y literario de Piñera. Como autor, siempre indagó formalmente en las novedades estéticas, como bien afirma Rine Leal:

Si alguna idea fatigó hasta la obsesión su afiebrada imaginación era el temor –el pánico–, a quedarse atrás, a no estar siempre en primera línea, a abandonar el puesto de vanguardia de un movimiento artístico. Su capacidad de asimilación y recreación de modelos extranjeros –cosa necesaria en toda creación legítima– es asombrosa, y podemos seguirla desde *Electra* en la década del 40, donde se declara enfermo del “bacilo griego” hasta *El trac*, su último texto completo recuperado, perteneciente a 1974, en que las corrientes más actuales permean este ejercicio dramático que explora lenguajes metaverbales. Es así que a través de su *opus* podemos adivinar tendencias, tropismos e influencias que se pasean a lo largo de cuarenta años por nuestra escena<sup>1</sup>.

Del mismo modo lo hizo temáticamente. Piñera no está en la línea de la afirmación de la cubanidad de los originistas<sup>2</sup>, sino que, como afirma Enrique Sáinz:

Pudo ver el reverso de la realidad, el caos tras el orden aparente, las silenciosas y devastadoras destrucciones, la sobreabundancia de un suceder de incesantes

---

<sup>1</sup> Rine Leal, “Piñera en el recuerdo”. *Tablas* (La Habana), N° 33, 1991; 57-61. La cita corresponde a p. 59. Véanse también al respecto de Rine Leal, *En primera persona (1954-1966)*, La Habana, Instituto del Libro, 1967 y *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

<sup>2</sup> Idea que destaca Ricardo Lobato Morchón (*El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*). Madrid, Vértum, 2002). Rafael Rojas, en “La diferencia cubana”, de su conferencia en el encuentro “Cuba, la isla posible”. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1995 (manuscrito), también afirma cómo Piñera se aleja de la tradición – desde Martí hasta Vitier [*Lo cubano en la poesía* (1957)]– afirmativa del ser cubano, dice que “desde *La isla en peso* hasta sus *Memorias*, nunca abandonó el enunciado de la nada insular. (...) Donde Carpentier, Guillén, Lezama y Vitier veían intensas gravitaciones él atisbaba artificios y levedades. Cuba no sólo era reciente, sino que los mitos ideados para sublimar su corta edad eran extremadamente débiles. Es fácil ver el legado de esa cubanidad negativa en *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante y en la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca*.”

mutaciones; padeció la angustiosa batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro destino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se construyen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse; percibió como ningún otro poeta cubano el *fatum* de la existencia como absurdo, juego, ironía<sup>3</sup>.

En cuanto a recorrido vital, hay que mencionar cómo Piñera trató de encontrar su espacio en la sociedad, para lo cual incluso optó por una suerte de exilio voluntario en Buenos Aires, donde, como sabemos, vivió en tres ocasiones: primero desde febrero de 1946 a diciembre de 1947; más tarde entre febrero de 1950 y mayo de 1954; por último, desde enero de 1955 a noviembre de 1958.

Y, en La Habana, buscó su propio espacio como persona y como escritor, con no pocos problemas, pues desde muy pronto ocupó el trono de la disidencia, en el sentido amplio del término. Y que, como sabemos, terminó relegado del sistema, viviendo un auténtico exilio interior.

Exilio interior al que también llegarían sus personajes. De los que ya hemos dicho que son viajeros, exploradores contumaces de un espacio en que poder desarrollarse.

La búsqueda de los primeros personajes dramáticos de Piñera intenta seguir el orden de la lógica, mirando al exterior, para tratar de atisbar su realidad personal dentro del entramado social, pero pronto se percatan de que esa lógica no es válida. Sus sentidos les aportan unas informaciones que no se adecuan en absoluto con su concepción del mundo, de manera que, poco a poco, van creando unas correlaciones fuera de la lógica imperante, fuera de ese sentido común que marcan los cánones. Es así como Virgilio Piñera llega a crear personajes lúcidamente absurdos, que viven situaciones realístamente disparatadas e inquietantes, como inquietantes son sus propias vidas. Porque todos ellos viven siempre en el filo de la navaja.

