

## LA OBRA TEATRAL DE PIÑERA DESDE LA ÓPTICA DE PIRANDELLO: PROCEDIMIENTOS METADRAMÁTICOS Y PERSONAJES AUTOCONSCIENTES

BERTA GUERRERO ALMAGRO

Universidad de Murcia

**Resumen:** El teatro de Virgilio Piñera conecta con el de Luigi Pirandello en el interés otorgado a los procedimientos metradramáticos y a los personajes conscientes de su naturaleza. Lo lúdico adquiere importancia esencial en representaciones teatrales de los propios personajes, ceremonias, cambios de roles y alusiones literarias e históricas. Estos aspectos, a los que se une el inmovilismo de los personajes, son estudiados en siete obras de Piñera: *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1948), *Aire frío* (1959), *El no* (1965), *Dos viejos pánicos* (1967) y *Una caja de zapatos vacía* (1968).

**Palabras clave:** Piñera, Pirandello, Personajes, Metadramático, Autoconsciencia.

**Abstract:** The theater of Virgilio Piñera connect with Luigi Pirandello in the interest granted to metradramatics procedures and characters aware of their nature. Playfulness acquires importance in theatrical representations of the characters themselves, ceremonies, changes in roles and literary and historical allusions. These aspects, which joins the immobility of the characters, are studied in seven creations of Piñera: *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1948), *Aire frío* (1959), *El no* (1965), *Dos viejos pánicos* (1967) y *Una caja de zapatos vacía* (1968).

**Keywords:** Piñera, Pirandello, Characters, Metadramatic, Self-consciousness.



## 1- PALABRAS LIMINARES

“Pero la verdad es que ni te tengo ni te has escapado; estás en tu estado midiendo tu soledad por la mía; tu sordera por mi alarido; tu desconocimiento por el mío. Y no hagas esperanza de una segunda cópula porque ya estamos divorciados.”

Virgilio Piñera, “Discurso a mi cuerpo”, en *Unión* (1990).

“Crea así una obra [...] que es como un pequeño mundo en que todos los elementos tienden unos a otros y cooperan juntos [...]. La idea que el artista tiene de sus personajes, el sentido que emana de ellos, evocan las imágenes expresivas, las agrupan y combinan.”

Pirandello, “Escritos sobre teatro y literatura”, *Ensayos* (1968b: 266).

Sucedan escisiones necesarias que no buscan otra cosa sino, finalmente, converger. Hay planos que han de fracturarse para constituir en sí mismos nuevos niveles más compactos y perfectos. Una separación conlleva siempre un abrazo a otro aspecto, una nueva construcción, un enriquecimiento en otro sentido. Todo ello nos lo muestran Virgilio Piñera y Luigi Pirandello en las dos citas que encabezan este artículo.

Piñera, consciente de que cuerpo y mente pueden distanciarse hasta el punto de permanecer completamente divorciados el uno del otro, escribe “Discurso a mi cuerpo”, donde expresa esta idea. Se trata de una escisión que lo va a introducir de lleno en el terreno de la autoconsciencia; un espacio donde el escritor se va a conocer él mismo y sus creaciones se van a explorar ellas mismas también. Por su parte, Pirandello se refiere en la cita que presentamos al otro polo del mencionado binomio: el ensamblaje de elementos para configurar un mundo consistente y cerrado, redondo, de perfil acabado y sentido completo. Y es que así son las creaciones de los dramaturgos a los que nos referimos en este trabajo: auténticos universos perfectamente definidos en los que sus habitantes son conscientes de su existencia; microcosmos de los que los seres no desean escapar, sino que disfrutan sólo con la idea de quedar anclados eternamente en las letras e imágenes que los conforman.

Estas ideas de separación y unión nos conducen a los puntos centrales de nuestro trabajo: estudiar los procedimientos metradamáticos pre-

sentes en la obra teatral de Virgilio Piñera y los personajes autoconscientes que en ella aparecen sin perder de vista las creaciones del dramaturgo siciliano, en las que ambos fenómenos resultan también especialmente relevantes. Nos vamos a centrar, concretamente, en siete obras de Piñera que constituyen, siguiendo a Cervera Salinas en su “Decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*” (2013), una antología esencial de su obra. Son, por orden cronológico de escritura: *Electra Garrigó* (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1948), *Aire frío* (1959), *El no* (1965), *Dos viejos pánicos* (1967) y *Una caja de zapatos vacía* (1968).

Así pues, vamos a estudiar en estas páginas la obra teatral del cubano Virgilio Piñera Llera; un escritor sumamente original y prolífico, artista revolucionario y precursor en numerosos aspectos que, debido a las circunstancias en las que le tocó vivir, se vio condenado a habitar, siguiendo a María Dolores Adsuar Fernández (2009: 36) en *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, su “invisible reino”. Oprimido, acallado y silenciado durante los difíciles años setenta en Cuba –baste recordar el caso Herberto Padilla–, Virgilio Piñera sufrió una terrible “muerte civil” [...], era de hecho un muerto en vida” (Adsuar Fernández, 2009: 41). Piñera dejó de existir como escritor. Como indica Adsuar Fernández (2009: 42): “la censura llegó a sus obras, impidiendo el acceso a ellas en las bibliotecas, la publicación de esas mismas u otras nuevas y la representación de sus dramas en los escenarios”. Las tres gorgonas, como él mismo las denominó, que asediaron su existencia –miseria, homosexualidad y arte<sup>1</sup>– lo fueron dirigiendo a la desaparición como autor, y esto, para un creador que se alimenta de las letras, era un tremendo golpe difícil de asimilar.

Sin embargo, todo lo que ha de relucir, aunque pretenda ser ocultado, termina haciéndolo. A partir de los años noventa, la obra de Piñera comenzó a ser reivindicada por numerosos intelectuales. Sus creaciones novedosas, de léxico ágil y semántica compleja, alcanzaron por fin la posición que merecían: incluirse entre los clásicos de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Piñera se refiere a ellas en su autobiografía titulada *La vida tal cual*. En palabras de Adsuar Fernández (2009: 13): «su autobiografía, *La vida tal cual*, refería la temprana conciencia de su identidad sexual, y cómo en aquellos momentos ignoraba que el encuentro con esas tres gorgonas que habrían de ser la miseria, la homosexualidad y el arte habrían de arrojar “la pavorosa nada””. Dicha “nada” –afirma el escritor cubano en su citada autobiografía– surgida de la ausencia absoluta de acontecimientos, provocará en él la inclusión en una especial corriente existencialista que desembocará en el absurdo.

## 2- VIRGILIO PIÑERA, DRAMATURGO PENDULAR: ENTRE EXISTENCIALISMO Y ABSURDO (A LA CUBANA)

“Yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana...”

Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, *Teatro completo*

Para estudiar la obra de Virgilio Piñera, hemos de conocer, en primer lugar, los rasgos básicos de su perfil como escritor. Si pretendiésemos definir su personalidad literaria mediante una sola palabra, deberíamos emplear la que él utilizó para referirse a sí mismo: *teatral*. Aunque el escritor cubano abarcó numerosos géneros, siempre se consideró profundamente dramaturgo; un dramaturgo cuyas obras oscilan entre el existencialismo y el absurdo. Como un péndulo sujeto por los extremos a Cuba, Piñera crea un teatro que se bambolea entre las dos citadas corrientes creativas y de pensamiento, entre la inquietud y el aparente sinsentido; pero siempre con su isla al fondo. El propio dramaturgo lo reconoce así en el prólogo “Piñera teatral”, recogido en su *Teatro completo* de 1960 de Ediciones R (*ápu*d Miralles, 2000: 151):

“...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*. Más bien pienso que todo esto estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del ambiente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso [...]. Yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana... Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día”.

