



EL TEATRO DE LA CRUELDAD Y EL METATEATRO EN LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA: *DOS VIEJOS PÁNICOS* FRENTE A *LAS CRIADAS* DE JEAN GENET

Alba Saura Clares
(Universidad de Murcia)

Resumen. Este artículo analiza la relación existente entre las propuestas del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y el Teatro del Absurdo en *Dos viejos pánicos* (1968), uno de los textos dramáticos de mayor interés en la obra del escritor cubano Virgilio Piñera. Además, este trabajo realiza un estudio comparativo entre *Dos viejos pánicos* y *Las criadas* (1947), uno de los títulos emblemáticos dentro de la producción del escritor francés Jean Genet.

Abstract. This essay analyzes the relationship between the proposals from Theatre of Cruelty of Antonin Artaud and Theatre of the Absurd within *Dos viejos pánicos* (1968), one of the most interested dramatic work of the cuban writer Virgilio Piñera. Also, this paper realices a comparative study between *Dos viejos pánicos* and *Les Bonnes* (1947), one of the main texts of the french dramatic writer Jean Genet.

Palabras clave. Teatro de la Crueldad, Teatro del Absurdo, Virgilio Piñera, Jean Genet, Metateatro

Keywords. Theatre of Cruelty, Theatre of the Absurd, Virgilio Piñera, Jean Genet, Metatheatre

1. *El Teatro de la Crueldad y el Teatro del Absurdo en la obra piñeriana*

En su libro *Dramaturgia de la imagen*, el estudioso José Antonio Sánchez analiza en profundidad las diferentes propuestas que surgieron con la llegada del siglo xx y que buscaban, desde diversas perspectivas, una ruptura con el teatro tradicional, de corte burgués y esencia aristotélica, en el que había primado, por encima de todo, la palabra frente a la escena y otros elementos teatrales de suma importancia: gesto, luz, voz, sonido, acción, movimiento...

Sánchez defiende, y presenta en el recorrido histórico que esboza a través de su libro, que el sentido catártico del teatro que defendía Aristóteles requiere de elementos más allá de la palabra, de nuevas formas de expresión que superen al texto, de renovadas estéticas donde lo corpóreo, auditivo y visual recobren la importancia que tenían anteriormente, adquiriendo así una fuerza mayor¹.

Al acercarnos a la obra del escritor cubano Virgilio Piñera (1912–1979), nos encontramos con una producción de sumo interés, que se une a las tendencias renovadoras de una escena que cree en elementos más allá de los textuales, donde se le otorga importancia a otros aspectos de gran significación y fuerza teatral. Piñera ha sabido trabajar con nuevas formas y se ha postulado estéticamente comprometido, jugando con diferentes propuestas, moviéndose y atravesando distintas visiones teatrales para aunarlas bajo una mirada arriesgada y personal.

De esta forma, en sus obras se pueden atisbar propuestas más cercanas al Teatro de la Crueldad, al Teatro del Absurdo, al Simbolismo o Expresionismo. Recordamos así títulos emblemáticos de su producción como *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *Aire frío*, *El no*, *Dos viejos pánicos* o *Una caja de zapatos vacía*, entre otras.

En esta ocasión, hemos querido acercarnos a *Dos viejos pánicos* (1968), un texto de sumo interés dentro de la producción piñeriana ya que dialoga con estéticas comunes dentro de su producción –como el Teatro del Absurdo que ensaya en *Electra Garrigó*–, pero a su vez añade elementos cercanos a las ideas de Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad, todo ello aderezado con la estética más piñeriana de humor y parodia que nunca abandonará, incluso en este relato en ocasiones desgarrador. A esto se une el interesante juego metateatral que genera la obra, en el continuo representar de la muerte por parte de los protagonistas, Tota y Tabo, que nos ha llevado a establecer vínculos de unión con un texto y autor sumamente emblemáticos, la obra con la que el escritor francés Jean Genet se daba a conocer, *Las criadas* (1947).

¹ Algunas de estas propuestas son las que llevaron a cabo, a través de la representación escénica o la teorización sobre este arte, nombres destacados como Alfred Jarry, a través de su *Ubú rey*, Ewin Piscator, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud o Samuel Beckett, entre otros.