Me centro en el personaje y no en otro recurso, porque es éste uno de los ejes primordiales de la dramaturgia ya que hace avanzar la acción, pues, como dice Pirandello, "no es el drama quien hace las personas, sino éstas al drama"<sup>4</sup>. Por lo demás, la obra de Piñera se

<sup>3</sup> Enrique Saínz, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana, Letras Cubanas, 2001; p. 167.

<sup>4</sup> Quien continúa diciendo: "Y, por tanto, antes que nada hay que tener las personas: vivas, libres, operantes. Con éstas nacerá la idea del drama, el primer germen donde estarán contenidos el destino y la forma: puesto que en todo

centra en la relación del hombre consigo mismo y con su entorno. Así que, antes que nada, hay que partir del cuerpo, que es el que posibilita el conocimiento de uno mismo y de éste con la realidad circundante<sup>5</sup>, recurso que en Virgilio Piñera es constante<sup>6</sup>. Precisamente, la continua recurrencia al cuerpo es lo que conlleva a que su obra resulte tan sensitiva, ya que de él provienen los estímulos sobre el mundo exterior a partir de los sentidos.

El conflicto en las piezas de Piñera surge del interior de los personajes y es éste el que promueve la acción. En ocasiones es un acontecimiento exterior el desencadenante de la situación, pero se trata de un recurso que desaparece en su desarrollo para centrarse en el personaje, quien se desnuda en escena tratando de hallar una explicación o solución a su conflicto existencial, la búsqueda de un sentido para hacer frente a la vida. Para, a continuación, reconocer su espacio en el entorno, partiendo del más cercano que es el familiar y desde ahí trascender al social, más amplio.

Así, Piñera comienza tratando de escudriñar las relaciones familiares en *Electra Garrigó* (1941, representada en 1948)<sup>7</sup>, versión caribeña del mito griego, donde el coro recita décimas al son de la Guantanamera y Egisto “viste de blanco, como los chulos cubanos” –según dice el autor en la acotación– y donde Clitemnestra es asesinada con una “fruta bomba” envenenada. Lo que destaca en esta versión caribeña<sup>8</sup> es la alienación a la que llegan los personajes por la opresión de los lazos familiares que impiden el desarrollo personal<sup>9</sup>, además de escudriñar sobre el dolor y el placer, pues, como mencionaba Virgilio Piñera en el programa de mano de su estreno en 1948,

---

germen se agita ya el ser vivo y en la bellota está la encina con todas sus ramas” (Luigi Pirandello, *Ensayos*. Madrid, Guadarrama, 1968: p. 259).

<sup>5</sup> Cfr. Jean Starobinsky, “Breve historia de la conciencia del cuerpo”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo*, Michel Feher *et alii* (eds.), Madrid, Taurus, 1991; 353-370.

<sup>6</sup> Tema ya tratado por Marta Morelo-Frosch (“La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”. *Hispanamérica* (University of Maryland). 7.23-24; p. 19-34); David Alan West (*Virgilio Piñera: The Ethics of Redemptive Failure*. Dissertation Abstracts International (DAI) Ann Arbor, MI. 1994 Oct; 55 (4): 980A DAI No.: DA9422956. Degree granting institution: New York University, 1994) y Carmen Ruiz Barrionuevo (“Rituales del cuerpo: carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”, en *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, eds. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; 285-296).

<sup>7</sup> Si exceptuamos su primera pieza, *Clamor en el penal* (1938), a la que siempre repudió, del mismo que a las dos posteriores: *En esa helada zona* (1943) y *Los siervos* (1955).