Pero no sólo existencialista –perfil que destaca con fuerza en *Jesús*– y no sólo absurdo –de la que *Falsa alarma* constituye un ejemplo altamente representativo–. Las obras de Piñera pasan por muchas de las etapas del teatro contemporáneo –lo clásico (*Electra Garrigó*), lo naturalista (*Aire frío*), la crueldad (*Dos viejos pánicos*)...– para finalmente, volcarse en una proyección nueva del hombre. La toma de partido, la repetición y el juego

son tres puntos importantes del teatro piñeriano; pero revestido muchas veces de frialdad, impregnado de temor a las consecuencias y salpicado, con frecuencia, de metateatro. Sin embargo, existencialismo y absurdo son las perspectivas más destacadas tanto en la obra del cubano como en la del siciliano, como también se irá comprobando a lo largo de este estudio.

### **3- PIÑERA EN LA ESTELA TEATRAL DE PIRANDELLO. ESCISIÓN Y ENSAMBLAJE**

“¿Seré como me creo o como se me cree?”

Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*

Planteados los tintes existencialistas y absurdistas del teatro piñeriano, pasamos a adentrarnos ya en los rasgos plenamente teatrales que atañen a sus creaciones desde una óptica comparativa: aquellos que conectan su teatro con el del nobel Luigi Pirandello. La audacia y el poder renovador de ambos resultan dos motivos tan significativos como atrayentes para estudiarlos de modo conjunto, por lo que un trabajo comparado de ambos dramaturgos nos parece sumamente interesante y enriquecedor.

Tres son los aspectos que consideramos más significativos en este estudio comparado y de los que nos vamos a ocupar: la emancipación del mundo ficcional, que deja de estar subordinado al real y cobra aspecto de veracidad absoluta; lo metadramático, que tiene lugar en ese plano ficcional, y la construcción de personajes, los cuales adquieren conciencia de su naturaleza y se comportan como seres independientes de su creador. Escisiones, por tanto, de los aspectos que suelen poblar un libro –la ficción y las criaturas creadas por el autor– para quedar ensamblados e introducirse –y fundirse– con lo que denominamos realidad.

#### **3.1. Cuestionamiento de los niveles aceptados: la emancipación del mundo ficcional y su adopción de apariencia real**

El terreno de las dicotomías puede resultar peligroso si no se establecen los límites entre los términos que las componen, pues la confusión, en esos casos, suele estar asegurada. Por ello, antes de estudiar la independencia que adopta el plano de la ficción en el caso de Piñera y Pirandello con respecto al mundo que denominamos real, hemos de realizar unas breves consideraciones sobre lo que entendemos por ficción y sobre su no

equiparación con conceptos como *falsedad* o *mentira*.

El ámbito de la ficción literaria enriquece existencias, añade sucesos – en muchos casos, aún no acaecidos, pero potencialmente realizables– y, en suma, permite a cualquier lector asomarse por el millón de ventanas que componen la casa de la ficción de la que habló Henry James en *Retrato de una dama*. Lubomír Doležel apunta en “Verdad y autenticidad narrativa” (1999: 129) lo siguiente:

“Los mundos posibles, alternativos al mundo real, y a menudo contradictorios respecto a él (mundos contra-factuales) se construyen constantemente por el pensamiento humano, la imaginación y otras actividades verbales o semióticas. La fuerza activa de la semiósis reside precisamente en su capacidad para construir mundos posibles relacionados en muchos modos distintos con el mundo real. Una de las tareas básicas de la teoría de sistemas semióticos es dar cuenta de los procesos que “hacen existentes” a individuos posibles, a estados de cosas posibles, a acontecimientos posibles, en resumen, a los mundos posibles. Puesto que los mundos semióticos posibles resultan de procesos de construcción del mundo, la estructura semántica de estos mundos (incluyendo los criterios de existencia) es determinada únicamente por estos procesos. No hay otro modo de decidir qué existe y qué no existe en un mundo semiótico aparte de observar cómo se ha construido el mundo.”

El terreno de lo ficcional, por tanto, no ha de medirse en términos de verdad o falsedad, sino a través de su propio arsenal de principios. Se trata de un espacio alternativo al real que, en ocasiones, puede llegar a cobrar aspecto de realidad. Como expresa Juan José Saer en *El concepto de la ficción* (1997), no debemos considerar la ficción una reivindicación de lo falso, sino más bien una búsqueda de lo inverificable para multiplicar las posibilidades; lo ficcional no se enfrenta con lo real, sino que lo enriquece. Una muestra de tal enriquecimiento la hallamos en una obra de Pirandello, *Cada cual a su manera*, donde se indica que los actores, en la piel de los personajes –Amelia Moreno y el barón Nuti, que con sus relaciones provocan el suicidio de Giacomo La Vela, prometido de Amelia–, hagan acto de presencia en la taquilla y en el vestíbulo del teatro antes de que comience la función, de modo que se suscite “la sorpresa, la curiosidad y quizá incluso un cierto desasosiego de los espectadores reales que se dispongan a entrar” (Pirandello, 2008: 174). La ficción, por tanto, se desprende del papel, se despega de la función, y se erige, mezclándose con la realidad y adoptando un cariz de autenticidad absoluta.

Respecto a la consistencia que adquiere el ámbito de la ficción frente

a la realidad, hemos de indicar que esta viene provocada por la sensación de vacío que genera la nada –ya por exceso, ya por defecto– y que implica el cuestionamiento de la realidad y el planteamiento, en términos calderonianos, de que el mundo habitado no es más que una ilusión, una sombra, una ficción, un sueño. Ante la apatía que produce la realidad y la vacuidad que se adueña de los seres, se idean mundos de ficción tan vehementemente que, incluso, llegan a desprenderse del papel e invaden la realidad para instituirse como el plano más veraz. La confusión generada por la *niebla* unamuniana impide apreciar en qué plano habitamos realmente, qué espacio ocupamos y si este es absolutamente real. En relación con esta idea, aportamos un diálogo entre el Padre de *Seis personajes en busca de autor* y el Director que refleja de modo idóneo esta confusión de planos (Pirandello, 2008: 158-159):

“Padre. (*Digno, pero no altivo*) Mire, señor: un personaje, en cualquier circunstancia, puede preguntar a un hombre: “¿Quién eres?” Porque un personaje posee en verdad una vida propia, una naturaleza propia, por lo cual siempre es *alguien*. Mientras que un hombre, no me refiero a usted ahora, un hombre, así, en general, puede ser *nadie*.

Director. ¡Está bien! ¡Pero me lo está preguntando a mí, que soy el Director, el Director de esta compañía! ¿Está claro?

Padre. (*Como si le hablara aparte, con tono humilde y melifluo.*) Es sólo para saber, entiéndame, si usted en verdad, tal y como es ahora, se ve a sí mismo... igual que puede ver, por ejemplo, a distancia de años, al que fue tiempo atrás, con todas las ilusiones que entonces tenía, con todas las cosas, en su interior y alrededor suyo, como entonces le parecían... y que eran así, realmente así, para usted, ¿no le da la impresión de que se le hunde, no sólo este entarimado, sino la tierra bajo sus pies, de que pierde apoyo cuando cae en la cuenta de que asimismo usted, tal como ahora se percibe, toda su realidad de hoy en día, tal cual es, está destinada a parecerle mañana una ilusión?

Director. (*Que no ha entendido demasiado, aturdido por la especiosa argumentación.*) ¿Y qué? ¿Dónde quiere ir a parar?

Padre. A ninguna parte, señor. Sólo quiero hacerle ver que si nosotros (*se señala de nuevo a sí mismo y a los demás Personajes*) no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también usted desconfiara de su propia realidad, de la que hoy respira y palpa en sí mismo, porque, al igual que la de ayer, está destinada a revelársele mañana como una ilusión.

Director. (*Decidido a tomárselo a risa.*) ¡Estupendo! Sólo le falta añadir que

usted, con esta comedia que quiere representar ante mí, es más verdadero y más real que yo.