El diálogo existente entre *Dos viejos pánicos* y *Las criadas* nos permite comprender la visión estética particular de Piñera, a la vez que comprobamos su clara vinculación con las corrientes teatrales europeas y norteamericanas. Principalmente nos interesa, para el estudio de este texto piñeriano, la relación de *Dos viejos pánicos* con el Teatro de la Crueldad (que lo vincula a la obra de Genet) y con el Teatro del Absurdo.

Los postulados de Antonin Artaud (1896–1948) se escenifican a través de los textos de Piñera y Genet aquí analizados. A través de sus escritos², Artaud propuso una nueva forma de creación escénica donde el texto no se convirtiera en un elemento primordial (y, por tanto, un lastre) sino en un componente más de la acción teatral: «Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores» (Artaud A. 1986: 92).

Artaud busca despojar al texto de su hegemonía dentro del arte dramático y compone el lenguaje teatral no solo por palabras, sino por expresión, por símbolos, por el movimiento del actor en escena y la simbología que el mismo genere. Conseguir un teatro contrario a «una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable» (Artaud A. 1986: 86).

De esta manera, proponía un Teatro de la Crueldad: «...difícil y cruel ante todo para mí mismo. (...) No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo» (Artaud A. 1986: 88–89).

Artaud está buscando un regreso a las formas originales del teatro, a su esencia, la cual no parte exclusivamente del texto³. De esta forma, está dejando tras de sí la fuerza que la tradición naturalista y los postulados de verosimilitud del teatro realistas francés tenían; frente a ellos, reivindica el carácter convencional del teatro, donde el público debe ser partícipe del hecho de encontrarse ante una representación que, alejada de la búsqueda por la verosimilitud, debe conseguir, por encima de todo, impactarle a través del espectáculo, de imágenes agresivas, de una gran fisicidad, de elementos cargados de tensión y fuerza que generen una cierta crueldad para todos los partícipes del hecho artístico, el que lo realiza y el que lo ve.

² Artaud fue, en un primer momento, un entusiasta allegado a las teorías surrealistas y, con el paso del tiempo, en escritos suyos como *La puesta en escena y la metafísica* (1932), *Primer manifiesto sobre el teatro de la crueldad* (1932), *El teatro y la peste* (1933) y *El teatro y su doble* (1933) expuso sus consideraciones sobre el arte dramático.

³ En *El teatro y su doble*, Artaud evidencia la problemática que presenta el teatro occidental frente al oriental, que ha olvidado la importancia del movimiento, el gesto o la forma; así, afirmará: «Esta idea de la supremacía de la palabra está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto» (Artaud A. 1986: 77).

Tanto *Dos viejos pánicos* como *Las criadas* se adentran en nuestro espíritu, a través de la fisicidad de ambos actos, de ambas *ceremonias* teatrales, como las llamarían las criadas de Genet, cada acto teatral por vencer al miedo y a la muerte, como si todos fuéramos unos *viejos pánicos*.

Pero, de la misma forma que se evidencia la huella artaudiana en el dramaturgo cubano, lo cierto es que el mundo de Virgilio Piñera no podría comprenderse sin el carácter de estética absurdista, especialmente a partir de su aportación humorística particular.

Las propuestas argumentativas cargadas de irracionalidad del Teatro del Absurdo, así como sus finales abruptos y en muchas ocasiones violentos, pero al que se ha llegado a partir de elementos disparatados, de propuestas absurdas cargadas de humor, nos recordará a la obra de Piñera motivo de nuestro análisis. Así, el texto podría asimilar la afirmación que Martin Esslin realiza en su estudio sobre la obra de Samuel Beckett, autor paradigmático dentro de la corriente absurdista: «En lugar de un desarrollo lineal, nos presentan la intuición de su autor sobre la condición humana (...) *Esperando a Godot* no cuenta ninguna historia, explora una situación estática» (Esslin M. 1966: 33).

En el Teatro del Absurdo, nos encontramos ante un diálogo reiterativo, que se articula como un juego constante y que denota la imposibilidad de comunicación por parte de los personajes y la falta de coherencia de la propia existencia. Por este motivo, se llega a la gesticulación y a la fuerza de los movimientos de los personajes. A esto se une que se trata de textos que están ahondando en el existencialismo a través del absurdo y la parodia, y estos aspectos se evidencian de manera recurrente en la obra de Piñera, reinventando las fórmulas absurdistas en su fusión con la fuerza física y el impacto emocional cercano al Teatro de la Crueldad.