<sup>8</sup> No incido en esta cuestión, pues ya ha sido estudiada perfectamente por Pedro Barreda (“La tragedia griega y su historicización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”. *Escritura*. Revista de Teoría y Crítica Literarias (Caracas), N° 10, 1985: 117-126), Vicente Cervera (“*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera: años y leguas de un mito teatral”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), N° 545, 1995; 149-56 y Ernesto Hernández Bustos (“Una tragedia en el trópico”. *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), N° 14, 1999; 36-44).

<sup>9</sup> Que en la obra de Piñera se intensifica por la inexistencia de dioses, como mencionaba el propio Piñera “Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombre. En cambio, ¿podríamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? (...) en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo mismo, está atado de pies y manos” (Virgilio Piñera, “Piñera teatral” (Prólogo). En *Teatro completo*, ed. Virgilio Piñera. La Habana, Ediciones R., 1960; 7-30. La cita corresponde a p. 13).

"no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero". Para, desde este mundo personal, realizar también una búsqueda de las definiciones "en torno a un <<carácter cubano>>", como menciona Raquel Carrió<sup>10</sup>.

En su siguiente obra, *Jesús* (1948) ha ampliado el ámbito: ahora se trata de cómo un hombre intenta librarse de las imposiciones sociales que le sobrevienen sin que él haya hecho nada para propiciarlas. Jesús, un barbero de barrio, se encuentra con la difícil situación de que sus vecinos consideran que hace milagros y que por tanto es el nuevo Mesías. Él lo niega, pero por mucho que lo hace es imposible escapar al destino impuesto. Termina por no aceptar seguidores que piensen que es el nuevo Mesías, sino a seguidores que crean firmemente en el No-Mesías, en el que opta por constituirse. De cualquier forma, deviene un peligro social, según el gobierno, y se precipita hacia una muerte trágica y violenta.

El personaje de Piñera se halla un conflicto entre la apariencia y la realidad, entre lo que uno cree ser y lo que piensan los demás, en ese juego de máscaras del hombre actual que es llevado de ese mismo modo a la ficción. No hay personajes totémicos, esos murieron, ya sólo quedan seres humanos que viven como pueden y que están conformados por múltiples planos. Amén del juego entre lo que uno ve realmente y lo que desea creer, pues queda claro que el personaje no ha realizado ningún milagro, nadie sabría decir de dónde ha salido el infundio, pero lo cierto es que todos lo creen, excepto un número limitado que no cree que Jesús sea el Mesías. No obstante, se han convertido en los discípulos del No-Mesías que él propugna, y están dispuestos a lo más diversos sacrificios por ello. Hay, desde luego, una crítica a la sociedad del momento, como bien afirma Raquel Aguilú, "*Jesús* representa una crítica directa al pueblo cubano que recurre a la creación de falsos ídolos para no enfrentarse a los problemas político-sociales por los que atraviesa el país"<sup>11</sup> y que queda claramente expresada por el personaje cuando, en la farsa de la última cena con sus discípulos, dice:

Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano; en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo. (*Pausa*) Voy a morir porque cada creencia necesita víctimas propiciatorias. (*Pausa*) Ha llegado, pues, el

---

<sup>10</sup> Raquel Carrió, "Los dramaturgos de transición". En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. II, (coord. Moisés Pérez Coterillo), Madrid, Centro de Documentación Teatral; 1988; 41-44. Véanse también de Raquel Carrió, "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburg), 1990, N° 152-153; 871-880; "Una brillante entrada en la modernidad", en *Teatro cubano contemporáneo* (Antología), Carlos Espinosa Domínguez (coord.), Madrid, Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica/Ministerio de Cultura, 1992; 131-138 y "Teatro y modernidad: treinta años después". *Tablas* (La Habana). N° 3, 2000; 10-17.

<sup>11</sup> Raquel Aguilú de Murphy, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid, Pliegos, 1989; p. 83.

momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta <<Yo soy la mentira y la muerte<sup>12</sup>.