Padre. (*Con absoluta seriedad*) ¡Por supuesto, señor!”<sup>2</sup>

En *Seis personajes en busca de autor* estamos, por tanto, “ante personajes que creen en su *realidad*” (Monner Sans, 1947: 90) y la defienden como más auténtica que otras realidades, introduciendo la duda a los habitantes de otro nivel. En correlación con los personajes de Pirandello, podemos decir que también los de Piñera defienden la autenticidad de su existencia y sus ganas de vivirla:

“Clitemnestra. [...] ¡...Confieso que prefiero la vida misma! ¡Todo lo tengo en la punta senos! ¿No soy yo, Clitemnestra Plá, la de sibilinos senos? (*Electra* Garrigó, Piñera, 2002: 17-18).

Tota. A mí me revienta el vaso de leche, pero si no lo tomo pierdo fuerzas, y si las pierdo estoy a dos dedos de que la pelona me coja. Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad” (*Dos viejos pánicos*, Piñera, 2002: 492).

Carlos. Si no mato, me matan; si no aprendo, me olvidan; si no aplasto, me aplastan; si no vivo como ellos, muero, y yo quiero vivir, Berta, aunque sea matando.” (*Una caja de zapatos vacía*, Piñera, 2002: 526)

---

<sup>2</sup> Un diálogo similar al presentado lo hallamos en el capítulo XXXI de la conocida metanovela de Miguel de Unamuno: *Niebla*. En el citado capítulo, Augusto Pérez y Unamuno conversan sobre los dos citados planos y Unamuno le anuncia a su personaje: «No existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que leen el relato de tus fingidas aventuras y malandanzas que he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarla. Ya sabes, pues, tu secreto” (Unamuno, 1984: 206). Sin embargo, Pérez responde a su supuesto creador de este modo: «Mire usted bien, don Miguel..., no sea que esté usted equivocado y que ocurra precisamente todo lo contrario de lo que usted se cree y me dice [...]. No sea, mi querido don Miguel [...] que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...” (Unamuno, 1984: 207). La escisión, por tanto, entre el plano real y el de la ficción no se produce de modo evidente, sino que se ambos se confunden y generan inquietos interrogantes en el lector –al tiempo que, brechtianamente, producen un efecto V–.

Clitemnestra Plá, Tota y Carlos expresan con las palabras indicadas la plena conciencia que poseen de su existencia. Además, las referencias sensuales que emite Clitemnestra sobre sus senos evocan en el lector-espectador su deseo de disfrutar carnal y placenteramente de esa vida tan real que le parece poseer. Tanto los personajes de Pirandello como los de Piñera, por tanto, defienden su viveza, su independencia del plano real y su existencia en otro plano: el de la ficción, que para ellos resulta mucho más auténtico que el de su autor.

En conclusión, podemos decir que las dudas y cuestiones acerca del ser nos permiten reflexionar, lanzar una mirada más allá que, seguramente, acabará estrellándose ante un imposible. Porque no podemos aprehender ni examinar la recóndita esencia del hombre, pero sí podemos saber que habitamos nuestra realidad, y que esta puede ser enriquecida con otras, con otros mundos ficticios que se escindan del nuestro y que, finalmente, converjan. Mundos, muchas veces, potencialmente posibles; mundos, casi siempre, altamente satisfactorios.

### 3.2. Lo metadramático

Distinguida ya la importante dicotomía realidad-ficción, pasamos a introducirnos por completo en el ámbito ficcional, y, concretamente, en uno de los procedimientos más habituales en el teatro del siglo XX: lo metadramático. Nos parece oportuno destacar que las estructuras de las obras piñerianas, siguiendo a Rine Leal en su prólogo “Piñera todo teatral”, incluido en el *Teatro completo* del dramaturgo cubano (2002: XIV), presentan

“analogías, repeticiones, interrupciones temporales, claves ocultas, vueltas en redondo, exorcismos y ceremonias, convenciones y novedades. El juego puede ser anulado y recommenzado cuantas veces sea necesario, siempre y cuando el espectador participe en él, es decir, lo acepte como teatro”.

Hallamos en las obras de Piñera, por tanto, numerosos procedimientos que conectan con el ámbito de lo lúdico y de lo metadramático. Sin embargo, estos fenómenos no se limitan sólo a Piñera en el terreno cubano. Matías Montes Huidobro se refiere en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano contemporáneo* (1973: 20-21) a la importancia que posee el fenómeno del metateatro en el teatro cubano en general. Por su parte, María Teresa Pérez Rodríguez, en “Juego y metateatro en el drama cubano contemporáneo” (1999: 197) considera, siguiendo a Montes Huidobro, que el gusto por la técnica metateatral en Cuba conecta con ciertos referentes

históricos: la búsqueda del cubano de su propia identidad y su deseo de libertad. Sin embargo, motivaciones extraliterarias aparte, consideramos que el estudio de los aspectos metadramáticos en la obra de Piñera desde el prisma de la de Pirandello nos va a permitir conocer el teatro del cubano desde una perspectiva tan lúdica como interesante. No obstante, antes de adentrarnos en los aspectos que caracterizan sus piezas teatrales, nos parece relevante aproximarnos, brevemente, al concepto de metateatro.

El término *metateatro* fue acuñado por Lionel Abel y designa, básicamente, una puesta en abismo, la aparición del teatro en el teatro, la inclusión de la representación en la representación, cual muñeca rusa descubriendo nuevas muñecas en su interior. Como apunta Catherine Larson en “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” (1989: 1015) siguiendo a Richard Hornby, “el metadrama causa que el público “vea doble”, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama”. Esta estructura de teatro en el teatro, según Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011: 11) se produce siempre que haya “un mirante” y “un mirado”. Arguyen los citados investigadores que “si no hay mirante, no hay teatro en el teatro y, en consecuencia, se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la pieza marco” (*ibíd.*). Sin embargo, es importante destacar que la terminología de Abel ha ido adquiriendo un carácter cada vez más amplio y hoy, para muchos estudiosos, se considera metateatro cualquier aparición de un segundo nivel que nos sitúe en un plano de representación y no en la supuesta realidad del primero (Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011: 13). Tal concepción del metateatro es la que nos va a guiar en este estudio: una visión amplia de este procedimiento, repleta de matices, ofrecedora de las más variadas opciones. De hecho, por aducir un ejemplo de uno de los autores que nos ocupan, en *Dos viejos pánicos* no se esfuma la metateatralidad aunque no se pretenda con rotundidad la verosimilitud de los hechos que suceden en el primer nivel ni aunque no existan otros personajes que observen la puesta en abismo. Son los propios personajes los que se miran, en ese segundo nivel, desde el primero, conscientes de adoptar un papel y de seguir un guión<sup>3</sup>.

Adoptamos, por tanto, una visión amplia, con diversas posibilidades,

---

<sup>3</sup> Desde el inicio de la obra, Tota pide a su compañero que jueguen, que representen, y, cuando descansan en el segundo acto, dialogan como dos actores satisfechos por el trabajo realizado: «Tabo. Oye, el juego de hoy nos quedó sublime. ¿No te fijaste que dije cosas nuevas?» (Piñera, 2006: 492). Ambos son conscientes de su teatralidad, un aspecto que nos parece clave –como señaló Lionel Abel en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*– para hablar de metateatro.

que hará más rico y variado nuestro estudio. Esta perspectiva dilatada entronca con los planteamientos de Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986), obra en la que este estudioso nos sitúa ante cinco tipos de manifestaciones evidentes del metateatro: el teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, el rol dentro de otro, las referencias a la literatura o a la vida real y las alusiones al mundo del teatro (Hornby, 1986: 32; Larson, 1989: 1015; Quintana, 2003: 53). Entre ellas, nos vamos a interesar por las cuatro primeras. Estos procedimientos “often occur together or blend into one other” (Hornby, 1986: 32), por lo que la aparición de uno de ellos en una obra acarreará, con frecuencia, la inclusión de otros. De las herramientas que nos proporciona Hornby, pues, nos vamos a guiar para conocer los aspectos metateatrales presentes en las piezas del dramaturgo cubano; aspectos todos ellos altamente visibles también en las obras del autor siciliano.

