

LA CRUELDAD Y LA ÉTICA EN EL TEATRO DE VIRGILIO PIÑERA

INTRODUCCIÓN

“Para mí, escribir ha sido siempre una verdadera tortura. No conozco otra peor –y la vida, como a cualquier mortal, me las ha servido de todas formas y colores. Cada texto, semejante a un verdugo, me hacía sentir sobre el cuello el frío de la cuchilla. Cada uno dirá lo que quiera respecto a la escritura, pero en lo que a mí se refiere puedo afirmar que su sola presencia angustia mi ser hasta el espanto.”¹

A Virgilio Piñera, quien dijo de sí mismo que su condena habría sido la de ser artista, de izquierdas y homosexual, le tocó vivir en una Cuba hostil. Quizás, esa angustia que siente con la escritura se deba a que lo que tiende a mostrar no es más que el horror en la vida diaria de la isla por entonces, antes del derrocamiento de Fulgencio Batista a manos de la Revolución comandada por Fidel Castro. Aunque los pocos años que le quedaron de vida no paliaron su amargo sufrimiento, acentuado por el hecho de sufrir un exilio “interno” por ostracismo; esto es, juzgado por el ré-

gimen y la sociedad castrista por desavenencias ideológicas y por su condición sexual, que nunca quiso ocultar el autor. Si volvemos a la cita con la que se abre esta introducción, es fácil que cualquier lector que desconozca a Piñera pudiera pensar que si el autor era de tal opinión, seguramente se dedicó a otras labores y escribió poca literatura, y en definitiva, poco teatro. Pues bien, la “tortura” a la que se refiere el autor podría aplicarse a todo escrito que plasmó negro sobre blanco, y no sólo teatro, sino que escribió novela, poesía, ensayo, cuento o relato, cartas, traducciones, etc. Intentó valerse de cada uno de los géneros para expresarse, con la valentía de absorber el dolor que le producía la escritura para derramar la misma crueldad, incluso más, hacia el lector. Hablamos, por tanto, de un Virgilio Piñera cruel, en el sentido que provoca sensaciones incómodas en el lector o público, que lo violenta hasta incluso, hacer daño. Pero no es ésta la tesis, al menos completa, que se plantea aquí, pues llega un paso más allá: la crueldad de su obra, sobre todo la de su teatro, es una crueldad ética. El teatro de Piñera es ético, o éticamente cruel, cuando pretende una

¹ Virgilio Piñera, *República de las Letras*, 2009, N° 114, p.144.

convulsión del espectador o lector para que reaccione, para que algo se retuerza en la cabeza de aquél que le haga dejar de ser uno mismo, para que se protejan y defiendan, puede que de una moral o morales y comportamientos absurdos, pero al mismo tiempo cegadores. De aquí emanará una crueldad hacia afuera, esto es, extraescénica, que es la que irradia gran parte del teatro de Piñera. No así, al menos no tan evidente, la violencia intraescénica o puramente escénica que aparece de menos a más conforme el autor va escribiendo sus obras.

CRUELDAD Y TEATRO

Es en el teatro piñeriano, más incluso que en su poesía o sus cuentos, donde la crueldad, intencionalmente ética, cobra su máximo sentido. Por una parte, por ser el género donde más pudiera reflejarse la realidad, la vida cercana cubana. Atendamos a Antonin Artaud cuando dice que “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle” (1964: 79). Virgilio Piñera aprovechó esta situación para volcar la realidad en su escena; es decir, facilitar el traslado para mostrarnos lo que ocurre en las calles cubanas sobre las tablas. Lo que pasa es que lo que ocurre en la calle, la verdad, es cruel en sí, pero no se goza de la distancia suficiente como para darse cuenta. Asimismo, nos propone Artaud en *El teatro y su doble* “un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbe-

lino de fuerzas superiores” (ibídem: 85). No siendo estas imágenes, en parte del teatro de Virgilio Piñera, “físicas”, no por eso dejan de ser menos “violentas”. Es, según este texto, una de las grandes diferencias con respecto al dramaturgo y ensayista francés, para quien la atrocidad de la escena debe tener un valor importante en la imaginación si quiere realmente afectar al espíritu del espectador. A pesar de que Virgilio va un poco más allá, comparten ambos la visión de un teatro como herramienta que enfatiza la realidad, “que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen.” (Ibídem: 88). Y es que una violencia gratuita no tiene por qué ser necesaria en un teatro cruel y, a la vez, ético. Puede suponer, o no, una herramienta más.

Para analizar la crueldad en el teatro de Virgilio Piñera, se atenderá a la evolución en distintas obras²: *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa Alarma*, *Aire frío*, *El no*, *Dos viejos pánicos* y *Una caja de zapatos vacía*.

Se verá que a pesar de lo que pudo parecer en cierto sector de la isla, su teatro es genuinamente cubano, o cruelmente cubano. Su teatro está muy directamente ligado al hecho de vivir en Cuba, y más

² Todas las obras teatrales de Virgilio Piñera que se citan o se acotan en este documento pertenecen a la Edición de Ana María Muñoz Bachs, 2002. *Teatro Completo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

aún, al fenómeno geográfico (y también social, sea esto lo que más nos interese) que se produce al estar rodeado de agua, en parte descrito en su poema *La isla en peso*, que comienza con versos como “La maldita circunstancia del agua por todas partes” o “Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer” (Piñera, 2005: 24). El agua actúa como agente cruel, pues hace de barrera ante el bochorno que colma tanto la isla como sus gentes, la desidia y el tedio que abruman, según Piñera, a una Cuba “existencialista por defecto”. Esto es así, se trata, cruelmente, de la isla “en todo su peso”, diríase casi de forma natural. A esta observación Piñera añade “y absurda por exceso”. Con esta afirmación definitiva, Piñera justifica influencias (él considera que son simples similitudes por compartir un mismo marco histórico) existencialistas y del absurdo, tanto de Sartre o Kafka como de Ionesco, Samuel Beckett o Eugene O’Neill, entre otros.

TIPOS DE CRUELDAD. ÉTICA FRENTE A MORAL.