Este personaje se ha reforzado como negación a lo que la sociedad le quiere imponer, a pesar de que esa negación lo aboque más rápidamente, si cabe, a la muerte. Pero él se ha reafirmado a través de la sinceridad de la negación frente al sin sentido del exterior que pretendía que se convirtiera en una suerte de salvador. No podía ser de otra manera porque como dice el propio Piñera: “cuando se reconoce que la razón se oscurece y que la lógica se quebranta, sólo queda meter la cabeza bajo el ala, y esperar resignadamente la muerte.”<sup>13</sup>

Y es ésta, la negación, uno de los recursos sobre los que se sostiene la dramaturgia de Piñera, según afirma Ernesto Hernández Bustos.<sup>14</sup> En efecto, en *Electra Garrigó*, hay una negativa a dejarse arrastrar por la autoridad familiar; en *Jesús*, una negación a ser el Mesías, y en su siguiente obra, *Falsa alarma* (1948), los tres personajes se niegan a sí mismos continuamente. De modo que se debe hablar de un no-Juez, una no-viuda y un no-asesino<sup>15</sup>. Ésta es la pieza con la que Piñera entra de lleno en el absurdo: parte de una escena aparentemente realista en la que introduce unas notas de absurdismo, para ir creando, poco a poco, un ambiente y unas situaciones absolutamente ilógicas de las que un personaje queda aislado, extrañado de los otros. Hay dos personajes que actúan, si bien de un modo absurdo, y otro que no es capaz de asimilar los comportamientos y parlamentos de ambos.

Un asesino es conducido al despacho de un supuesto juez para ser interrogado, en un principio tanto el despacho como el juez presentan los atributos habituales, a pesar de ello se produce un acontecimiento ilógico como es la llega de la viuda del hombre al que supuestamente ha asesinado el personaje interrogado por el juez. Tiene lugar una escena melodramática entre la viuda y el supuesto asesino. En la siguiente escena, crea una situación tremendamente ilógica. Vuelve el juez vestido de calle y la viuda, que viste traje floreado, y ambos mantienen diálogos absolutamente deshilvanados e ilógicos a la vez que bailan los compases de *El Danubio azul*, ante la expectación y desconcierto del asesino que no sabe cuál es su papel allí. Incluso suplica en un momento que le condenen, que confiesa todo lo que ellos

---

<sup>12</sup> Virgilio Piñera, *Teatro completo*, ed. Virgilio Piñera. La Habana, Ediciones R., 1960; p. 126

<sup>13</sup> Virgilio Piñera, ob. cit., p. 21

<sup>14</sup> Ernesto Hernández Bustos, ob. cit.; 36-44.

<sup>15</sup> Del mismo modo, en *La boda* (1957) encontramos a un no-novio y una no-novia; en *El no* (1965) hay una negativa a dejar de ser novios; en *Dos viejos pánicos* (1968), una negación incluso del ser; en *Una caja de zapatos vacía* (1968), negación a la propia naturaleza, etc.

estimen oportuno. Pero, tanto el juez como la viuda siguen con sus bailes y sus diálogos inconexos y absurdos sin hacerle el menor caso, transcribo dos ejemplo:

VIUDA: Entonces, si uno no odia el café, ¿qué hace uno?

JUEZ: Existir. Todo lo demás resulta ... ornamental<sup>16</sup>

JUEZ: ¿Qué tema le gustaría desarrollar?

VIUDA: Cualquiera, con tal que sea un tema.

JUEZ: Pero hay temas y temas...

VIUDA: Un tema siempre es un tema.

JUEZ: Muy cierto. Un tema nunca podrá dejar de ser un tema.

(entre tanto, el asesino ha arrastrado el banco junto a ellos y se sienta a escuchar)

VIUDA: Esto es lo apasionante de un tema: puede ocurrirle lo peor, pero siempre seguirá siendo un tema.

JUEZ: ¿Cree usted, querida amiga, que un caballo y un tema sean la misma cosa?

VIUDA: ¡Pero qué se lo ocurre! Equivocado de medio a medio: un caballo es un caballo, y un tema es un tema.

JUEZ: Aceptado. Es muy profundo todo esto. Entremos, pues, en el tema.

VIUDA: (*desconcertada*) No tengo tema.