Los postulados artaudianos serán, por tanto, planteados por Piñera a través de Tota y Tabo, los protagonistas de *Dos viejos pánicos*, pero sin alejaros del matiz absurdista propio de su escritura, que ya observábamos desde sus primeros textos, como *Electra Garrigó* o *Falsa alarma*.

2. *El miedo como elemento estructurador*

El miedo se convierte en el elemento fundamental y estructurador de *Dos viejos pánicos* y *Las criadas*; el miedo que dirige las vidas de Tota y Tabo y Clara y Solange, que los paraliza y aterroriza; el miedo que se convierte en existencia y alimento y su obsesión por acabar con él en eje vertebrador de toda la obra; un intento que será frustrado en ambos textos y que generará el cruel drama final para los dos viejos de Piñera y las criadas de Genet.

En *Dos viejos pánicos* conoceremos la historia de Tota y Tabo, dos ancianos, de unos sesenta años, que se sienten ante las puertas de la muerte.

Desde su habitación, solos y desplazados del mundo, dialogan y pasan el tiempo en espera del momento en que la muerte llegue, pero aterrorizados por este hecho. En su lucha por la supervivencia, estos viejos piñerianos juegan a recrear el momento de la muerte, a representarlo, para pasar el tiempo y liberarse de sus terrores, así como planean, de forma recurrente, acabar con el miedo, matarlo; pero el miedo es más fuerte y más grande que ellos, más poderoso y agresivo, y nunca podrán vencerle. Por ello, seguirán esperando, aterrorizados, cada noche, a que la muerte les llegue: «Tota.- ...dormir, despertar y tener miedo, y jugar, y volver a dormir y volver a despertar» (Piñera V. 2002: 504).

Durante ese juego contra el miedo y la muerte, el texto se convierte aun más atroz en la propia relación agresiva e insultante de Tota y Tabo y las impactantes acciones que cometen entre sí en el juego teatral de cada día y en su lucha física contra el miedo.

Con *Dos viejos pánicos*, Virgilio Piñera parece estar realizando una lectura más compleja que la que aparentemente se observa de la mano de los dos ancianos; la historia de Tota y Tabo ahonda en la existencia humana, en los miedos y preocupaciones constantes de cada individuo y pone en evidencia nuestra situación de desvalidos ante el mundo entero. Tota y Tabo luchan diariamente por sobrevivir y su historia puede extrapolarse a la de cada espectador: «Tota.- ...Ven acá, ¿lo que tú quieres decir es que todo el mundo tiene miedo?» (Piñera V. 2002: 493).

Aunque las protagonistas de *Las criadas*, Clara y Solange, sean dos personajes aparentemente distanciados de Tota y Tabo, en edad y problemáticas, en su esencia, su situación no difiere en gran medida de la que posteriormente plantearía el escritor cubano.

Clara y Solange son dos hermanas, jóvenes, aunque sus edades no se especifican de forma determinada en la obra, que viven sometidas al dictado de La Señora, a la que temen, pues el miedo también es el elemento clave de la vida de estas dos criadas. Ese miedo ha generado en ellas un gran odio hacia La Señora, a la que envidian y desean. Por eso, cada día, de manera obsesiva y recurrente, celebran lo que ellas denominan como «la ceremonia»⁴, juego teatral por el cual una de ellas se convierte por un tiempo en señora y ensayan la manera de acabar con ella; en definitiva, se trata de un acto catártico donde poder soltar su rabia escondida y así, a través de la representación, sobrevivir, aguantar un día más, albergar en ellas mismas la esperanza de que, en algún momento, puedan matar a La Señora y acabe su sometimiento. Pero tienen miedo, y ese acto nunca llega a su fin.

Con el avance de la trama, se evidencia su necesidad e incapacidad para asesinar a La Señora, igual que Tota y Tabo son vencidos cada noche por un

⁴ Con el término «ceremonia» se referirá Clara al acto que realizan: «¿Con? ¿Con? ¿Con qué? Da un nombre. Da un nombre a la cosa. ¿La ceremonia?» (Genet J. 1994: 36).

miedo fuerte y poderoso que no pueden asesinar. Este elemento metafórico de Piñera, al casi personificar al propio miedo en su obra, se materializa de manera clara en *Las criadas* en la figura de La Señora. En esta obra, como en *Dos viejos pánicos*, la profunda reflexión va más allá de la realidad de Clara y Solange y ahonda en toda una situación social denunciada y una sensación de desesperanza y marginalidad por parte de estas dos hermanas⁵.