Cabría distinguir entre dos tipos, al menos, de crueldad. Por un lado tenemos la crueldad que se presenta aquí como ética. Por el otro, una crueldad gratuita, casi pornográfica, la que no vale más que para el gozo de la debilidad humana, la que, básicamente, entretiene y nada más. Se trata de la que huye Piñera, pues no porta la carga ética que necesita suministrar. El lector, por ejemplo, de *Dos viejos pánicos* o *Una caja de zapatos vacía*, bien podría opi-

nar que las peleas e insultos entre Tota y Tabo, o la humillación y vejación de Angelito hacia Carlos, son claro ejemplo de violencia a la que llamamos gratuita; sin embargo, es sólo contenido intraescénico, solamente el clavo que atraviesa la pared que es el público, a manos de un autor que sujeta un martillo con sus actores y su dramaturgia subidos en él.

Por otro lado, y en principio, este texto no considera a Virgilio Piñera como autor “moral” al mismo tiempo que “ético”. No es moral porque no propone soluciones prácticas, ni siquiera propone soluciones de ningún tipo, sino que, al contrario, se defiende de las ya establecidas. Parece condenar, de hecho, cualquier atisbo de moral o dogma aferrado a la sociedad cubana, como buscando la pureza moral absoluta que les ayude a desaprender sus normas de comportamiento y valores. Se trata de un mecanismo de defensa, más que un ataque. Por este mismo camino, se puede decir que el teatro de Piñera es ético, simplemente porque cuestiona la moral, se pregunta qué es la moral. No significa esto que no exista salvación, pues sí la hay, y es en su obra *Una caja de zapatos vacía* donde esta realidad se nos hace más visual y evidente. Otros aspectos relativos a la crueldad ética en el teatro de Piñera son el humor absurdo, implicación del lector, inmolación del lenguaje, la “cosificación”, la Nada, la Tragedia de lo Inmutable, una arraigada desmitificación o la negación como modo de afirmación justificadora. Son ingredientes que confabulan el carácter ético de la crueldad.

DISTANCIA Y CAPTACIÓN: EFECTO BOOMERANG

Nos dice Peter Brook, en el prólogo que realiza a la obra *Marat-Sade*, de Peter Weiss, que la diferencia entre una obra teatral buena y una mala es que en una obra buena “La inteligencia, los sentimientos, la memoria, la imaginación se agitan”, mientras que en una mala obra “la mente se distrae y sumerge en preocupaciones cotidianas o pensamientos de sobremesa” (*Teatro de la Crueldad*, 1967: 223). Virgilio Piñera lo tiene muy claro: desea que el espectador se active, que se convierta en el último eslabón, y quizás el más importante, de todo el proceso dramático. Bertold Brecht propone un distanciamiento en su teatro como solución ante la pasividad del público, pasividad en las mentes que disfrutan la obra como puro entretenimiento. Este aspecto con carga ética lo utiliza Virgilio Piñera en *Electra Garrigó* a su antojo. Por un lado, toma como referencia la *Electra* de Sófocles, claramente distanciada en tiempo y espacio, que sirve de elemento exótico-cautivador, “distanciador”, acorde a la propuesta de Brecht. María Zambrano lo explica así:

...ningún momento más alejado históricamente de aquél en que la tragedia cobró forma, que éste del cual somos tan pasivos protagonistas. ¿Cómo explicar la recurrencia insistente? Tal vez por esa misma condición de pasividad ante nuestros propios conflictos. A la tragedia de los tiempos actuales parece faltarle el sujeto, el ‘quién’ o el ‘alguien’ que la vive y padece; tragedia

desasida, abstracta y que por ello, no conduce a la libertad. (*Crítica de Electra Garrigó*. República de las Letras, 1980: 194).

Por otro lado, tampoco pretende que su obra se salga demasiado de la realidad cubana: el espectador debe sentir tal distanciamiento a la vez que comprende que la situación es genuinamente cubana. Por eso, los personajes arrastran apellidos cubanos (Pla, Don o Garrigó) y la escena se sitúa también en La Habana. Así consigue que el espectador se distancie lo suficiente como para activar su mente y lo justo como para que pueda establecer conexiones con la sociedad cubana. Atendamos al hecho de que la obra es completamente atemporal, a que Virgilio Piñera juega con elementos de la vida griega clásica y actuales (según los tiempos en que se escribe la obra) cubanos. Así, encontramos en *Electra Garrigó* al Coro, que ya en su primera aparición nos resume toda la “tragedia”, vestimentas clásicas, etc., en contraposición a coches, el cine de la ciudad o la prensa. Otro ejemplo de esta técnica lo encontramos en *Jesús*, donde Piñera nos rescata a uno de los personajes más importantes para gran parte de la humanidad, y lo sitúa en Cuba; ya no es Jesús de Nazaret, sino de Camagüey. En este tirón de descenso se aprecia la combinación de elementos:

CLIENTE: Pero, dígame: ¿usted ha tenido que ver con curaciones. Con resucitados; caminó sobre las aguas, devolvió la vista a los ciegos? (Con sorna.) ¿Levantó un rasca-cielos en un día?

Supone todo esto un inicio al teatro cruel y ético con el que comienza el proceso de Piñera.

SITUACIONES INCÓMODAS

Una vez captada la atención del público, o del lector, aparecen en *Electra Garrigó* constantes referencias crueles con carácter ético. No pretende el autor que se relaje el espectador o lector, sino que se sienta incómodo. Se trata de una rebelión, como la que encabeza la propia Electra, rebelde luchadora desde el comienzo de la obra contra la autoridad dictatorial de su padre, Agamenón, quien no le concede el permiso a su hija para casarse con su pretendiente. Esto es, como si ese "permiso" fuese requisito indispensable para que Electra Garrigó pudiese gozar de su libertad. Ella no calla su disconformidad y se enfrenta al padre asegurándole que es ella la que elige su porvenir (aparte de la función del destino):

AGAMENÓN: Te quiero demasiado para perderte, Electra Garrigó.

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

AGAMENÓN: Tú blasfemas, Electra Garrigó. (Pausa.) Está bien. Pero me debes obediencia.

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

Ataca Virgilio Piñera a convenciones sociales que quebrantan la libertad de los jóvenes, fuerza ejercida por los mayores, así como al modelo cuasi único de familia establecido en Cuba. La situación es claramente cruel, no cabe duda, pues impacta en el espectador gracias a lo doloroso del asunto, es decir, a la opresión progenitora, y también al distanciamiento que propuso Brecht. A su vez, elementos "cubanizantes" ayudan a acercar a la isla, después de dicho distanciamiento, una escena que se repite en la sociedad cubana. Se trata de un impacto similar al de un boomerang que recibe cruelmente el espectador y que le hace abrir los ojos y acertar a ver, gracias al poder supremo de las artes escénicas, lo que no es capaz de vislumbrar en la realidad, en las calles.