ASESINO: Yo...

VIUDA: (*interrumpiéndolo*) Usted no es un tema, usted es un asesino. Usted mismo lo ha dicho.

ASESINO: Claro que soy un asesino, exijo que se me juzgue.

JUEZ: Exijo, exijo... ¡Qué palabra! Se dice así, de pronto, exijo... pero...

ASESINO: Sí, exijo.

VIUDA: Ya tengo un tema (*haciendo chocar el dedo índice con el pulgar*) Sin embargo...

JUEZ: ¿Tiene el tema o no lo tiene?

VIUDA: Lo tengo, pero me da pena gastarlo.

JUEZ: A usted le pasa con su tema lo que a mi con los jabones...<sup>17</sup>

Daniel Zalacaín menciona que:

Lo absurdo se manifiesta en *Falsa alarma* cuando el individuo pierde contacto con la realidad. Al hombre perder contacto con la realidad, y por lo tanto, su conciencia de la existencia, irrumpe lo ilógico de las situaciones y del diálogo<sup>18</sup>.

De ahí que el Asesino sea incapaz de introducirse en ese mundo, porque él aún tiene conciencia de su realidad, mientras que el Juez y la Viuda carecen de ella. Sólo al final de la pieza,

<sup>16</sup> Virgilio Piñera, ob. cit., p. 151

<sup>17</sup> Virgilio Piñera, ob. cit., p. 156-157.

<sup>18</sup> Daniel Zalacaín, *Teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1985; p. 62.



el asesino decide unirse también al juego absurdo de la justicia; pone el disco del vals y empieza a bailar. El desarrollo ha servido para que Piñera muestre que en un mundo alienado la única salida es, a través de la ficción, crear un mundo aparte. Zalacaín hace hincapié en esta idea cuando afirma que los personajes de esta obra "han perdido su identidad al carecer de conciencia histórica. Sin un pasado al que arraigarse, son seres inauténticos que flotan en un vacío y que responden a un mundo mutante similar al de los sueños"<sup>19</sup>.

Ello cobra sentido cuando se observa que, a partir de *Falsa alarma*, los espacios en los que se desarrolla la acción son cerrados y sofocantes, y con una atemporalidad manifiesta, como bien menciona Guillermo Loyola:

La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinan<sup>20</sup>; y con respecto al tiempo, pocas son las que tienen una temporalidad perceptible, lo habitual es que presente la situación en una suerte de "<<presente flotante>>, causal y sin conexiones<sup>21</sup>.

Sólo en *Aire frío* (1958), debido a las peculiaridades especiales de la obra, se hallarán ciertas referencias tanto al paso del tiempo como salidas de sus personajes al mundo exterior. En cambio, en el resto de sus obras, a partir de este momento, lo que crea el dramaturgo son espacios cerrados en los que los personajes tratan de desarrollarse o de encontrar una salida a su vida negando casi absolutamente el mundo exterior e incluso negándose a sí mismos. Considera Hernández Busto que esta idea está íntimamente relacionada con el nihilismo que embargaba a Virgilio Piñera, emparentado con el europeo, pero con unas diferencias notables porque, tal y como cita el propio Piñera en sus memorias, en Cuba el sentimiento es aún más profundo:

El sentimiento de la nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes de ellos son el <<activo>> de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacosas*, el *nadarruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llamaba el <<pasivo>> de la Nada, y al cual no corresponde <<activo>> alguno.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Daniel Zalacaín, ob. cit.; p. 63.

<sup>20</sup> Guillermo Loyola, "El interrogatorio en el teatro piñeriano. Evolución de la estética del absurdo". *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid) N° 14; 1999; 29-35. La cita corresponde a p. 30.

<sup>21</sup> Cfr. Guillermo Loyola, ob. cit.; p. 30.

<sup>22</sup> Ernesto Hernández Bustos, ob. cit.; 37.