Tras la imposibilidad por parte de ambas hermanas de acabar con La Señora, el final de *Las criadas* se erige como más atroz e impactante incluso que las acciones que vienen desarrollándose durante toda la obra. El desolado y extenso monólogo de Solange sobre su desdichado final si realmente se hubiera convertido en asesina de La Señora o su hermana, impacta en Clara y la hace despertar de su letargo. Entonces, la ceremonia vuelve a repetirse y Clara se entrega a su muerte, hallando en el suicidio el único camino para su liberación y la redención personal para las dos hermanas, por haber acabado, dentro del juego metateatral, con la Señora.

En la formulación del final es en lo que más difieren los textos de Genet y Piñera, pues este mata a sus personajes, pero de desidia y espera, de sufrimiento contante por seguir aguardando que llegue la muerte. Están igualmente condenados, pero Tato y Toba no se atreverán a matarse de verdad, a acabar con sus vidas, pues eso también les aterra, y su único consuelo será esperar, cada día, pasar el tiempo e intentar matar el miedo, para sentirse cada día más desvalidos y aterrorizados.

La temática y el desarrollo de estos dos textos encuentra su adecuación en algunos de los preceptos que buscaba Artaud con su Teatro de la Crueldad: «Basta de poemas individuales que benefician mucho más a quienes los hacen que a quienes los leen» (Artaud A. 1986: 88).

Dos viejos pánicos y *Las criadas* se alejan de un regocijo personal de los dos escritores. Tanto Piñera como Genet están ahondando en problemáticas sociales y existenciales, en realidades crueles a las que enfrentarse, a partir de imágenes cargadas de fuerza y atrevimiento, de la miseria convertida en una poética cruel. Pero, además, los dos dramaturgos han focalizado la obra en personajes cercanos y reconocibles, de manera que existe la comprensión de todo el espectador que también reclamaría Artaud.

En ambos autores, observamos escenas crueles, tanto por las acciones desarrolladas como por la tristeza que provoca la realidad de estos desvalidos personajes. Además, destacará la fisicidad de las acciones y movimientos, que genera imágenes impactantes en ambas obras: «*Tabo le aprieta el cuello como para estranglarla. Tota permanece inerte con los brazos pegados a los muslos. Finalmente va cayendo muy lentamente al suelo*» (Piñera V. 2002: 484).

⁵ Recordemos otros textos de Gean Jenet que se han acercado a personajes marginales como en las historias del burdel *El balcón* (1956), *Los negros* (1959) o *Los biombos* (1961), entre otras.

Sin embargo, el punto distintivo en *Dos viejos pánicos* lo aporta el tono absurdista, el humor constante que Piñera lleva a todos sus escritos. En su poética cruel y absurda a la vez, Piñera crea su universo dramático. De esta forma, en *Dos viejos pánicos* encontramos escenas cargadas de ironía y elementos grotescos, que divierten a la vez que se revelan como formas de gran crueldad. Recordamos así el inicio de la obra, cuando Tota, buscando comenzar el juego, realiza referencias con sentido sexual que generan el humor en el espectador al saber que el terror de Tabo es verse reflejado en un espejo y comprobar los estragos de la edad.

En definitiva, ambos autores están utilizando el teatro como arma social, con propuestas estéticas diferenciadas. Genet lo muestra desde un drama realista de una crueldad mayor, pero no más terrible que la que esconde el texto absurdista de Piñera que deja ver, tras sus diálogos repetitivos y quiméricos, la soledad, la tristeza y el miedo, claro, de sus personajes.

3. La metateatralidad

Tanto en *Dos viejos pánicos* como en *Las criadas*, el juego metateatral se erige como elemento fundamental de ambas composiciones, pues ejemplifican las vivencias y preocupaciones de los cuatro personajes; la *ceremonia* para las criadas y el *juego* de Tota y Tabo son su vía de escape y la expresión de sus obsesiones y terrores. Si el teatro es un espejo de la sociedad, estos personajes buscan mostrar sus deseos para verse reflejado en ellos y que actúen como elementos consoladores de sus problemas. La dificultad se genera cuando se convierte en un eterno retorno, una constante repetición de las mismas acciones, de idénticas escenas que no les ayudan a escapar del mundo en el que se encuentran inmersos y del que desean salir.