Otro elemento que corre acorde a la visión de Electra y al desarrollo de la obra es la luz. El proceso de liberalización de Electra es un sufrimiento constante pero necesario, y la luz es testigo de la lucidez, verdad y crueldad que se mantienen en Electra. Es el propio Piñera quien llega a definir esa luz como "violenta" en el Acto Primero, a pesar de ser la salvación a la que aspira Electra. Vemos, ya en el Acto Segundo, que aparece Electra vestida de rojo (símbolo de mortalidad y pasión) y con la "Luz muy débil". Esta debilidad en la iluminación es la misma que siente Electra, las dudas que la atormentan, el paso previo a enfrentarse a su destino. Se trata de un momento en el que no acierta a distinguir la verdad:

ELECTRA: ¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas ne-

gaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre?

Ante este dolor, Electra decide darse respuestas, y reencaminar su ánimo y acciones ante la verdad:

ELECTRA: ¡Ah, Electra...! Ascende más y más y siempre. Es hacia la residencia de la luz donde debes encaminar tus pasos, a fin de procurar las armas que necesitas. (*Comienza a iluminarse la escena*). ¡Electra! ¡Electra giratoria! ¡Electra en acecho! ¡Electra! (*Pausa*). No avanzo, giro, siempre en el sentido de la luz.

Electra Garrigó es doblemente cruel, pues no sólo planea y apoya la ejecución de su madre, Clitemnestra Pla, a manos de Orestes, sino que permite el asesinato de su padre Agamenón Garrigó, incluso conociendo los planes de su madre y Egisto de antemano. En la tragedia clásica de Sófocles, la admiración de Electra hacia su padre es tal que los hechos sucedidos en la obra de Piñera parecerían imposibles. Es, sin embargo, el precio que hay que pagar por sentirse liberada. No es sólo crueldad, sino ética.

Otras situaciones incómodas se perciben bajo las figuras protagonistas en *Jesús* y *Falsa Alarma*. Todo el mundo se empeña en que Jesús García es el nuevo mesías, aunque él sabe bien que no lo es, y sufre porque la gente lo vea como un segundo Jesús, eso sí, de Camagüey. Ante tal avasallamiento, Jesús acaba convirtiéndose en

un no-Jesús, una realidad muy distinta al "no ser Jesús", es decir, al Jesús barbero. Es, por lo tanto, una tercera figura la que emerge. En *Falsa Alarma*, el Asesino es duramente juzgado por el Juez, y también, moralmente, por la Viuda. Pronto la situación cambia, y la Viuda y el Juez se baten en una conversación de lo más absurda. El Asesino pide ser juzgado, pero la situación ya está fuera de control: ambos personajes que antes juzgaban el asesinato, ahora lo ignoran, pues se ha convertido en una molestia que interrumpe sus conversaciones pidiendo, por favor, ser juzgado. La incomodidad corre a cuenta de que el proceso no sigue su curso natural, y pese a que pudiera ser un alivio para el Asesino, él se siente violentado: necesita ser juzgado, necesita su castigo.

Estas dos obras se han catalogado dentro del teatro absurdista de Piñera porque hacen uso de un humor negro y pretenden una reflexión sobre la sociedad, también absurda (por exceso) que se ha creado. Con *El no* se vuelve a incomodar al espectador, pues los personajes Emilia y Vicente se niegan a casarse a pesar de que pasan muchos años siendo novios. Se trata de otro ejemplo en el que los protagonistas reman a contracorriente. En *Dos viejos pánicos* y *Una caja de zapatos vacía*, Piñera ha decidido incorporar un plus en violencia visual. Corresponden ambas obras a la última etapa de su teatro y termina de explotar la perversidad en sus personajes.

CRUELDAD Y ÉTICA EN PERSONAJES: ANIMALIZACIÓN.

¿Por qué necesita el Asesino en *Falsa Alarma* ser juzgado? La situación es ridícula y él acaba siendo el único que diferencia entre el bien y el mal. Al principio trata de defenderse, "Maté en defensa propia", dice el Asesino, pero el Juez y la Viuda cesan en su rol de "persona que juzga" y de "mujer de un hombre asesinado", respectivamente. Es decir, se despojan de toda moral y no se sienten capaces de juzgar acto alguno, ni siquiera un asesinato; se han "animalizado", acentuada la situación por la banalidad irrisoria en sus temas de conversación. Sucede este diálogo:

JUEZ: ¡Oh, palabras, vanas palabras! "¿Hasta cuándo abusaréis de nuestra paciencia?"
Vea, amiguito: usted comete un crimen. Pues bien, no existe un solo hombre en el mundo que pueda juzgarlo.

ASESINO: ¿Y los jueces?

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

VIUDA: ...son hombres.

ASESINO: Entonces, Dios...

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

Con este uso peculiar del humor, Piñera nos introduce en un proceso de animalización, al que debe aspirar el ser humano para alcanzar su salvación. Se trata de una crueldad pura, incapaz de captar juicios morales (y casi de ningún tipo). Es decir, la

cualidad de "animal" está fuera de todo juicio "humano", incluso teológico, evidenciado en la negación de Dios y en la influencia que Nietzsche ("Dios ha muerto") tiene sobre Virgilio Piñera. Tal aseveración se vislumbra mucho más clara en *Electra Garrigó*. Asimismo, el hecho de que pronuncie el Juez "¡Oh, palabras, vanas palabras!" supone: primero, un guiño hacia las famosas palabras del Hamlet de Shakespeare "Words, words, words..."; y segundo, a la crítica de Artaud ante el teatro isabelino de Shakespeare, pues según el dramaturgo y teórico francés, no ofrece más que una introspección psicológica, cargada de juicios morales. Artaud culpa a Shakespeare con duras y controvertidas palabras:

El propio Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable.