Y este sentimiento de vacío y sinrazón de la vida es el que se aprecia en la obra de Piñera, del mismo modo que se halla también en su narrativa y poesía, como bien señala Enrique Saínz:

[Piñera] padeció la angustiosa batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro destino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se construyen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse.<sup>23</sup>

Es extensible lo que escribe Saínz sobre la poesía a los personajes teatrales, pues, como mencioné, desde *Falsa alarma*, son seres alienados que viven encerrados en espacios reducidos y en negación casi total de lo social. A lo que llegan desde diversas circunstancias.

Así, en *La boda* (1957), se crea toda una situación absurda debido a una confidencia inocente por parte del novio a un amigo; ello propiciará que la boda prevista no tenga lugar a pesar de que los novios se aman profundamente. Mandan quemar simbólicamente el traje de novia y el frac, a los que previamente han velado durante veinticuatro horas, llaman a un notario para hacer constar que se quieren y que no se casan, porque el novio habló de un defecto de la joven. Un criado vuelve con las cenizas de los trajes y el novio expresa su deseo de que las cenizas de ambos trajes continúen juntos como prueba de su amor eterno. Se despiden cortésmente. Lo terrible es que la joven lo reduce todo a: "La historia de mis tetas... Se dice así de pronto: la historia de mis tetas". Su cuerpo le ha fallado y la ha sumido en la desgracia.

*Aire frío* (1958), como ya dije, se sale un poco de la tendencia general puesto que en ella cuenta Piñera la historia, ficcionalizada, de su propia familia. Por ello, en cada acto hace referencia al tiempo transcurrido, pero no hay cambio de espacio; toda la acción se desarrolla en la sala de estar de esa familia y lo que destaca es la continua asfixia, tanto física como espiritual, en la que viven, la cual está acentuada por las referencias constantes al calor. De la obra, dice Piñera:

En *Aire frío* 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<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Enrique Saínz, ob. cit.; 167.

<sup>24</sup> Virgilio Piñera, ob. cit.; 30.

En *El flaco y el gordo* (1959) crea una atmósfera insostenible, en la que el Flaco devora al Gordo en una escena grotesca, lo terrible es que cuando ya el Flaco ha adoptado la gordura devorada y se halla a gusto en su nueva situación, aparece un nuevo personaje, El Otro Flaco, con lo cual se llena de pavor, pues la historia es una suerte de mito de Sísifo que se repetirá, tal y como dice la cuarteta que se recita al final de la escena primera:

Aunque el mundo sea redondo  
y Juan no se llame Paco,  
es indudable que al gordo  
siempre se lo come el Flaco<sup>25</sup>

Y mundo cíclico y clausurado es el que se halla también en *El filántropo* (1960), donde el rico Coco veja hasta lo increíble a las personas que se acercan a él con la creencia de recibir ayuda para solventar sus problemas. Mientras que él inventa las más absurdas y abyectas situaciones con el único afán de gozar, como él mismo dice, de la más pura prueba de la explotación del hombre por el hombre. A pesar de todo, esta obra deja un leve resquicio a la esperanza a través del personaje María, quien convence al resto para ir a la huelga y dejar a Coco solo, abandonado y revolviéndose en su dinero.

Otra obra significativa, que sigue en la línea de búsqueda por la negación y el absurdo es *El no* (1965), donde una pareja de novios se enfrenta a su familia y finalmente a todo el barrio para poder continuar en su idilio, que no es otro que sentarse en una butaca cada día de 9 a 11 de la noche, sin que exista la más mínima relación física. Comienza siendo una atmósfera de tedio familiar y social y termina por asfixiar la sociedad misma. En *El no* es bastante obvia la referencia a la legalidad de la tradición, al ahogo del <<deber ser>>, a la ley del <<sí>>” frente al no que esgrimen los personajes. Antecede esta obra al colofón de su estética del absurdo, como es *Dos viejos pánicos* (1968), en la que el universo absurdo es aceptado en cuanto tal. No existe el menor deseo por parte de los personajes a la reinserción en la comunidad; ellos no quieren respuestas, no les interesa nada de lo que hay afuera. Se imponen sus propias normas que consisten en salir de su cuerpo para poder actuar libremente. Como dice Guillermo Loyola:

---

<sup>25</sup> Virgilio Piñera, ob. cit.; 269.