Las criadas se inicia *in medias res*, de manera que el espectador será partícipe del juego teatral antes que de la historia. Con el desarrollo del discurso teatral, descubriremos la realidad de esta ceremonia teatral y su recurrencia, así como la vida de las criadas. Conocen a la perfección los papeles que desempeñarán en cada representación –los cuales irán intercambiando– y repiten las mismas acciones como si de una representación se tratara. Además, advierten los cambios que en el guion preestablecido surgen, así como desvelan, ocultas bajo la máscara que genera la representación, los secretos íntimos que las atormenta, las envidias que ellas mismas tienen, como la figura de, Mario, el lechero, oscuro objeto de deseo por parte de ambas⁶.

⁶ La figura del lechero nos hace recordar otro nombre que guarda con él características en común, Pepe el Romano, metáfora de la sexualidad y la pasión prohibida para las hermanas de la afamada obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* (1936). Como Pepe, el lechero solo será mentado por las hermanas, las cuales se reprochan las relaciones y el deseo que la otra tiene hacia él, en un recuerdo al enfrentamiento entre

Las dos hermanas encuentran en la recurrencia del juego de la representación las fuerzas que no tienen en la vida real. El miedo que les produce La Señora es tan fuerte que cada vez se encuentran más desvalidas, inmersas y necesitadas del juego teatral, el único lugar donde se sienten seguras y realizadas. Por ello, será bajo las máscaras de los personajes que han creado, donde se sienten fuertes y con determinación, donde se enfrenten a su trágico final.

Esta acción metateatral, la ceremonia, es algo que ocurre de manera recurrente en sus vidas, por lo que habrá referencias tanto en *Las criadas* como en *Dos viejos pánicos* al cansancio o la desgana por la repetición de un acto que nunca llega a finalizar.

En *Dos viejos pánicos*, el cansancio y la repetición de la acción teatral se observa desde el inicio de la obra. No somos partícipes desde el comienzo del acto metateatral como en *Las criadas*, sino que observaremos a Tota rogarle a Tabo que comience el juego. Sin embargo, hasta que el mismo no finalice, no comprenderemos su magnitud y finalidad y no conoceremos en mayor profundidad a estos dos personajes:

Tota.- (A Tabo.) Tabo
Tabo.- (Sin volverse.) ¿Qué?
Tota.- (A Tabo.) Vamos a jugar.
Tabo.- (Sin mirarla.) No.

(Piñera V. 2002: 479)

El aburrimiento y abatimiento que presentan Tota y Tabo nos recuerda al inicio de la célebre obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, texto básico dentro del Teatro del Absurdo. En ella, afirma Estragón: «No hay nada que hacer» (Beckett S. 1988: 11). También, intentarán combatir el miedo a través del juego de la representación: «Vladimir.- Podríamos jugar a Pozzo y Lucky». (Beckett S. 1988: 79).

De la misma forma que en *Esperando a Godot*, también Tota y Tabo están jugando para combatir el aburrimiento; sin embargo, el juego de la representación significa para ellos, así como para el sentido de la obra, mucho más. Con él, Tabo y Tota no solo engañan el aburrimiento, sino que luchan contra su miedo, elemento que hemos señalado como eje esencial de la historia; representan porque, bajo su nueva máscara, pierden el miedo a la muerte y al propio miedo y, a partir de ahí, se genera el desdoblamiento de cada uno de ellos, de los Tota y Tabo con miedo que son asesinados por los Tota y Tabo que

Adela y Martirio en el drama lorquiano. Además, igual que la de Lorca, esta es una obra de mujeres, donde tampoco conoceremos al señor, que se encuentra en la cárcel, pero que será mentado de forma continua, porque es también un motivo de envidia y odio por parte de las criadas, que quieren sentirse amadas: «CLARA.- ...La señora nos habla del señor hasta darnos celos» (Genet J. 1994: 77).

son fuertes, pero solo en la escena, no en la vida real, como continuará viéndose durante la obra.