Cuando en Shakespeare el hombre se preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esa preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología. (Artaud, 1964: 79)

Es la misma preocupación que aparece en el Asesino, que acaba por no saber si es asesino o no: "De una vez por todas: ¿Soy o no soy asesino?". Es el público el testigo más directo del sufrimiento del Asesino, pues tan sólo ellos son conscientes de lo absurdo de la situación. El público sufre la misma desdicha que el personaje. La crueldad es ejercida por los otros dos caracteres, Juez y Viuda, carentes de moral y

capacidad de juicio:

VIUDA: Todo estaba dispuesto: usted debía matar a mi marido, mi marido debía dejarse matar, yo tenía que volverme viuda. No hay otra cosa.

En *Electra Garrigó*, la propia Electra se arma de razón (se llena de luz, ya definida como violenta) para comprender lo que el Pedagogo trata de enseñarle desde el Acto Primero:

ELECTRA: (*Empieza a alisar los pelos de la cola. De pronto se detiene; con la mano en alto.*) Escucha, Pedagogo: si te aliso la cola es sólo un hecho; si te asesinara con este puñal (*Esgrime el peine a modo de puñal.*) sería nada más que otro hecho. (*Pausa.*) ¿He comprendido, Pedagogo?

PEDAGOGO: Has comprendido, Electra, lo has comprendido todo.

Estamos ante la actitud "baudelariana" en la que el Pedagogo enseña y Electra aprende. Dice George Bataille, al respecto de Baudelaire:

El Mal, que fascina al poeta en medida mucho mayor de lo que a él se entrega, es indudablemente el Mal, puesto que la voluntad, que no puede querer más que el Bien, no participa para nada en ello. Además, apenas importa al fin y al cabo que se trate del Mal: como lo contrario de la voluntad es la fascinación y la fascinación es la ruina de la voluntad, condenar moralmente la conducta fascinada es quizá, durante un cierto tiempo, el único medio de liberar plenamente la voluntad. (1959: 52)

Para ello, Electra debe hacer un ejercicio de "animalización", y concebir, por ejemplo, los asesinatos de sus padres como meros hechos, y nada más. El pedagogo tiene liberada su voluntad, y no es casualidad que esté su figura encarnada por un centauro, un personaje animalizado. A su vez, Agamenón es catalogado como un "gallo": se trata, sobre todo para Clitemnestra y Egisto, de deshacerse de un "gallo viejo". Y nada más: son "cuestiones sanitarias", simplemente. Electra necesita un aliado, que finalmente será Orestes, pero no al principio, pues aún no ha alcanzado el nivel "animalizado" de Electra. Así lo asegura el Pedagogo:

PEDAGOGO: ...No quiere comprender que en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos.

ELECTRA: Pero también, Pedagogo: hechos, nada más que hechos en el reino humano.

PEDAGOGO: De acuerdo, pero estás más adelantada que tu hermano. Yo, por el momento, sólo pretendo que Orestes comprenda que en el reino animal...

ELECTRA: (*A Orestes*) Sí, Orestes, nada más que hechos...

PEDAGOGO: Si en el reino animal un hecho debe producirse, no habrá justicia que lo detenga, poder divino ni humano que lo impida.

ELECTRA: (*Dando una palmada*) ¡La ley de la necesidad!

Hasta el momento en que Orestes comparte las ideas de Electra, y sirve de mano ejecutora de la muerte de Clitemnestra Pla,

Electra Garrigó vive una soledad parecida a la que pudo vivir Virgilio Piñera en ese tiempo próximo a la Revolución, acorde a lo que nos presenta Magdalena Pérez Asensio en su *Estudio de Electra Garrigó*. Así, Orestes es también el espectador que debe convencerse de que debe actuar. Éste es el carácter ético de *Electra Garrigó*.

Clitemnestra Pla muere, al fin, a manos de su hijo Orestes, al comer de la fruta-bomba que éste le ofrece. Con esta ironía, Piñera incrementa su grado cruel. También Electra Garrigó hace uso de la ironía como arma de su crueldad, de su insensibilidad animal. Es una ironía que apreciamos prácticamente en todo el teatro piñeriano. Es la ironía punto clave en esta obra para comprender la crueldad. Sirva esta intervención como ejemplo de la ironía cruel en la propia Electra:

ELECTRA: (*Con sorna*) Yo creo que una plancha de acero en la nuca de Orestes...

CLITEMNESTRA: Eres monstruosa.

Pero no sólo es Electra cruel, ni el Pedagogo, ni, finalmente, Orestes. Puede que sí sean los únicos con carácter ético, al menos, según la visión de Virgilio Piñera. También Egisto Don, Clitemnestra Pla o Agamenón Garrigó son personajes crueles. A todos y cada uno de ellos les interesa su bien personal. Agamenón se alegra de la muerte del pretendiente de Electra, pues así evita perderla, sin reparar en un posible sufrimiento de su hija (que no llega porque ella ya se ha vuelto insensible). Clitemnestra Pla se quita de en medio a Agamenón,

ordenando a Egisto que lo asesine. Por otro lado, le gustaría deshacerse de Electra, quien le planta cara por su infidelidad a Agamenón y por su posterior asesinato. Y finalmente, Egisto Don, fiel aficionado a las peleas de gallos, no tiene reparo en asesinar a Agamenón ("gallo viejo") usando la vieja técnica de estrangulación con los dedos que aprendió en la India. Una vez que percibe la luz de Electra en todas partes y sabe de la derrota de Clitemnestra Pla, Egisto acaba abandonando a Clitemnestra.

Sin embargo, encontramos en el asesino de *Jesús* a un personaje distinto a Electra, aunque parecido a Egisto. Despiadado, sanguinario sicario, que no mata a Jesús García por impetrar su justicia, sino por mil dólares. Parece que carece de todo sentimiento cuando afirma "si me pagan bien, acabo con media humanidad", está animalizado en ese sentido. Sin embargo, el carácter ético de esta escena no radica en una reacción violenta por parte del Asesino, sino precisamente en la injusticia de su acto: se trata de una acción atroz y absurda, llevada al límite, que debe hacer reflexionar al público, pues tal absurdez es la que viven los cubanos.

En el caso de *El no*, comienza la obra con un prólogo dialogado entre un Narrador y un Interruptor (personaje que corrige, "interrumpe" al Narrador), en el que el primero nos presenta a los protagonistas, Vicente y Emilia, con tendenciosos juicios morales:

NARRADOR: (Al público) Lo siento mucho, pero tengo el penoso encargo de presentar

a dos monstruos.

INTERRUPTOR: (Al Narrador) No son dos monstruos, son dos seres humanos.