### 3.2.1. *Teatro dentro del teatro*: Electra Garrigó

La inclusión de “una segunda ficción en la primera para que ésta tenga visos de más convincente realidad” (Monner Sans, 1947: 102) es el procedimiento metateatral más evidente, perceptible en obras de Piñera –*Electra Garrigó, Dos viejos pánicos*<sup>4</sup>– y de Pirandello –*Seis personajes en busca de autor*–.

Respecto a *Electra Garrigó*, hemos de indicar que se trata de la primera obra teatral de Piñera<sup>5</sup>. En ella se recorren, en palabras de Cervera Salinas (1995), “años y leguas de un mito teatral”: se trasplanta el mito de los Atridas a suelo cubano. Hallamos en la obra, por tanto, “la amalgama de tradición y vanguardia, de elementos autóctonos e importados” (Lobato Morchón, 2002: 115).

En cuanto al teatro dentro del teatro, debemos señalar que dicho fenómeno posee en esta obra gran importancia, pues de los tres actos que se compone la pieza, dos –el primero y el segundo– muestran de modo evi-

---

<sup>4</sup> Aunque hallamos a lo largo de toda la obra juegos de Tota y Tabo que se incardinan en este procedimiento de teatro en el teatro, optamos por ocuparnos de dicha pieza en la sección 3.2.2. *La ceremonia dentro del teatro* debido al carácter ritual que poseen las actuaciones de ambos, pues las realizan diariamente y de modo similar. La finalidad de sus juegos –evitar el temor al paso del tiempo y a la muerte– dota también a la pieza, como estudiaremos, de cierto carácter ceremonioso.

<sup>5</sup> No consideramos como obra inicial de su producción *Clamor en el penal*, pues él mismo la eliminó.

dente procedimientos metateatrales.

En el primer acto, encontramos una especie de paréntesis metadramático (Piñera, 2002: 11-13) que sorprende y, al mismo tiempo, produce un efecto distanciador en el lector-espectador. Con él, el desarrollo de la pieza queda, en cierto modo, congelado, y la atención de la obra se enfoca en los temores de Clitemnestra, en primer lugar, y, seguidamente, de Agamenón, cuyas muertes se representan, mediante una farsa, en escena. A través de unas extensas acotaciones, el autor indica en dos ocasiones – cada una centralizada en uno de los personajes– la entrada de cuatro actores negros a escena –mujeres en el caso del juego metateatral en referencia a Clitemnestra; hombres, en referencia a Agamenón–. De estos cuatro actores –que, como mimos, se dedican a gesticular sin pronunciar palabra alguna– sólo uno actúa de doble de los personajes cuyos temores se parodian, los otros tres realizan la siguiente interpretación: en el caso de la farsa dedicada a Clitemnestra, dos acarrear la cama del personaje principal y uno actúa de anunciador de la muerte de Orestes; cuando se realice la de Agamenón, los tres individuos funcionan como mensajeros del fallecimiento de Electra. Debemos especificar, además, que en este momento de la obra los personajes principales también están situados en el escenario, aunque de espaldas al público, y sólo Clitemnestra y Agamenón –cada uno en la farsa de la que son protagonistas últimos– dan vida a estos actores negros con dos palmadas y les otorgan voz: la suya propia.

La familia Garrigó-Plá permanece, pues, en escena, observando el juego mímico que los actores negros llevan a cabo. Actúan como espectadores de la representación teatral que está teniendo lugar e incluso aplauden, maravillados, tras la escenificación a la que han asistido:

“Electra. (*Volviéndose hacia el público, aplaudiendo.*) ¡Bravo, bravo! Clitemnestra Plá acaba de morir! [...] Bato palmas por la que muere en escena. La otra morirá en el momento oportuno” (Piñera, 2002: 12).

Las dos “pequeñas farsas” que se realizan, como las denomina el propio Piñera, ponen en escena, básicamente, el anuncio de la muerte de cada hijo –devorado por las fieras en el caso de Orestes, de pasión de ánimo ante la negativa de su padre de contraer matrimonio con un pretendiente en el caso de Electra– y el posterior fallecimiento de cada protagonista de la farsa, conmovido de dolor por la noticia –tras contar hasta diez la propia Clitemnestra, su doble queda rígida en la cama cubierta por un manto; con sólo contar Agamenón hasta cinco, su doble yace cubierto del mismo modo–.

En cuanto al fenómeno del metateatro en el segundo acto, resultan significativas, tras la primera intervención de Electra –de acentuado tono existencialista en la que clama a los no-dioses–, las siguientes palabras de Egisto y Clitemnestra:

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

Clitemnestra. (*cogiendo la barbilla de Electra*) Es ya una gran actriz. Vive en el mundo sólo para representar. Tengo la certeza de que nada siente. Lo que ella nos presenta es su vaciado de yeso” (Piñera, 2002: 17-18).

Si desmontamos las expresiones que realizan ambos, descubrimos que se trata de dos personajes alabando las facultades teatrales que posee otro. Hallamos en Electra, por tanto, el individuo ficcional que actúa para representar a otro, como si el personaje de Electra no se mostrase de modo natural y sólo ofreciese máscaras que le son ajenas.

Otros procedimientos metadramáticos son también perceptibles en el segundo acto de *Electra* Garrigó. Poco después de las intervenciones incluidas de Clitemnestra y Egisto, Agamenón hace acto de presencia ataviado con sábana y una jofaina, imitando, de modo un tanto grotesco, a un jefe griego. Acusa de infidelidad a su esposa y, tras ello, pronuncia estas palabras:

“Agamenón. Eres de reducido humorismo, Clitemnestra Plá. ¿Es que nunca podrás contemplarme en el papel de Agamenón, rey de Micenas y Argos, de la familia de los Atridas, hermano de Menelao, sacrificador de Ifigenia, jefe de los aqueos? (*Doble pausa, dirige la vista a lo alto.*) He querido oscuramente una vida heroica, y soy sólo un burgués bien alimentado. (*Suplicante*) ¡Pero, decidme, os suplico, decidme! ¿cuál es mi verdadera tragedia? ¡Porque yo debo tener una tragedia como todos los humanos, una tragedia que cumplir, y se me escapa su conocimiento!” (Piñera, 2002: 19).

En este parlamento, Agamenón Garrigó expone las contradicciones que le asaltan entre la conciencia que posee de su existencia un tanto doméstica, banal, trivial, y el deseo de experimentar una vida heroica y de grandiosa fama. Ansía poseer un destino trágico al que entregarse; es más, considera que este le aguarda en algún punto de su vida, pero no logra hallarlo y suplica respuestas a las alturas. Sin embargo, no hay dioses que

contesten sus ruegos ni parece haber tampoco un destino que guíe a los seres<sup>6</sup>. Sólo existe el vacío y los meros actos.

En cuanto a las conexiones con *Seis personajes en busca de autor*, hemos de destacar las vinculaciones entre ambas obras respecto a los procedimientos apuntados. En la pieza de Pirandello hallamos unos personajes que son actores y que representan una obra –he aquí el teatro en el teatro– y, al llegar los seis personajes, se produce una introducción en un nivel de teatralidad más profundo y de apariencia menos real que el anterior. Un auténtico juego de teatro en el teatro donde la inserción de niveles enriquece y aporta una profunda complejidad a la creación de Pirandello, al igual que sucede en la pieza de Piñera.

### 3.2.2. La ceremonia dentro del teatro

Entendemos por ceremonia un acto de celebración de carácter ritual que implica un cambio, un rito de paso –en terminología de Arnold van Gennep– que supone una transformación. En las obras de Piñera, las ceremonias que se producen poseen el mencionado carácter ritual; sin embargo, cada una de ellas adquiere unos rasgos concretos que las distingue del resto. Los aspectos que las distinguen nos permiten catalogar las ceremonias del siguiente modo:

- Según la periodización con la que se celebra el acto, hallamos ceremonias de realización habitual y circular –*Dos viejos pánicos*–, otras de realización concreta –*Una caja de zapatos vacía*, *El no*–.
- Atendiendo a la finalidad de la ceremonia, encontramos celebraciones consumadas –*Dos viejos pánicos* o *Una caja de zapatos vacía*– y no consumadas –*El No*–.