Así, se hacen fuertes y vivos, se desinhiben de sus preocupaciones y se genera la fiesta por el enterramiento de sus yo-muertos, sus yo-miedosos: «Tota.- ¡Ahora no tenemos miedo! (...) Tato.- ¡Los pobres, murieron creyendo que nosotros pensábamos que eran culpables!» (Piñera V. 2002: 491).

La propia acción metateatral es un acto de suma crueldad, por medio de acciones y diálogos fuertes e impactantes. Tota y Tabo se insultarán continuamente, bajo graves acusaciones, tanto como personas como personajes. Su maltrato psicológico continuo se extrapola a la propia acción y los lleva al ritual teatralizado de la muerte, cargado de fisicidad y diálogos absurdistas repletos de crueldad.

La complejidad de esta obra de Piñera se incrementa con el avance del texto. En *Las criadas* comienza a entremezclarse la confusión que se genera entre ambas y las recurrentes salidas y entradas a sus respectivos personajes. Sin embargo, Piñera lleva este elemento a su extremo. Así, el segundo acto se convertirá en un quimérico juego metateatral, puesto que su miedo les ha llevado a una gran perturbación mental y al pensamiento de que sólo como personajes están protegidos, alejados del miedo, sin nada a que temer. Tota y Tabo como personas mueren, ellos mismos los matan; sin embargo, como personajes siguen vivos.

Además, se generarán otras escenas donde se jugará con la representación de otros roles o papeles, como en la del planillero o en el regreso a la infancia representando sus sueños de niños.

Por tanto, en *Dos viejos pánicos* Piñera va confundiendo cada vez más a sus personajes. Tota y Tabo entran en la espiral de la representación, porque es lo único que tienen; eso, y la espera continua a una muerte que no llega igual que Vladimir y Estragón aguardaban a un Dios que nunca llegaría. Tota y Tabo están realmente muertos en vida, al igual que están muertos sus diálogos en forma de juego. Estos viejos piñerianos han perdido el sentido y la comunicación, muertos en la espera continua a que llegue el fin de sus días, muertos en la desidia y el abatimiento, en el odio y el rencor, en sus cuerpos ancianos y, sobretodo, muertos en su miedo.

El miedo es lo que los mantiene, en su desgracia, vivos, y así esperan cada día, alimentándose de la «carne con miedo, mi amor, carne con miedo» (Piñera V. 2002: 509) y de sus juegos teatrales.

4. *El espectáculo completo: los elementos extratextuales*

Ya marcaba Antonin Artaud en *El teatro y su doble* la importancia de los elementos extratextuales dentro del teatro. Por ello, destacará la música, la sonorización o la propia luz, elementos que son de suma importancia en *Dos viejos pánicos*.

Piñera le otorga una gran esencialidad a estos aspectos en sus precisas acotaciones, dándole en numerosas ocasiones tanta importancia que son los que consiguen crear la comprensión de la escena y el acontecer marcado por la absurdidad.

En el caso de la sonorización, Piñera elige fórmulas que gradúan los sentimientos de Tota y Tabo y que generan una atmósfera por medio de la cual los espectadores se sienten partícipes de la escena y su tensión avanza con la de estos dos viejos. Es interesante el juego con la voz y la sonorización ya que determinan la subida de la tensión en la escena hasta llegar a puntos álgidos⁷.

Por otro lado, el ámbito lumínico gozará de gran importancia en todos los textos de Piñera, otorgándole un papel protagonista, algo que ocurrirá ya desde *Electra Garrigó* y que percibimos en *Dos viejos pánicos*. Como es común en Piñera, se trata de una «luz blanca», como nos presenta en el primer acto. Esta luz blanca representa el mismo vacío espacial con el que cuenta la obra, ese limbo en el que se encuentran y que los indetermina espacialmente.

Con el avance del texto, la luz cobrará un gran protagonismo pues se convertirá en el motor de los dos personajes, en la representación del miedo, tan fugaz e inatrapable como un haz de luz. Así, se mostrará como un «cono de luz» que intentarán atrapar Tabo y Tota por toda la habitación.

Tras el trabajo con la sonorización y la luz, Artaud propone volver la mirada hacia las propias acciones y su dinamismo. De la misma forma, los dos textos con los que estamos trabajando presentan una gran fuerza en el ámbito de las acciones físicas, lo que logra un efecto agresivo hacia el espectador, elementos mencionados con anterioridad. Estas dos parejas son su único apoyo y su peor enemigo. En su continuo maltrato, parecen responder a las palabras del filósofo francés Jean-Paul Sartre: «El infierno es el Otro».

