



En cubierta:
"¡¡Ekwé será mío!!"
Fotografías de las obras de
Belkis Ayón: José A. Figueroa

COLABORADORES

Poeta y narrador, **Luis Yuseff** (Holguín, 1975) acaba de recibir el Premio "José Manuel Poveda", de la Editorial Oriente, por su poemario "La rosa enjaulada".

Leymen Pérez (Matanzas, 1976), poeta y editor, tiene entre sus libros publicados *Hendiduras* (2005), *Transiciones* (2006) y *Corrientes coloniales* (2007).

Algunos de los últimos títulos del poeta **Waldo Leyva** (Remates de Arioza, 1943) son *Remoto adagio* (2008), *Breve antología del tiempo* (2009) y *Asonancia del tiempo* (2009).

Dramaturgo y director teatral, **José Milián** (Matanzas, 1946) mereció en 2008 el Premio Nacional de Teatro.

Emilio J. Gallardo Saborido (Sevilla, 1981) desarrolla un proyecto sobre etnicidad y exclusión social en el teatro peruano y boliviano contemporáneo, con el apoyo del Instituto de Estudios Peruanos y de la University of Birmingham.

Del director de cine **Arturo Sotro** (La Habana, 1967) son, entre otros filmes, *La noche de los inocentes* (2007) y *Bretón es un bebé* (2008).

Presidente de la Fundación "Nicolás Guillén", **Nicolás Hernández Guillén** (La Habana, 1951) es autor del prólogo a la edición facsimilar de *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (Ed. Renacimiento, España 2007).

La escultura en Cuba. Siglo XX y Mariano. Catálogo razonado. Pintura y dibujo (1936-1949). Volumen I son algunos de los títulos debidos al investigador **José Veigas** (La Habana, 1944).

A **Carole Rosenberg**, intelectual, gestora cultural y fundadora del Havana Film Festival de Nueva York, le fue otorgada la Distinción por la Cultura Nacional en La Habana.

Frits Bless Ottersum es crítico de arte y fue director del Van Reekum Museum in Apeldoorn, Holanda.

Crítico y curadora, **Cristina Vives** (La Habana, 1955), Premio de Curaduría 2007, ha publicado, entre otros títulos, *Korda conocido desconocido*, 2008 y *I Insulted Flavio Garcíandía in Havana*, 2009.

Durante la Décima Bienal de La Habana, al artista **Antonio Martorell** (San Juan, Puerto Rico, 1939) le fueron otorgados la Medalla "Haydeé Santamaría" y el título de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte.

Cristina Figueroa (La Habana, 1983) es especialista de Artes Plásticas de la Casa de las Américas y miembro del Comité organizador de La Joven Estampa.

El libro *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana* de **Abel Sierra** (Matanzas, 1976) fue premiado en el Concurso Casa de las Américas 2006.

Profesora e investigadora en temas de cultura y comunicación, **Nora Gámez Torres** (La Habana, 1978) actualmente realiza su doctorado en sociología de la música popular.

El curador y crítico francés **Nicolas Bourriaud** (1965) tuvo a su cargo la curaduría de la cuarta edición de la Trienal de Tate, efectuada este año en Tate Britain, Londres, bajo el título *Altermoderno*.

Investigador, ensayista y profesor universitario, **Félix Julio Alfonso** (Santa Clara, 1972) compiló y prologó el volumen *Con las bases llenas... Béisbol, historia y Revolución*.

La guerra de 1868. Dos puntos de vista (Ed. de Ciencias Sociales, 2008) es el último título del historiador **José Abreu Cardet** (Holguín, 1951).

El ensayo *Por el camino de la mar o Nosotros, los cubanos*, del poeta, ensayista y profesor universitario **Guillermo Rodríguez Rivera** (Santiago de Cuba, 1943), tuvo su tercera edición cubana en 2008, y en 2009 su primera edición española.

Autora de varios estudios y compilaciones, **Alga Marina Elizagaray** (Caibarién, 1935) es especialista y promotora de la literatura para niños y jóvenes.

La profesora y ensayista **Adelaida de Juan** (La Habana, 1931) publicó recientemente *Abriendo ventanas. Textos críticos* (Ed. Letras Cubanas, 2006).

De **Juan Eduardo Bernal Echemendía** (Santi Spiritus, 1954), poeta y ensayista, son entre otros los libros *Los corderos del silencio* (poesía) y *La cumbre del camino* (ensayo).