Por otro lado, es importante destacar que las ceremonias que aparecen en sus piezas no suelen desarrollarse con un discurrir temporal lineal ni los hechos se producen atendiendo a un sistema causa-efecto; sino que el tiempo puede detenerse, fracturarse para alternar secciones o retornar a su inicio de modo cíclico, entre otras opciones. Pasamos a conocer los diversos tipos de ceremonias indicadas ejemplificándolas en las tres piezas citadas.

---

<sup>6</sup> Tras la pantomima realizada en el primer acto, Electra, Clitemnestra, Orestes y Agamemón, a través de una especie de juego constituido por intervenciones alternativas, disuelven el carácter casi sagrado y misterioso del destino (Piñera, 2002: 14), e incluso Electra lo hace desaparecer restándole importancia e instaurando con sus palabras la absoluta realidad: «El destino es sólo el destino» (Piñera, 2002: 13).

### 3.2.2.1. Ceremonia cíclica y consumada: *Dos viejos pánicos*

Respecto a *Dos viejos pánicos*, podemos decir que en esta claustrofóbica obra se combinan aspectos absurdos y existenciales para mostrarnos la angustia por el paso del tiempo, el miedo al otro y la situación de desarraigo teológico absoluto. Tal estado induce a los protagonistas, Tota y Tabo, a jugar cada día para ahuyentar el terror que los devora. En palabras de Tota: “tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo” (Piñera, 2002: 504).

Respecto a la estructura que posee el ritual de estos dos viejos pánicos, debemos indicar que se inicia con una expresión en boca de Tota: “Vamos a jugar” (Piñera, 2002: 479) y, tras ella, ambos representan una serie de escenas en el primer y segundo acto que, en esencia, constituyen el grueso de la obra. Los juegos realizados son los siguientes:

- Primer acto: juego I → Tota es estrangulada por Tabo y, al estar muerta, le confiesa a este secretos que nunca le ha revelado, pues ya no teme las consecuencias; juego II → Tabo muere por ingerir cicuta; juego III → Los dos simulan matar a sus propios yoes y arrojan los cadáveres al foso de la orquesta.

- Segundo acto: juego I → Tiene que ver con unas preguntas que deben responder en una planilla que ellos mismos han elaborado; juego II → quieren matar al miedo –representado en un cono de luz blanca–, pero este se extiende cada vez más y se les escapa sin cesar hasta que termina invadiendo toda la escena; juego III → los dos viejos asisten a una acusación a muerte en la que son tachados de asesinos de Tota y a Tabo; juego IV → regresan a la infancia y se comportan, durante un lapso de tiempo, como niños hasta que *vuelven a su materia* –como diría Tota: “hueso y pellejo” (Piñera, 2002: 509)– y se disponen a dormir.

Tras la exposición de los diversos juegos que realiza este temeroso dúo, comprobamos que los procedimientos metateatrales empleados a lo largo de la obra son constantes. En toda la pieza hallamos la sustitución de la acción mediante la representación y la pérdida de la identidad de los individuos a través de las máscaras que van adoptando. Los dos ancianos actúan cada día del mismo modo, realizan los mismos juegos e incluso perfeccionan y adaptan sus diálogos incluyendo alguna variación al papel que tantas veces han representado y que tan bien conocen:

“Tabo. Oye, el juego de hoy nos quedó sublime. ¿No te fijaste que dije co-

sas nuevas?

Tota. ¡Ya te oí, ya te oí! Nada más que estaba esperando que fallaras para darte una patada en la espinilla, Pero la verdad, que te salió fenómeno.

Tabo. ¿Qué te pareció lo del hoyo? Cuando iba a decir: “Y ahora vamos a darles cristiana sepultura”..., se me ocurrió lo del hoyo. Es más eficaz. ¿No te parece?

Tota. Fue algo sublime.

[...]

Tabo. Estaba pensando que en la próxima sesión de juego podemos hacer que Tota mate a Tabo y lo entierre en el hoyo [...]. Es tan sólo una variación dentro del juego.” (Piñera, 2002: 492-493).

Juegos constantes y actuaciones continuas que convierten el día a día de Tota y Tabo en un una inmensa ceremonia del absurdo. Estos personajes se dedican a representar diversos papeles hasta la extenuación. Aunque aprecian su vida, que asumen como auténtica y autónoma frente a otros planos<sup>7</sup>, se dedican a escenificar hasta el delirio. A este respecto, Cervera Salinas, en el décimo punto de su “Decálogo del teatro del absurdo” ejemplificado mediante esta pieza (2013), señala que “el dramaturgo recurre a lo metadramático para potenciar ese estado de dislocación y disparate”. Los factores metateatrales pueblan la pieza tan densamente que la convierten en una constante obra de teatro dentro de otra; una obra metadramática cuyos personajes repiten de modo cíclico el ritual al que han consagrado sus existencias. Con la realización de los juegos, Tota y Tabo parecen alcanzar el estado que ansían: la ausencia de miedo, pero, sin embargo, esta sensación rápidamente se desvanece –motivo por el que al día siguiente han de volver a comenzar con el rito–. Una intervención de cada personaje nos permite sintetizar el sentido final de la extravagante y un

---

<sup>7</sup> Como ya hemos indicado, al inicio del segundo acto Tota muestra su autoconsciencia y la fortaleza de su identidad con estas palabras: «A mí me revienta el vaso de leche, pero si no lo tomo pierdo fuerzas, y si las pierdo estoy a dos dedos de que la pelona me coja. Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad” (Piñera, 2002: 492). Tota es un personaje que aprecia su existencia y pone de su parte para perpetuarla –lo demuestra alimentándose, por ejemplo–. A pesar de esconderse constantemente tras máscaras y juegos, quiere seguir viviendo en ese plano ficcional –tan real para ella– que le ha tocado habitar.

tanto disparatada ceremonia que llevan a cabo:

“Tota. ¡Ahora no tenemos miedo!

[...]

Tabo. ¡Qué par de mentirosos!” (Piñera, 2002: 509).

Como Sísifo con su roca –mito tan existencialista–, los personajes van ascendiendo en su montaña de la pérdida del miedo acompañados por los juegos que realizan; sin embargo, al alcanzar la cima de ese camino al final del día, son ellos mismos los que se derrumban al percibir su realidad y regresan, entonces, a la base del monte para volver a iniciar el proceso al día siguiente. La ceremonia, pues, no alcanza la categoría de rito de paso porque los personajes no se sitúan en el estado que pretenden –el miedo que poseen, unido a su elevada edad, se lo impide– y permanecen condenados diariamente a reiterar un proceso sin posibilidad de escapatoria.

### 3.2.2.2. Ceremonia concreta y consumada: *Una caja de zapatos vacía*

La pieza de Piñera que mejor nos permite ejemplificar este tipo de ceremonia es *Una caja de zapatos vacía*, creación en la que, siguiendo el Decálogo de Cervera Salinas (2013), “la dinámica de la violencia, la crueldad y el sadismo se resuelven [...] en la toma de conciencia del individuo frente a los ataques exógenos de la sociedad. Un regreso tal vez del absurdo a su matriz existencial”. En síntesis, podemos decir que se percibe en la obra cierto carácter cíclico<sup>8</sup>, pero, finalmente, hallamos en ella una salida de la situación impuesta y una toma de partido. El bucle se rompe para alcanzar una solución. El opresor es vencido por un personaje que renace, fuerte y digno, respetado y admirado. Por este motivo optamos por incluir la pieza en una categoría distinta a *Dos viejos pánicos* –obra de marcado carácter circular– y la consideramos una ceremonia puntual y consumada gracias al cierre positivo que posee.