Es posible que tanto Piñera como Genet se hicieran eco de las palabras de Artaud y ellos también entendieran que la única forma de hacer llegar su mensaje, para que sus obras, de honda crítica social, marcaran al espectador y le hicieran replantearse cuestiones sobre la moral, la ética, el Bien y el Mal, la pobreza y la sociedad, era a través de un elemento de crueldad: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. (...)»

⁷ Encontramos ejemplos como: «Al mismo tiempo, Tabo y Tota irán aumentando la voz hasta convertirla en alaridos de espanto» (Piñera V. 2002: 504).

sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica del espíritu» (Artaud A. 1986: 112)

5. *Espacio y tiempo: el absurdo nihilista de Piñera frente a la caracterización de Genet*

En cuanto a la espacialidad, Antonin Artaud reclamaba, como en el resto de aspectos, un alejamiento del teatro convencional y un desapego de la primacía de la verosimilitud. De esta forma, también en el ámbito espacial el trabajo de Piñera se está uniendo a los propósitos artaudianos así como al Teatro del Absurdo, en ese diálogo constante con ambos: «*Dos camas de una sola plaza, separadas por un espacio circular marcado en rojo*». (Piñera V. 2002: 479).

Piñera describe de esta forma un espacio que está cargado de simbolismo. Representa la habitación de Tato y Toba, lugar donde se desarrollará toda la acción. Se trata de una habitación vacía, marcada por los elementos básicos de las dos camas, símbolo de esa nada en la que se desenvuelven las vidas de Tato y Toba. A su vez, las dos camas separadas metaforizan tanto la distancia existente entre este anciano matrimonio como el lugar del descanso eterno, el ataúd y la muerte que ronda toda la habitación y marca el desarrollo de la escena. Este hecho se ve aún más marcado con el círculo rojo que separa ambas camas y que convierte al espacio en la zona del juego y el enfrentamiento, en la delimitación de un lugar para el desarrollo de las acciones teatrales, pero que es también un sitio de lucha continua entre ambos. Así, con este aparente espacio vacío, Piñera está dialogando también con el espectador, aportándole elementos plurisignificativos que los envuelve en la atmósfera de estos *Dos viejos pánicos*, en una relación con las propuestas artaudianas de romper con la tradicional habitación que habría propuesto el teatro anterior para estos dos personajes.

Si la obra de Piñera se permite elementos que generan esa nada espacial en la que se desenvuelven esos dos personajes, se trata de una visión distinta a la que plantea Genet. El autor francés también comprende la necesidad de aportar un espacio cargado de significación, pero vuelve la mirada a su tiempo, respondiendo a un deseo de mostrar el esplendor de *La Señora*, así como el acercamiento de la temática al tiempo actual de su escritura: «*La habitación de la Señora. Muebles Luis XVI. (...) A la derecha, la cama. A la izquierda, la puerta y una cómoda. Flores por todas partes*» (Genet J. 1994: 19).

En términos similares hablaremos si nos referimos al tratamiento temporal que realizan los dos textos. En *Dos viejos pánicos* existe una relación en materia temporal con el Teatro del Absurdo; las referencias que encontramos en la obra nos indican la duración de un día: desde pasada la tarde, aproximadamente, hasta la llegada de la noche. Sin embargo, estamos ante un día cualquiera, un día más, pues no sabemos cuánto tiempo llevan estos

ancianos encerrados en ese mundo, en el limbo de la espera que es su vida, igual que ocurre en *Esperando a Godot*.

En la obra de Genet, también somos partícipes de un día en la vida de las criadas, desde la tarde, momento en que La Señora se ha marchado, hasta la noche, cuando esta regresa. Aunque su acción y actitud es también repetitiva y recurrente, tiende a un fin, la tragedia de las dos hermanas por la que se liberan de sus temores.

6. *La dualidad de personajes*

Aunque en *Las criadas* sean tres los personajes que aparecen, el protagonismo queda sustentado por la dualidad de Clara y Solange, que encuentran su correlato en Tato y Toba de *Dos viejos pánicos*.