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que se es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay puntos de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están interesados en decir <<no>>, no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar por las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de las leyes, diagnosticar nada.<sup>26</sup>

Sus dos protagonistas, dos viejos sesentones, Tabo y Tota, se encierran en un espacio concreto, luchando constantemente entre sí, con el fin de cometer un asesinato: matar al miedo. Ellos crean otros personajes con la intención de personificar al miedo y poder matarlo. Crean especialmente otro Tabo y otra Tota, sus dobles, con quienes también pelean y a quienes insultan y asesinan. Como menciona Zalacaín:

La pieza no tiene principio ni fin, es un juego fijo que se repite cíclicamente. El miedo es el motivo que la impulsa, y éste se representa como un hecho cotidiano que envuelve al hombre a cada momento: en el día y en la noche, en la vigilia y en el sueño. Es el miedo del hombre a la existencia y al vivir dentro de la realidad<sup>27</sup>

El propio autor dice con respecto a esta obra:

El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, se aparta de la sociedad. Al apartarse paraliza automáticamente toda posibilidad de acción. Metido en un callejón sin salida, sólo le queda el juego estéril con su miedo. Es una personalidad dividida: una parte lo transmite y la otra lo recibe. En mi pieza, Tota y Tabo juegan con su miedo contra él; al par de miedosos que son Tota y Tabo juegan con el par de amedrentadores que son Tota y Tabo: los enjuician, hacen por matarlos; ellos mismos juegan a hacerse el muerto, pero todo es inútil; por último, en un esfuerzo patético para salvarse, quieren regresar a la infancia para, desde ella, asumir la vida tal y como debe vivirse, pero ya es tarde para ellos. El círculo se cierra, es decir, sólo les queda seguir jugando su juego estéril.<sup>28</sup>

En esta línea cronológica de la dramaturgia de Piñera, creo interesante señalar al final dos piezas, una de teatro breve, *El trac* (1974), puesto que en ella un hombre inventa un juego,

<sup>26</sup> Guillermo Loyola, ob. cit.; 35.

<sup>27</sup> Enrique Zalacaín, ob. cit.;67.

<sup>28</sup> En Virgilio Piñera, "Virgilio Piñera y los dos viejos pánicos". *La Gaceta de Cuba*. 63. Cita tomada de Daniel Zalacaín; ob. cit.; 69.

cansado ya de juegos ajenos, siempre diciendo lo que no cree "porque su máscara puede más que él"<sup>29</sup> y ésta es su justificación "Si hasta ahora yo he sido los otros, en lo adelante tengo yo que ser yo. El juego que voy a crear será de tal naturaleza que yo me reconoceré en el juego al fin como yo mismo"<sup>30</sup> Y otra pieza que estaba escribiendo cuando falleció, y por tanto quedó inconclusa, *¿Un pico o una pala?*, en la que introduce elementos fantásticos, como la aparición del demonio, etc. En ambas da un cierto giro a su dramaturgia, en tanto y en cuanto el hombre - siempre partiendo del interior mismo del personaje - va encontrado una salida a su mundo clausurado, siempre a través de su imaginación. Como es habitual, todo ello impregnado del humor piñeriano, porque, como dice el autor: "Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista"<sup>31</sup>; o bien cuando afirma: "soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco"<sup>32</sup>, para, de este modo, poder representar su entorno tal y como él reconoce hacer en su teatro:

En mi teatro trato de expresar en sí lo que pasa a mi alrededor: en *Electra Garrigó* los conflictos sentimentales entre padres e hijos; en *Jesús* los abismos a que puede ser llevado un hombre y un pueblo por la ruptura de los valores morales; en *La boda* los conflictos que puede desencadenar la fatalidad y los consabidos tabús de las familias ricas cubanas; en *Aire frío* lo que fue miseria de nuestra vida ciudadana por cincuenta años; en *El filántropo* el conflicto, felizmente superado en Cuba, entre la clase capitalista y la clase pobre. En una palabra, he pretendido reflejar la vida tal cual me tocó vivirla.<sup>33</sup>

Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía, representaba la frustración del ser en toda la línea.<sup>34</sup>

Y ésa es la realidad que refleja en su obra, una realidad en la que prima siempre un doble juego. Por una parte el propio hecho teatral es una simulación, un jugar a ser como. Del mismo modo, en las obras se juega continuamente con espejos, lo que transmiten los sentidos de la realidad, esa interpretación lógica, y lo que es en realidad. Juegos continuos de apariencias donde los sentidos están continuamente enfrentados a las creencias íntimas de los personajes. La inmanencia frente a lo que aportan los sentidos. En el modo en que Virgilio

---

<sup>29</sup> Virgilio Piñera *Teatro inédito*. La Habana, Letras Cubanas, 1993; 185.

<sup>30</sup> Virgilio Piñera, ob. cit., 1993; 186.

<sup>31</sup> Virgilio Piñera; ob. cit. 1960; 8.

<sup>32</sup> Virgilio Piñera; ob. cit. 1960; 9.

<sup>33</sup> Virgilio Piñera; ob. cit. 1960; 4.

<sup>34</sup> Virgilio Piñera; ob. cit. 1960; 14.

Piñera resuelve este juego de oposiciones y enfrentamientos, durante las décadas del 40 y 50, aún se percibe una posibilidad de resolver el conflicto; mientras que en los 60 no hay esperanzas, sólo persiste la negación desde las más diversas instancias que puede incluso terminar con la negación del propio sujeto como ser. O, en todo caso, como comienza a suceder en la dramaturgia del setenta, la única salida es personal, íntima y a partir de la ficción.

Considero que en esta evolución de la presentación del conflicto en la dramaturgia de Virgilio Piñera -y por ende en el posicionamiento de sus personajes con el entorno y consigo mismos a la búsqueda de su desarrollo personal- hay que realizar un paralelismo con la vida del autor, no en vano son todos hijos de su imaginario y de su posicionamiento en la vida, que como escritor la manifiesta en su creación.

Paul Ilie nos dice que:

el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio.<sup>35</sup>

Y es éste, precisamente, el estado en que vivió Virgilio Piñera, en una realidad ajena a la predominante, como ejemplo baste citar el siguiente fragmento de Antón Arrufat:

Llegado el último de los contertulios, cerrada la puerta que daba a la calle, puesta la olla en el fogón, dispuestos spaghetis, ajíes, cebollas, sobre la meseta de la cocina, decía Virgilio, alzando un dedo en el aire de la sala: "Por fin estamos en la realidad."<sup>36</sup>

Realidad compartida con unos pocos amigos y, desde luego, con sus personajes, con los que creó un espacio de verdadero exilio interior en el que falleció la tarde del 18 de octubre de 1979, dejándonos toda una cohorte de personajes dramáticos como voceros de su vida y su obra.

[cmarquez@dfc.ulpgc.es](mailto:cmarquez@dfc.ulpgc.es)

---

<sup>35</sup>Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, (trad. de José Miguel Velloso). Madrid, Fundamentos, 1981; p. 8.

<sup>36</sup> Antón Arrufat, *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana, Ediciones Unión, 1994; p. 45.

## **Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera.**

### **Abstract:**

This article focuses the analysis of Virgilio Piñera's characters which, in spite of loving life, are not able to understand its true meaning. Most of them are fictional spokesmen of the playwright's hard existential and creative biographical circumstances. In order to find a place in society, Piñera lived in exile in Buenos Aires three times (from 1946 to 1958). Later, he lived as a dissident artist in Havana, due to his opposition to Castro's government.

**Palabras clave:** Piñera-exilio-cosmopolitismo-teatro cubano

**Key words:** Piñera -exile-cosmopolitism- Cuban theatre