El ritual que se nos presenta en la obra se inicia cuando Berta comienza a patear, junto a Carlos, una caja de zapatos vacía. Ambos dialogan en estos términos sobre el acto que realizan:

---

<sup>8</sup> En el primer acto, Carlos actúa como el opresor que se impone a una débil caja de zapatos vacía; en el segundo acto, es Angelito el opresor de Carlos. Además, Berta también hace referencia al carácter cíclico del ritual cruel y desgarrado que realizan mediante el adverbio *ayer*: «Ayer te luciste. Veinte minutos más que no estaban en el programa” (Piñera, 2002: 528).

“Berta. No vas a decirme que darle patadas a una caja de zapatos es un ritual.

Carlos. Lo es. Como una misa. La nuestra. Pero en vez de cantada, pateada.

Berta. Un ritual para locos. (*Pausa*) ¿Insistes? ¿Otra patada?” (Piñera, 2002: 517).

Desde el primer momento en el que Carlos y Berta desarrollan su particular ritual golpeador, poseen conciencia de la naturaleza teatral de los hechos que realizan e incluso se refieren a ellos de tal modo, como demuestran los siguientes ejemplos que presentamos a continuación:

“Carlos. Precisamente es esa la palabra para darle a nuestro espectáculo un título general: la guerra (Piñera, 2002: 519).

Carlos. La tortura es parte del ritual. ¿Entendido? (Piñera, 2002: 519).

Carlos. Es decir que para ti el juego ha terminado (Piñera, 2002: 522).

Carlos. Este cuento no se ha acabado. Estás loquita por ver cómo acaba (Piñera, 2002: 523).

Berta. Y toda esta misa es otra mierda.

Carlos. Una mierda entre mierda, pero aún así es necesario oficiarla. Una misa profana para enfermos desahuciados” (Piñera, 2002: 526).

*Espectáculo, ritual, juego, cuento, misa...* son algunos de los términos con los que estos personajes se refieren a los hechos que llevan a cabo. Además, debemos señalar que Carlos estructura la misa represora del primer acto en diversas partes, como si se tratase de un partido; partes a las incluso que otorga título:

- Primer acto: primer tiempo del partido, receso (Carlos y Berta juegan a adivinar la película que el otro representa mediante mímica), segundo tiempo del partido (“la inmolación”), tercer tiempo (“el interrogatorio), breve descenso y llegada de Angelito, figura represora del exterior.

Nos hallamos, una vez más, ante personajes conscientes de representar un papel: ya el de opresores, ya el de oprimidos. A este respecto, es importante mencionar que, en el segundo acto, Carlos altera su rol con la llegada de Angelito, el cual adopta el papel de opresor y Carlos cambia el suyo por el de oprimido. Los personajes se comportan constantemente

como actores conocedores de participar en un juego teatral y así lo percibimos en las dos escenas siguientes:

- Angelito, Carlos y Berta juegan a poner a prueba la bravura del personaje oprimido representado por Carlos. Las acotaciones resultan de especial relevancia para percibir el carácter metadramático y lúdico de la sección, pues los personajes simulan toda una escena violenta incluso con pistolas imaginarias:

“Angelito. ¿Ves al tipo que está sentado en el sofá? (*Le indica a Berta que se siente en el sofá*).

Carlos. (*En el juego*.) ¿El que está con la “lea” o el que está dormido?

Angelito. El que está con la “lea” [...]. Cómase vivo al tipo.

[...]

Carlos. ¿Con qué lo mato?

Angelito. Con esta pistola. (*Se pone la mano derecha en la cintura y hace como si le diera un arma*.) Cuando él te diga lo que te diga, lo “afrijolas”.

Carlos. (*Hace como que coge el arma, se la pone en la cintura y deja la mano sobre ésta. Camina muy lentamente hacia el sofá*.) Soy un bravo, soy un bravo...” (Piñera, 2002: 531-532).

- Seguidamente, Angelito y Carlos juegan también a intercambiar sus papeles al trocar sus camisas:

“Angelito. Yo me volveré tú. (*Pausa*.) Así. (*Empieza a desabrocharse la camisa*.) “¿La cogiste?”

Carlos. (*Excitado, imita la voz y la petulancia de Angelito; empieza a sacarse la camisa*.) Siempre la cojo al vuelo. (*Pausa*.) Te voy a poner como un tomate ese culo sucio.

Angelito. (*Imita la voz y la debilidad de Carlos*.) ¡Mierda, mierda, soy un mierda! (*Le da su camisa a Carlos, a su vez coge la camisa de éste, se la pone*.) ¿Vas a darme muchas patadas?

Carlos. (*Mientras se pone la camisa le da un empujón*.) Las que me salgan de aquí (*Se toca el sexo*.) Ahora soy el bravo” (Piñera, 2002: 533).

Todos los actos violentos que se engloban en esta ceremonia sádica y cruel desembocan en la puesta en escena de otra celebración —esta catártica y de sentido positivo y feliz—: el renacimiento, a partir de Berta, de Car-

los como *Carolus*. Tras la pronunciación de un conjuro, Carlos, en un arrebatado frenesí, se aproxima a Berta, la cual cae al suelo entre convulsiones y da a luz a *Carolus*, al que diez actores que han entrado en escena en este momento reciben entre las aclamaciones de *Carolus Rex*. El renacimiento de Carlos como un personaje solemne y respetado supone el fin de la opresión. Gracias a él, se desvanece el poder agresivo –*Carolus* aprieta el pantalón que Angelito lleva en el cuello hasta acabar con su vida– y se quiebra su incansable bucle.

En definitiva: hemos comprobado que en esta obra los aspectos metateatrales constituyen todo su esqueleto, pues es mediante el juego y la representación como se expone una situación opresiva –extrapolable a cualquier circunstancia de este tipo– y como también se sale de ella.

### 3.2.2.3. Ceremonia concreta y no consumada: *El no*

En relación con *El no*, asistimos en esta obra, en palabras de Cervera Salinas (2013) “a una auténtica ceremonia subversiva, que fractura todo orden preestablecido en beneficio de la libertad de pensamiento y de acción”. La ceremonia que los personajes desean imponer –excepto Vicente y Emilia– no llega a consumarse y, en cambio, nos adentramos en una celebración de la negación donde esta se convierte en el mejor modo de afirmación posible.

El matrimonio es un rito de carácter puntual que, entre esta pareja de novios eternos, no llega a consumarse nunca. A pesar de las órdenes, ruegos y súplicas desesperadas de los padres de Emilia, la ceremonia no tiene lugar, lo que desencadena el fallecimiento de Pedro y la locura de Laura.

Es interesante mencionar un episodio que hallamos en el cuarto acto y que concreta el procedimiento metadramático de la ceremonia en el teatro: cuando Laura prepara el altar para celebrar la ansiada boda, Vicente y Emilia se dejan llevar, al principio, por el juego de Laura; pero la ceremonia se verá detenida ante la negativa de los dos a contraer matrimonio:

“Vicente. (*Señalando con todo el brazo extendido hacia el altar.*) ¿Allí, en el altar?

Laura. (*Incorporándose, con vivacidad.*) ¡Sí! Eso es, allí, en el altar.

Vicente. (*Caminando hacia el altar.*) Tengo entendido que el novio se sitúa a la derecha del altar. (*Llega y se sitúa.*)

Laura. (*Se pone de pie con presteza.*) Muy bien, Vicente. Así, no te muevas. Ahora eres un apuesto caballero que espera la llegada de su prometida

(*Llegando junto a Vicente.*) Yo, en calidad de futura suegra, me sitúo a tu derecha. (*Se pone a la derecha de Vicente. Pausa.*) Y por allí (*señala la puerta del cuarto*) sale Emilia, vestida de blanco...

*Se abre la puerta del cuarto y aparece Emilia toda vestida de negro.*

[...]

Laura. (*Como si fuera el sacerdote.*) Vicente, ¿tomas por esposa a Emilia?

Vicente. (*Rotundo.*). No.

Laura. (*Como si fuera el sacerdote.*) Emilia, ¿tomas por esposo a Vicente?