NARRADOR: (Al público) Digamos entonces dos seres humanos monstruosos.

INTERRUPTOR: (Con viva protesta) ¿Por qué se empeña en calificarlos? Deje que el público opine por sí mismo.

He aquí la diferenciación entre el bien y el mal contra la que lucha Piñera. No son sólo estos dos personajes, sino todos los que rodean a la joven pareja, los que tratan de juzgar el hecho de que pasen los años y no consumen matrimonio. Pese a lo que pudiera parecer, son Vicente y Emilia los personajes crueles, los animalizados, los cercanos a un *Status Quo* de la conciencia moral, cercanos a una inocencia pura de la ética, desgarrada de lo humano. Son los que luchan, caiga quien caiga, frente a la negativa de todo aquél que les rodea. Es esta actitud para Piñera un mecanismo de defensa, como también lo expresa Vicente:

EMILIA: [...] Por malo que sea, dime por qué me compadeces.

VICENTE: Por tener un padre y una madre. En ese mundo de los otros que se empeñan en que seamos como ellos, son tus padres los más peligrosos.

EMILIA: (Riendo) Estamos a la recíproca. También nosotros somos peligrosos.

VICENTE: De acuerdo, pero con una diferencia.

EMILIA: ¿Cuál?

VICENTE: Los otros están a la ofensiva y nosotros a la defensiva.

Sea como fuere, lo cierto es que estar a la defensiva compromete una de las dos partes de una lucha, de una "guerra", en palabras de Vicente. Y ninguno de los dos va a dar la batalla por perdida. Cuentan con un aliado: el tiempo, pues los padres de Emilia, firmes opositores al no-matrimonio entre su hija y Vicente, les doblan la edad. Supone un argumento frío y cruel. También ético. Para Vicente, incluso natural:

VICENTE: Tenemos al tiempo por aliado. Tus padres nos doblan la edad. No creo mucho en ese corazón maltrecho del doctor. Claro, él te pone por delante que es médico y que nadie como él para saber la gravedad de su dolencia. Pero hay también la parte del comediante. No podemos contar demasiado con el corazón de tu padre para un desenlace fatal. Sin embargo, quién te dice que un buen día...

EMILIA: Cállate, pensar eso es un crimen.

VICENTE: No pretendo matarlo, sólo digo que la naturaleza puede hacer su obra. (Pausa). Si es cierto que el doctor tiene su corazón hecho una miseria, eso es un factor favorable a nuestra causa. Nosotros no le deseamos la muerte, pero si llega a morir, tendríamos resuelta la mitad del problema.

Esta férrea posición del no al matrimonio cuesta la vida de Pedro, el padre de Emilia, que fallece tras un ataque al corazón. También cuesta la demencia de Laura, madre de Emilia, quien no acabará de aceptar que su hija no se haya casado ni tenido hijos. Terminará internada en un

manicomio y fallecerá. Los vecinos no lo gran comprender la situación y culpan a la pareja de todos esos infortunios. Tango Vicente como Emilia aceptan que es el precio que debían pagar, tan sólo eso. Pero la batalla no está todavía ganada, la presión de los vecinos es tal que terminan por suicidarse dando el gas de la cocina. Es un final cruel, trágico e impactante.

EL DESTINO

Todo acontece según la disposición del destino. Pero, ¿qué o quién es el destino? Esta pregunta se la formulan los personajes de *Electra Garrigó* en el Acto Primero y parecen no ponerse de acuerdo. Finalmente, Electra sentencia que “Morirá Agamenón Garrigó”. Es el destino, pero el que marca ella. Irónicamente, Agamenón Garrigó parece aceptarlo y proclama “¡Destino, oh, Destino!”. Se trata de una crítica a la pasividad humana ante la injusticia social, como si de verdad existiese un destino que marcara los quehaceres de una población. Quedan, en esta obra, desmitificada la existencia del destino y de dioses que guían a las personas. Puede verse como un guiño a “El infierno son los otros” de Sartre en *A Puerta Cerrada*. Son los otros los que nos condenan porque son quienes nos juzgan, como ocurre con Clitemnestra. Su infierno es el de saberse juzgada y condenada por Electra (y Orestes, aunque no desconfía la madre del hijo cuando éste le ofrece la frutabomba). Precisamente, es el infierno lo que ha roto Electra, quien ha conseguido actuar como individuo único, a pesar de

que en la obra de Sartre el infierno dura toda la eternidad. Nadie, sino ella, puede cambiar el rumbo de su propia existencia. Así, Electra Garrigó pasa de ser el infierno (sobre todo al comienzo del Acto Segundo, cuando aparece vestida de rojo y debilitada racionalmente) a convertirse en la luz; ya no es juzgada sino juez. Tanto ella como el resto de protagonistas ha sido víctima de esta crueldad necesaria. Así lo define María Zambrano:

...he aquí esta tragedia actual realizada con toda coherencia y justicia, con esa terrible honestidad suicida. Suicidio de la conciencia personal que renuncia a su grito, a su clamor; suicidio de la luz misma y aun de la poesía que no puede elevar su canto. Y de esta honestidad del poeta, cabe esperar y aun exigir, que agotado el suicidio, traspasado el eclipse, resucite en la esperanza, en el clamor por el Dios de la luz y del fuego, de la vida misma, bajo el cual los ‘simples hechos’ alcanzan su sentido, y hasta un crimen puede ser una forma, a más atroz, de impetrar su justicia. (*Crítica de Electra Garrigó*. República de las Letras, 1980: 194).

Asimismo, en la obra *Jesús*, el destino está muy presente, pues el barbero, Jesús García o Jesús de Camagüey, adopta el rol de un no- Jesús y de todas las desgracias del Jesús de Nazaret. Siendo un no-Jesús (un no-mesías que hace no-milagros y se rodea de no-apóstoles) acaba transformando su vida de barbero y aceptando el destino que le está marcado y que culminará con la muerte.