Solange y Tota mantienen un rol común: ellas son las que tienen mayor capacidad de decisión, las que más desean practicar el juego, las que se sienten más fuertes y exigen a Tato y Clara que cumplan con su parte y acaben con sus terrores. Por su parte, estos dos últimos son personajes más sometidos, que se engrandecen en las acciones metateatrales. Solange insta a Clara a que envenene la tila de La Señora de la misma forma que Tota lo hace con Tato para que asesine al miedo.

Se trata de personajes de una gran complejidad psicológica, tanto las protagonistas de *Las criadas* como los de *Dos viejos pánicos*. Alejados de una opción realista, responden, además de en su actitud, en su propia forma de expresarse, a los preceptos que buscaba Artaud en su Teatro de la Crueldad. Clara y Solange no se expresan como criadas de la época: se hablan de forma respetuosa (como les exige la Señora), crean discursos complejos, elevados, con una retórica que no es propia de criadas, con metáforas e imágenes abruptas y crueles. De la misma forma, la obra de Piñera se articula desde la retórica del Teatro del Absurdo, lo que comprobamos en los juegos continuos de palabras y en los diálogos ingeniosos que llegan incluso a un ritmo musical y versificado al final del texto. En su abatimiento, los dos ancianos parecen haber perdido también la fuerza de su diálogo, de su expresividad y comunicación; no tienen nada más que decirse, y juegan.

La gran diferencia que separa a los personajes piñerianos de los de Genet es, de nuevo, el humor del escritor cubano, que los hace patéticos desde la parodia, lo mismo que Genet desde la lástima y miseria. La obra de Genet es un drama en toda su extensión, mientras que la de Piñera es el drama de Tato y Toba desde la vida paródica y desdichada que nos presenta. No se pueden concebir los textos piñerianos sin este humor que él aporta a todo lo que escribe.

7. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos evidenciado las relaciones que existen entre *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera con la obra del escritor francés Jean Genet, así como con las teorías del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y del absurdo beckettiano, lo que permite situar a Piñera en una visión y círculo teatral complejo y completo, a través de esta red de relaciones.

Si Artaud buscaba una recuperación del teatro como ceremonia, lo cierto es que los textos de Piñera, no solo *Dos viejos pánicos*, juegan con numerosos elementos más allá del texto escrito que demuestran ese carácter tan teatral que tenía el autor cubano.

Por su parte, la obra de Genet guarda un poso claro en el texto piñeriano. La metateatralidad es el elemento vertebral de la obra, el juego que permite a nuestros cuatro personajes protagonistas, Clara y Solange, Tota y Tabo, seguir vivos, luchar contra sus miedos y albergar en sí la esperanza de liberarse; mientras tanto, su vida continúa ante el vacío existencial de la desidia (*Las criadas*) y el aburrimiento (*Dos viejos pánicos*); los cuatro quieren vivir, ansían una situación personal mejor que no llega, a la vez que saben que la muerte, a la que tanto temen, es la única salida posible para desquitarse de sus preocupaciones. Retomando las palabras de Artaud: «Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica (...), que consiste en curar al enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar...» (Artaud A. 1986: 89).

Piñera y Genet resucitan en el espectador los sentimientos más oscuros, no solo de pena y tristeza hacia las criadas y los ancianos, sino también de la reflexión sobre nuestros propios terrores, angustias y preocupaciones, sobre nuestro miedo, pues todos, como ellos, deseamos algo, jugamos a la representación de las vidas que deseáramos tener y nos aterra la idea de la muerte, mientras que se sucede un día más y una noche más.

Dos viejos pánicos, así como *Las criadas*, suponen dos representaciones teatrales, como reclamaba Artaud, que afectan al espectador. Se trata de textos crueles, para los autores y para el propio público, y dos propuestas interesantes y comprometidas estéticamente, grandes ejemplos de la dramaturgia y la concepción dramática del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1986.
- Beckett Samuel, *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Genet Jean, *Las criadas*, Madrid, Alianza Losada, 1994.
- Oliva César y Torres Monreal Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pavis Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Madrid, Paidós, 1990.
- Piñera Virgilio, «Dos viejos pánicos», en *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, pp. 479-509.
- Rodríguez José Luis, *Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova, 1981.
- Sánchez José Antonio, *Dramaturgia de la imagen*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Sartre Jean-Paul, *La puta respetuosa. A puerta cerrada*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Sontag Susan, *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Lumen, 1976.