Emilia. (*Rotunda.*). No." (Piñera, 2002: 409-410)

Los tres personajes juegan a celebrar un rito que no llegará a realizarse de modo satisfactorio para todos. Vicente y Emilia quieren vivir su realidad, la que ellos han construido para sí; un ambiente en el que tienen cabida los dos, pero siempre desde sus sillones. Ellos celebran su particular ceremonia de la negación y desean, ante todo, ser respetados para poder vivirla plenamente.

### 3.2.3. *Un rol dentro de otro: Falsa alarma*

Los procedimientos metadramáticos que estamos estudiando conllevan, en numerosos casos, el cambio de rol de los personajes. Rine Leal, en el su prólogo titulado "Piñera todo teatral", incluido en el *Teatro Completo* del dramaturgo cubano (2002: XIII), afirma que "desde *Electra...* a sus últimas obras, sus personajes parecen por momentos desdoblarse en su contrario, asumir otra personalidad, cambiar el *rol*, transformarse en su doble que lo niega". El teatro del dramaturgo se nos presenta, pues, como "juego de personalidades, de máscaras alternas, más que como "historia" representada en busca de la mimesis y de una ilusión de realidad" (Rine Leal, "Piñera todo teatral", 2002: XVI).

La aparición del teatro dentro del teatro y de la ceremonia dentro del teatro suponen muchas veces el cambio de papel de un personaje. Distintos son los casos extraídos de las obras de Piñera que podríamos aducir al respecto —pensemos, por ejemplo, en *Electra Garrigó*, donde los personajes se convierten en espectadores durante las dos farsas que se realizan con actores negros en escena—; pero consideramos que existe una obra en la producción piñeriana que muestra con especial interés el mencionado cambio de roles: *Falsa alarma*.

Con *Falsa alarma*, Piñera se convierte en "precursor del teatro del

absurdo” (Adsuar, 2009: 24). En esta pieza de acto único, desaparece la finalidad, la causalidad y la lógica para construir un mundo donde todo gira, como en un juego metadramático, pero a ritmo de vals.

En cuanto al juego de roles que se produce en la obra, traemos a colación las siguientes palabras de Lobaton Morchón, tan apropiadas a este respecto:

“El Juez, la Viuda, fingidores de sí mismos, no son sino un hueco, un vaciado: nadie. Su ser es puramente apariencial. La farsa que reconocen haber representado al principio del drama es espejo de esa cotidiana puesta en escena en la que cada cual, silueta vacía que interpreta pulcramente el rol que se le ha encomendado, juega a ser *alguien* –un Juez, una Viuda, uno mismo– y expresión, por tanto, de la inautenticidad del hombre, de lo ilusorio del ser” (Lobato Morchón, 2002: 144).

Al comienzo de la pieza nos encontramos con un Juez, una Viuda y un Asesino conscientes cada uno del papel que interpretan. Sin embargo, con la introducción en la escena de un objeto como la victrola, se produce la llegada del ámbito lúdico y tiene lugar una transposición de la ley al ocio. El Juez y la Viuda abandonan sus máscaras y, con ellas, el ámbito de lo instituido, donde cada personaje conoce el papel que ha de representar. El Juez cambia su toga por traje de calle, la Viuda deja su típico traje de el luto por uno de colores vivos, y ambos comienzan a dialogar sobre trivialidades ante un Asesino sorprendido que, desesperado por hacer retornar los asideros morales, afirmará: “Quiero que me juzguen” (Piñera, 2002: 91) e incluso llegará a hacerlo él mismo, pero no le resultará satisfactorio.

El cambio de roles en los personajes resulta, pues, evidente. Los procedimientos metadramáticos vuelven a ocupar en esta obra una posición muy destacada ya que van unidos a la introducción del absurdo, punto esencial de esta pieza de Piñera. Las alteraciones en el comportamiento y en el carácter del Juez y de la Viuda descolocan tanto al Asesino como al lector-espectador, al que invitan, al son del *Danubio Azul*, a introducirse en un universo auténtico donde interesan los hechos y nada más.

#### 3.2.4. Referencias a la literatura y a la vida real: Jesús y Aire frío

Las referencias a la literatura y a la vida real es otro de los tipos de metadrama a los que Hornby (1986) se refiere y que resulta perceptible en piezas de Piñera como *Jesús y Aire frío*.

Respecto a *Jesús*, en esta obra asistimos a la deconstrucción de la

tradición judeocristiana. Jesús de Camagüey niega ser el nuevo Mesías, lo que le granjea la simpatía de algunos compañeros que creen en su palabra y se convierten en sus discípulos. Según Lobato Morchón (2002: 129):

“Jesús da cuenta de la irreprimible necesidad del hombre de creer en valores pretendidamente absolutos, trascendentes; de inventar mitos sólidos, seguros, sobre los que fundar su existencia [...]. La obra refleja, por tanto, el derrumbe [...] de [...] los principios religiosos”.

En cuanto a las referencias a la literatura que hallamos en la obra, debemos indicar que toda ella está basada en la historia de Jesús; una historia que, si bien se inspira en ocasiones en elementos históricos, está construida por escrito de modo literario y su texto está trabajado de tal modo. Elevado es el número de expresiones bíblicas que se alteran o parafrasean a lo largo de la obra, e incluso el propio Jesús de Camagüey es consciente de estar presentando una farsa: “Ha llegado, pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta: “Yo soy la mentira y la muerte”” (Piñera, 2002: 66).

En cuanto a *Aire frío*, nos encontramos ante una obra, como expresa Adsuar Fernández (2009: 30), “de claros tintes autobiográficos” en la que, parafraseando al autor, no hay más argumento, tema, trama ni desenlace que

“la vida de la familia Romaguera, habitantes de un ambiente mísero, alienado y opresivo, bajo “el terrible y espantoso calor de La Habana, en el que Óscar, uno de los hijos, resultaba el alter ego de Virgilio, poeta como él” (Adsuar Fernández, 2009: 31).

Piñera elabora una obra en la que, como él mismo apunta en su Prólogo al *Teatro completo* (ápu<sup>d</sup> Leal, 2002: XII) presenta la historia de su familia. *Aire frío* es, en definitiva, una obra naturalista y mimética que muestra el inmovilismo típico del que se hace eco Piñera; pero también es una pieza que nos ofrece un reflejo de una familia absolutamente cubana tras la que parece esconderse la del propio autor. Estos destellos de realidad conmueven al espectador y lo dirigen hacia la catarsis, pues la compasión que experimentamos por los personajes se complementa con el terror que sentimos ante su situación congelada y ansiosa por alcanzar su deseo: un ventilador.

### 3.3. Criaturas ante la vacuidad arrasadora: el inmovilismo piñeriano y la falta de iniciativa pirandelliana

“- ¿Has visto la Nada, hijito?

- Sí, muchas veces.

- ¿Qué te parece?

- Como si estuviera ciego.”

Michael Ende, *La historia interminable* (2002: 143).

Entre la ausencia absoluta de acontecimientos y la desintegradora nada que destruye todo indicio de vida para sumir el mundo en una parálisis dolorosa, aparece un sujeto detenido y atemorizado, inmóvil y sin iniciativa, empequeñecido ante la inmensidad de la vacuidad total. Se trata de una criatura desorientada en un universo absurdo; un ser sobrecogido cuyos gritos de auxilio ahoga en su garganta porque el vacío pasa y pesa tanto que aplaca toda estridencia.

En su autobiografía *La vida tal cual*, Piñera se refiere a dos concepciones de la nada: por exceso –sentimiento derivado de la tradición europea: ante el exceso de cultura, se llega a una sensación de vacuidad, a la que se une el horror generado por los conflictos bélicos– y por defecto –la ausencia de una explosión cultural y la sensación de falta de acontecimientos importantes desemboca en este sentimiento–.