De forma distinta se presenta el destino

en *Aire Frío*, pues pasado, presente y futuro se convierten en lo mismo. Es lo que se ha llamado la Tragedia de lo Inmutable, aquélla a la que Baudelaire se refiere en "A una que pasa", una de sus *Flores del Mal*:

Un relámpago... luego sólo noche. Belleza
Fugitiva que mira volviendo la vida
¿No he de verte otra vez más que fuera del tiempo?
Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, ¡tal vez nunca!
Yo no sé adónde huyes, donde voy tú lo ignoras,
Tú a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías.
(2011: 153)

La situación, en ambos poema y drama, es la opresión agobiante, cruel, del entorno hacia los personajes. En el caso de Baudelaire, los elementos externos se animalizan (en otro verso nos dice que la calle aúlla) y son los que ejercen la crueldad sobre el protagonista, víctima del hastío en el que se envuelve (*spleen*); en *Aire Frío*, es también el desasosiego cubano el que martiriza a la protagonista, Luz Marina, quien considera que la futura tenencia de un simple ventilador la salvará.

HUMOR Y LENGUAJE

Tratando de teorizar el uso del humor en el teatro, dice Ionesco:

Para dar al teatro su verdadera medida, basada en llegar al exceso, las mismas pala-

bras deben ser distorsionadas hasta el límite, el lenguaje debe construirse para que explote, o para que se destruya él mismo ante su impotencia en contener significaciones³.

Son dos las obras de Virgilio Piñera, *Jesús y Falsa Alarma*, ambas escritas en 1948, las primeras que se encuadran en un teatro absurdisto, donde el humor, notablemente negro, es utilizado magistralmente como arma letal del teatro ético de la crueldad. Dijo Piñera: "Ya se ve en mi obra: soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, de lo absurdo y de lo grotesco." (Gilgen, 1980, 354). De qué otra forma podría hacerlo si quería hacer reaccionar al lector. Ya se ha hablado de un distanciamiento necesario, en tiempo y en espacio, pero lo cierto es que también requería Piñera un distanciamiento emocional. Era necesario para Virgilio Piñera que el lector no empatizase desde un principio con los personajes que veía en escena en algunas obras, pues supondría una vuelta directa a lo que ocurre en las calles, no habría la deshumanización (ética) que pretende el autor. Mediante el chiste, o el cubano "cho-teo", el lector es incitado a reír y mantener así una distancia oportuna. Es así como tiene efecto el golpe, nombrado en este texto como "efecto boomerang".

Con *Aire Frío*, Virgilio Piñera escribe un drama en clave de humor, aunque bien pudiera considerarse como su obra más

³ Eugéne Ionesco, *Notes and Counternotes*. Citado por Martin Esslin, en *El teatro del absurdo*, 150.

realista. El autor defiende que sigue con la misma línea absurdista de sus obras anteriores, pero ahora le basta con presentar la simple historia de una familia cubana (la suya, con pequeñas diferencias), "por sí misma una historia tan absurda, que de haber recurrido al absurdo habría convertido a sus personajes en gente razonable..." (Piñera, 2006: 9)

Si, por ejemplo, en *Falsa Alarma* la comicidad viene dada por la situación estrafalaria, también el lenguaje cobra importancia. La conversación trivial entre el Juez y la Viuda hace gala de ridículas asociaciones mediante el lenguaje:

ASESINO: Una palabra, quiero preguntar algo. Se trata de mi vida.

VIUDA: (Al Asesino.) Usted incurre en el error, señor mío: mosca Tsé-Tsé son tres palabras. Mosca, una; tsé, dos; tsé, tres. Mosca Tsé-Tsé.

JUEZ: Mosca Tsé-Tsé.

VIUDA: En los diccionarios aparece bajo Tsé-Tsé mosca.

JUEZ: En mi último viaje a Tanganika...

VIUDA: Sería lindo llevar el apellido Tsé-Tsé. Por ejemplo: Rita Tsé-Tsé.

JUEZ: Y más lindo todavía: Rita Tsé-Tsé de Mosca.

VIUDA: Preferiría Rita Mosca de Tsé-Tsé. Es más mosca. (Mirando al Asesino.) Parece que nuestro amigo está amoscado.

Se trata de una conversación completamente automatizada, donde los conceptos se van encadenando hasta perder todo

significado; la comunicación acaba siendo nula.

En *Dos viejos pánicos* también tiene un valor añadido el uso del lenguaje. En la obra aparecen solamente dos personajes, Tota y Tabo, sexagenarios y con un miedo horroroso a la muerte (y a la vida). Para combatirlo, juegan a matarse, a morir, o a recortar cabezas de personas que aparecen en revistas. Los propios nombres de los personajes luchan contra el tiempo, pues corresponden a pseudónimos infantiles. Ellos mismos hablan y actúan como dos niños. Se pelean y se insultan groseramente, paliando la angustia ante el poco tiempo que les queda. Por un lado, el uso del lenguaje en estos personajes nos inflige el sufrimiento que padecen; por otro, nos produce risa que no sepan proceder de otra forma más "adulta", más acorde a lo que se esperaría de dos personas de su edad.

TOTA: ¡Óiganlo! Como siempre, como si ahora fuera como antes. Tota loca de amor por Tabo; Tota suplicándole a Tabo. Tota arrodillada ante Tabo. Tota llorando porque Tabo tiene otra mujer. ¡Viejito, vuelve a tu materia! Claro que no quiero que Tabo se muera; si se muere, Tota se queda sola, y sola se aburre. Pero Tabo no quiere morir, ¿no es cierto, Tabo? ¿No es cierto que no quieres morirte? Ven acá, déjame ayudarte. Vamos, tu Tota no quiere que te mueras... Vamos, un esfuercito. Ya está. Ahora, a jugar.

Esta obra breve utiliza el diálogo como única forma posible de poder representarla

bajo la calidad de pieza teatral, pero bien podría ser un monólogo reflejando la amargura y los miedos de Virgilio Piñera frente al mundo que le rodea, pues *Dos viejos pánicos* fue escrita en el tramo final de la vida de Piñera. El lenguaje se vuelve perverso, y supone un arma más ante la lucha de Tota y Tabo. En un momento dado, Tota pone un espejo frente a la cara de Tabo, lo que le produce un dolor inmenso, una traba ante su codiciada evasión de la realidad. Contesta Tabo:

TABO: (Se abraza a Tota tratando de quitarle el espejo, que ésta ha vuelto a ocultar en su espalda). Puta vieja, te voy a estrangular, qué te has creído. ¡Egoísta! Conque jugar al juego y Tato que reviente, ¿no? Acabaste con mi paciencia, puta mala. Hoy es tu último día. (Ruedan por el suelo y se detienen en el centro del círculo).

Los insultos forman parte del propio juego. Tras esta pelea, los dos se levantan del suelo y prosiguen con la conversación aniñada.

La crueldad alcanza su punto álgido cuando el espectador es consciente de que por mucho que “jueguen”, no van a calmar sus miedos frente a la destrucción. Al final de la obra y después de los juegos, Tota y Tabo reanudan una conversación cruel y con tintes de humor:

TOTA: (Con voz de niño). Cuando yo sea grande me voy a casar con Toni.

TABO: (con voz de niña). Cuando yo sea grande me voy a casar con Lili y me voy a poner un traje de vaquero. (Se para) Y voy a

ser Supermán y voy a tener un perro así. (Levanta los brazos empujándose en la punta de los pies.

Finalmente, termina la obra con la reflexión de que “mañana será otro día”:

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

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

No es *Dos viejos pánicos* una obra derrotista (para el espectador), ya que la presentación de dos personajes sufriendo una agonía puede evitar la del público, a posteriori. Es un teatro de la vida, de reflexión acerca de lo que nos impide vivir, de un sufrimiento como único modo de darse cuenta de lo que pasa alrededor. Tabo y Tota tienen miedo a la muerte, pero lo que tienen en vida es un tormento, nada les agrada, el aburrimiento es descorazonador. Esta obra presenta un mayor grado de perversión y gratuidad en la violencia ejercida por sus protagonistas, pero será en *Una caja de zapatos vacía* donde alcanzará su clímax. Esta evolución en la crueldad intra-escénica es muy visible en el teatro de Piñera, pero no por eso deja de pertenecer al teatro ético de la crueldad. Piñera no insulta al lector, ni lo agrade de forma gratuita, pero sí le hace reaccionar frente a los problemas, mayoritariamente de carácter social.

LA SALVACIÓN

El escritor, quizás pecando de ingenuo, busca la salvación en la expresión atormentada de la realidad, igual que el místico la busca en la mortificación. Ésa es la única posibilidad, desgarrar y desgarrarse, asomarse al mundo monstruoso. Puede que la crueldad no nos acerque a la sabiduría, pero al menos nos aleja de la estupidez -¡No es poca cosa!-. (Ovejero, 2012: 95)

Muchos son los que consideran el teatro completo de Virgilio Piñera como desalentador y desesperanzador. Lo seguro es que es un teatro, al menos, de lucha. Pero la lucha no siempre es ganada. Electra gana la lucha contra sus padres, diríase que encuentra la salvación, pero no sabemos qué ocurrirá después. Vicente y Emilia, en *El no*, parecen ganar un par de batallas, pero no la guerra: prefieren el suicidio antes que la realidad que los seguirá atormentando. Sin embargo, en obras como *Aire Frío* o *Dos viejos pánicos* los personajes no encuentran solución por más que la buscan. No le resulta fácil a Piñera dar esperanzas, a tenor del tormento que vivía, y por eso nos muestra en su teatro una de cal y otra de arena. No obstante, sería injusto proclamar que Virgilio Piñera no contempla la salvación. La salvación existe en su teatro, aunque sólo a través de la destrucción de la moral; lo que no tiene él, ni se le puede facilitar al lector, es un manual de "nueva moral", de nuevo comportamiento. La llegada al *Status Quo* de la moral ya supone una ética salvadora, aunque es complicado

que la sociedad deje desarrollar una nueva. Al menos, el ser humano se convertiría en ente independiente, "re-humanizado" a través de una "inhumanización": es un proceso de solipsismo, de conseguir la certeza de que uno no puede ser parte más que de los estados mentales del propio "Yo".

Según Raquel Aguilú de Murphy, Piñera presenta a menudo personajes carentes de personalidad e individualidad: "Para enfatizar esa pérdida de individualismo, Virgilio Piñera [...] nos presenta tipos carentes de los nombres propios que les permitirían individualizarse" (1989: 68). Es el caso, por ejemplo, de *Falsa Alarma* con el Juez, el Asesino y la Viuda; o incluso podría ser el caso de Tota y Tabo en *Dos viejos pánicos*. Aquí sería tanto por los nombres infantilizados como por la pura dependencia del uno para con el otro que les impide desligarse como individuos. En el caso de *Jesús*, es la gente la que necesita una vinculación a un "nuevo mesías", una marioneta, al fin y al cabo, con la que paliar su carencia de individualismo.

Precisamente por no esclarecer el autor si habrá esperanza, podría considerarse a Piñera más cruel todavía: ¿de qué sirve tanto esfuerzo? Claro que ese nuevo *modus operandi* se sumerge en la Nada. Aquí se evidencia su influencia existencial de autores como Sartre, a partir de este punto comienza la lucha entre el *Ser* y *la Nada*, y en principio, el nihilismo existencial que vive Piñera deja todo en punto muerto.

La obra que culmina con esta ética reveladora es *Una caja de zapatos vacía*, dividi-

da en dos actos. Encontramos en el Acto Primero a Carlos pateando insensiblemente una caja de zapatos en un proceso de animalización (sus manos ahora son “garras” y sus piernas, “patas”). Queda representado el grado de superposición de Carlos frente a la caja: dominar para no ser dominado. Lo mismo que en el Acto Segundo hace Angelito con el propio Carlos, que pasa a ser personaje-objeto, se convierte en “cosa” y es insultado y vejado. A su vez, Carlos acepta su rol, pues todo es parte de un ritual, que supone el propio juego, pues “para preservar el pellejo de uno hay que desollar el pellejo de otro”. Es una metáfora de lo que pasa realmente en la sociedad cubana de la época. Carlos encuentra la salvación en la crueldad: es morir o matar para seguir adelante. Es eliminar toda moral creada para renacer. Carlos lo expresa así: “[...] tengo que vivir al vivo que está en el muerto; tengo que matar al muerto que está en el vivo”. Finalmente gana la batalla y convierte en un hombre nuevo, en “Carolus Rex”. Por lo tanto, hay salvación en el despertar. Lo que no nos da Piñera es una nueva moral, ya que su angustia frente al nihilismo que lo posee se lo impide.

Reinaldo Montero escribe un muy recomendable decálogo de la moral que le suscita la obra de Piñera, del cual se citarán aquí los puntos 1, 6 y 10, que definirían la postura piñeriana en *Una caja de zapatos vacía*:

1. La moral es una abstracción que justifica los actos de unas personas, en contra de los actos de otras, y nada es más inmoral.