La nada por defecto es el sentimiento del que nos hace partícipes Piñera; una nada que produce en sus creaciones un trágico inmovilismo provocado, precisamente, por la ausencia de tragedia. Este fenómeno, en palabras de Vicente Cervera y Mercedes Serna extraídas de la “Introducción” a *Cuentos fríos. El que vino a salvarme* (Piñera, 2008: 98), tiene que ver con el “sinsabor de la existencia y la inanidad de la vida que gira en torno a sí misma sin cambiar, pero también sin detenerse” y lo denominan “tragedia de lo inmutable” (*ibíd.*).

Como en la imaginativa obra de Michael Ende, también en muchas creaciones de Piñera la nada vuelve grises a los seres cuando se aproxima a ellos e incluso los aniquila, tal como le sucede a Atreyu, el joven salvador del reino de la imaginación: Fantasía. La lucha contra la destrucción de la fantasía infantil y contra la necesaria aceptación de una madurez ajena a ella es el tema central de la obra. Se defiende en *La historia interminable* el derecho a ser uno mismo, a elegir sin tener que sucumbir a lo establecido,

a decir *sí* o decir *no*, convenciones aparte.

La nada, germen de la inmutabilidad. El esperado suceso, que sería el acto redentor de sus anodinas existencias, no se produce. En Virgilio Piñera encontramos muchas de estas “tragedias cotidianas, donde no hay normalmente un desenlace dramático, sino un final sin resolución de continuidad, una suspensión en lo monótono y repetitivo” (Cervera-Serna, 2008: 98). En su regreso de Buenos Aires a Cuba, Piñera comprobará que, a pesar del tiempo transcurrido, todo continúa igual, y lo plasmará de modo magistral en *Aire frío*, lo volverá a hacer en *El no* y, si analizamos su producción, comprobaremos que también lo hizo en obras como *Jesús*. Actitudes aparentemente absurdas –negar hasta la muerte– y comportamientos triviales que nacen de esa nada por defecto, de ese existencialismo que sólo conduce al abismo.

Respecto a estas actitudes aparentemente absurdas de los personajes de Piñera, Adsuar Fernández apunta que, a partir de ellas, surgen nuevas pautas de conducta que van a caracterizar el proceder de los personajes del dramaturgo cubano. En palabras de la investigadora (2009: 48):

“En el caso de Piñera, se postula la necesidad de expresar la negación como un procedimiento donde el canal de las decisiones se atora de modo absurdo, pero termina configurando, al cabo, un nuevo código de comportamiento particular. Un código que no será entendido por el patrón social instituido, pero que será válido para el sujeto o los personajes que alcanzan a construirse su propia ley, por más absurda o inaceptable que pueda parecer a “los otros”.”

En los personajes de Virgilio Piñera, por tanto, “la negación se convierte en modo de conducta válido para el sujeto, aunque incomprensible para el mundo externo a él” (Adsuar Fernández, 2009: 48). Estos se instalan en “un existencialismo enfangado en las aguas enlodadas del inmovilismo” (Adsuar Fernández, 2009: 50) y eligen, frente a las convenciones y costumbres, decir *no* y mantenerse en su postura: Electra Garrigó elige la puerta del no-partir, Jesús de Camagüey defenderá con su vida ser el no-Mesías, Vicente y Emilia viven felizmente en un eterno no-matrimonio<sup>9</sup>.

Otro rasgo interesante que atañe a los personajes de Piñera y de Pirandello es la ausencia de individualidad que estos poseen. Lobato Mor-

---

<sup>9</sup> Rine Leal, en su citado prólogo habla de que en Piñera posee especial relevancia «la estética de la negación» como el modo que posee el escritor cubano para afirmarse.

chón (2002: 35) apunta que

“los personajes de la dramaturgia absurdista no nos *hablarán* sobre su vacuidad; la *encarnarán*, directamente, reducidos a marionetas o autómatas sin iniciativa, depauperados, exasperadamente triviales, animalizados o reificados, pero nunca seres de ficción con un perfil psicológico individualizado, definido”.

Esta ausencia de individualidad conlleva la desaparición de los nombres propios de los personajes. Según Lobato Morchón (2002: 38), “el nombre propio, depositario simbólico de la identidad, es el signo individualizante por excelencia”. La individualidad queda ocultada por denominaciones realizadas, por ejemplo, mediante roles –en *Falsa alarma* tenemos al Juez, a la Viuda y al Asesino; en *Seis personajes en busca de autor*, al padre, la madre, la hijastra, el hijo, el muchacho y la niña–.

#### 4- CONSIDERACIONES FINALES

Llegamos al término de nuestro estudio sobre el teatro de Piñera desde la óptica de Pirandello. Tras el trabajo realizado, podemos afirmar con rotundidad que son evidentes las similitudes entre las obras de ambos autores, especialmente las que tienen que ver con los fenómenos dramáticos y con la identidad de los personajes.

Pero, además de estos fenómenos compartidos, resulta muy llamativa la mixtura de seriedad y comicidad que se existe en las obras de ambos. Pirandello combina continuamente lo serio y lo cómico. Rechaza, como apunta Monner Sans (1947: 45), la tragedia a la manera clásica y se adentra en el ámbito del absurdo. También Piñera sostiene, siguiendo a Adsuar Fernández (2009: 24), “que las diferencias entre el pueblo cubano y el resto de los pueblos americanos radicaban en la capacidad del primero de relativizar el dolor y el placer”. El propio dramaturgo así lo expresa en el prólogo a su *Teatro completo* (*ápu*d Adsuar Fernández, *op. cit.*): “se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado [...]. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez”. Mezclas incesantes que otorgan un sabor especialmente característico a sus obras.

En definitiva, los mundos que nos presentan Piñera y Pirandello son un juego de apariencias constante donde un personaje esconde otro y una obra encierra otra representación en su interior. Baile de máscaras, al estilo del carnaval veneciano, donde todos los seres se mezclan e igualan bajo ellas. Mundo ficticio que resulta ser el más auténtico de todos, donde las cosas mantienen su nombre y los seres perpetúan su existencia para toda

la eternidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores: *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009
- CERVERA SALINAS, Vicente: “Un decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*”, en *Insular corazón. Virgilio Piñera 1912-2012*, ed. Manuel Fuentes Vázquez, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2013.
- — — : “*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 545, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995.
- DOLEŽEL, Lubomir: “Verdad y autenticidad en narrativa”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, prólogo de Thomas Pavel, traducción de Joaquín Martínez Lorente, Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1999.
- ENDE, Michael: *La historia interminable*, Madrid: Alfagura, 2002.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano: “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, 2011, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, nº 5, Universidad de Montreal [en línea] <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>> [Consulta: 30/12/2013], 2011.
- HORNBY, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press; London : Associated University Presses, 1986.
- LARSON, Catherine: “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Por Antonio Vilanova, vol. 2, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- LOBATO Morchón, Ricardo: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid: Verbum, 2002.
- MIRALLES, Selena: “La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera”, en *Rondas a las letras de Hispanoamérica*, Madrid: Edinumen, 2000.
- MONNER SANS, José María: *Pirandello, su vida y su teatro*, Buenos Aires: Losada, 1947.

MONTES HUIDOBRO, Matías: *Persona, vida y máscara en el teatro cubano contemporáneo*, Miami: Ediciones Universal, 1973.

PÉREZ RODRÍGUEZ, María Teresa: “Juego y metateatro en el drama cubano contemporáneo”, en *Literatura y pensamiento en América latina*, volumen coordinado por Jesús Raúl Navarro García, Sevilla: Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1999.

PIÑERA, Virgilio: *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Madrid: Cátedra, 2008.

—: *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Cuba: Letras cubanas, 2006.

—: “Discurso a mi cuerpo”, en *Unión*, nº 10, 1990.

PIRANDELLO, Luigi: *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa*, ed. de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, Madrid: Cátedra, 2008.

—: *Obras escogidas*, dos volúmenes, traducción de Ildelfonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso, Madrid: Aguilar, 1968<sup>a</sup>.

—: *Ensayos*, traducción de José Miguel Velloso, Madrid: Guadarrama, 1968b.

SAER, Juan José: *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997.

UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Madrid: Sarpe, 1984.