6. La moral logra que el derecho de libertad individual desempeñe un papel secundario, a veces insignificante, porque su objetivo es tiranizar la sociedad toda, y nada es más brutal.

10. La moral hace que unas personas se encuentren en un escalón superior, muchas veces en varios escalones intermedios, y otras, como Virgilio Piñera, en lo más ínfimo de la escala, y nada es más infame.

(*República de las Letras*, 1999: 50)

CONCLUSIÓN: ÚLTIMA REFLEXIÓN

Bien podría este texto haber comenzado con la reflexión con que acaba, pero perdería así el producto su forma. No se ha tratado de arrancar piezas, tuercas y tornillos del engranaje, sino de construirlo, de armarlo, paso a paso, hasta llegar a la crueldad ética con la que Virgilio Piñera nos conquista. En un apartado de este texto se ha justificado la crueldad ejercida por los personajes de Piñera mediante una animalización, y precisamente aquí se presentaría el problema. En el momento en que se habla de animalización se descarta, por lo tanto, tal crueldad en tanto que cualidad humana: es decir, se le confiere el carácter de crueldad en sí, lo que echaría todo por tierra. No puede existir una crueldad que no esté ligada a nosotros mismos, pues necesita de dos requisitos mínimos para ser considerada crueldad: por un lado, la participación activa y la participación pasiva del proceso cruel; por otro, el placer del primero ante el sufrimiento del segundo. Y esto es propio del ser humano. Y si no

hay crueldad, no hay crueldad ética, pues la ética también es exclusiva del ser humano; en animales hablaríamos de instinto o supervivencia, en ningún caso de ética. Esto lo resuelve Piñera buscando una crueldad mucho más "inhumana", la esencial, la necesaria para la vida. De ahí que Artaud asocie su Teatro de la Crueldad a un teatro de vida y de existencia. Siguiendo los pasos de Schopenhauer, quien rompe con el pensamiento clásico griego que ve al ser humano bueno por naturaleza, Artaud ve en su crueldad la propia *Voluntad* acuñada por el filósofo alemán, la *Voluntad* casi instintiva de querer vivir. Pero Piñera necesita de esa crueldad esencial, cercana a lo animal, para despojarse de lo perverso y, a la vez, de la presencia de una conciencia neutra, incapaz de diferenciar entre el bien y el mal, pues no son más que cómplices de la moral. Se trata de devolver la condición "inhumana" de la crueldad al humano, que no debe haberla perdido. En *Nietzsche y Artaud*, un ensayo exquisito de Camille Dumoulié, se explica así:

Si la vida es crueldad, es porque en su voluntad (de poder), en el rigor de su deseo, el hombre quiere lo que hiere. Ese "pathos", ese "esfuerzo" cruel le indican que su fin, el secreto de su deseo, es del orden de lo inhumano. (1996: 32)

La desconexión con las realidades contrapuestas Bien-Mal es esencial porque son precisamente los buenos y malos comportamientos los que desencadenan el sentimiento de culpabilidad. Esto es, se pulsa la tecla predecesora de la moral contra la que lucha Piñera. Eso sí, paradójicamente, el

autor es muy consciente del mensaje que lanza con su teatro, que lo podría resumir Kafka aquí:

Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué leemos? ¿Para que nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los libros que nos hagan felices. Pero lo que debemos tener son esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como el suicidio. Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro. (Steiner, 1976: 101).

A pesar de la falta de esperanza en el teatro piñeriano, seguramente el autor cubano querría, precisamente, la felicidad del individuo. No obstante, suscribiría las palabras de Kafka. Es difícil encontrar otro motivo para que el escritor cubano continuase escribiendo durante toda su vida, a pesar del sufrimiento que le infligía la propia escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG McLees, A., Fall 1973. "Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*", en *Latin American Theatre Review*, 5-11.
- ARTAUD, A., 1964. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ARRUFAT, A., 1994. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: La Rueda Dentada.

- BAUDELAIRE, C., 2001. *Las Flores del Mal*. Barcelona: Planeta Austral.
- BATAILLE, G., 1959. *La literatura del Mal*. Madrid: Taurus.
- CERVERA, V. y SERNA, M. (eds.), 2008. *Virgilio Piñera: Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra.
- CARMONA, F. *El teatro de J. P. Sartre*. Madrid: "Cátedra de Teatro", Universidad de Murcia.
- CUMOULIÉ, C., 1996. *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI Editores.
- AA.VV. *Encuentro de la cultura cubana: homenaje a Virgilio Piñera*. Madrid, 1999. Número 14, ISSN 1136-6389
- GILGEN, G., 1980. "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd", en *Hispania*, Vol. 63, Número 2.
- JEREZ FARRÁN, C., Spring 1989. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista", en *Latin American Theatre Review*. 59-71.
- KAFKA, F., 2006. *Cartas a Milena*. Caracas: El perro y la rana
- NIETZSCHE, F., 1980. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- MORAL GARCÍA, A., 2007. *Nihilismo y revolución. Lo que aprendemos cuando creemos que todo está perdido*. Editorial Belcebú.
- MUÑOZ BACHS, A.M., (ed.), 2002. *Virgilio Piñera. Teatro Completo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- MURPHY, R. A., 1989. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el Teatro del Absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- OVEJERO, J., 2012. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- PIÑERA, V., 2005. *La vida entera (1937-1977). Antología Poética*. Madrid: Signos (Edición de Joaquín Juan Penalva)
- PIÑERA, V., 2006. *Aire Frío. Dos viejos pánicos*. Caracas: El perro y la rana.
- PIÑERA, V., (ed.), 1967. *Gelber, Dürrenmatt, Albee, Weiss. Teatro de la crueldad*. La Habana: Instituto del Libro.
- PIÑERA, V., "Diálogo imaginario", en *Lunes de Revolución*, marzo 1960, 38-44.
- AA.VV. *República de las Letras*. Madrid, 2009. Número 114. ISSN 1133-2158
- SARTRE, J. P., 1966. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SARTRE, J. P., 1947. *La Náusea*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SCHOPENHAUER, A., 2000. *La Libertad*. Madrid: Alba.
- STEINER, G., 1994. *Lenguaje y Silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

ALEJANDRO CAMACHO GONZÁLEZ

Universidad de Murcia