2 XIV PREMIO DE POESÍA LA GACETA DE CUBA

2 EL PASADO VIERNES 24 DE MAYO FUE PROCLAMADO...

3 DOLOR DE LA RESURRECCIÓN. Luis Yuseff

7 EL LIBRO DE HERÁCLITO. Leymen Pérez

9 JUAN MANUEL ROCA: NADIE Y LOS ESPEJOS. Waldo Leyva

14 NOVIEMBRE EN MÉXICO, ENTRE EL CARNAVAL Y LA CUARESMA. Juan Manuel Roca

16 VIRGILIANDO

16 VIRGILIANDO. José Milián

17 EL ATEO Y EL PARAÍSO: CLAMOR EN EL PENAL. Emilio J. Gallardo Saborido

20 CONVERSACIONES AL LADO DE CINECITTÁ (VII)

20 DIANA FERNÁNDEZ Y DERUBÍN JÁCOME: LOS NOVIOS. Arturo Sotro

26 MI ABUELO FUE UN HOMBRE MUY IMPACIENTE... Nicolás Hernández Guillén

27 CARTAS A ROSA. Nicolás Guillén

31 NO TE ACUERDES EN TU SUEÑO...

32 SÍ, VALIÓ LA PENA O EL SECRETO DE BELKIS ERA SU TALENTO. José Veigas

33 BELKIS, GRABADORA DE UNA TÉCNICA FASCINANTE. Carole Rosenberg

34 LA HABANA DONDE NUNCA MÁS ESTARÍA BELKIS. Frits Bless Ottersum

35 BELKIS AYÓN (DEL LATÍN MAGISTER). Cristina Vives

36 ESPACIO AYÓN. Antonio Martorell

37 BELKIS AYÓN: EL PRIVILEGIO DE LA PERMANENCIA. Cristina Figueroa

38 JUAN FORMELL: "HACER BAILAR NO ES FÁCIL". Abel Sierra y Nora Gámez Torres

40 ALTERMODERNO. Nicolas Bourriaud

45 PASADO PARA UN FUTURO: HISTORIOGRAFÍA CUBANA (IV)

45 MEDIO SIGLO DE HISTORIOGRAFÍA Y REVOLUCIÓN EN CUBA. Félix Julio Alfonso

46 LAS GUERRAS DE LOS CUBANOS: UNA MIRADA HISTORIOGRÁFICA. José Abreu Cardet

48 SILVIO. Guillermo Rodríguez Rivera

52 ARRUGAS. Alberto Yáñez

54 AL ETERNO NIÑO INTERIOR QUE HABITÓ SIEMPRE EN ALBERTICO YÁÑEZ... Alga Marina Elizagaray

55 EL MOMENTO DECISIVO. Adelaida de Juan

58 CRÍTICA

¿ESTAMOS A PUNTO DE SIGNIFICAR ALGO? Mercedes Melo Pereira / EL

PIÑERA DESCONOCIDO O ¿NO RECONOCIDO? David Camps / ¿Y CÓMO

ANDA EL PERIODISMO CULTURAL? Frank Padrón Nodarse / PALIMPSESTO:

NOVELA PARA REPENSAR. Pedro Luis Hernández Pérez / LA CARA

DE QUIEN TOCA MI HOMBRO EN EL ESPEJO. Andrés Álvarez (Conrad) /

RAZONADOS TRASTORNOS. Claudia Felipe

64 EL PUNTO

EN TORNO A UNA POLÉMICA NECESARIA. Juan Eduardo Bernal Echemendía

Cada autor es responsable de sus opiniones. No se devuelven originales no solicitados.

Director: NORBERTO CODINA · Jefe de redacción: ARTURO ARANGO · Editora: MAILYN MACHADO · Sección de Crítica: LEONARDO SARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · Directora de arte: MICHELE MIYARES · Diseñadora: GRISELL BOTANA · Asesor de arte: DAVID MATEO · Mecacopia y composición: ISABEL CALDERÓN · Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGOLOTTI · PEDRO PABLO RODRÍGUEZ · ARTURO SOTTO · ROBERTO VALERA ·

Redacción: Calle 17 # 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 832-4571 al 73, ext. 248, 838-3112, Fax: 833-3158. E-mail: gaceta@uneac.co.cu, premiogaceta@uneac.co.cu

Impresión financiada por el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura / Impreso en Ediciones Caribe S.A. Precio: \$5.00 m.n.

ISSN 0864-1706

Pero acto seguido comentó que el mayor placer estaba en ser orinado. Quedé literalmente impactado y no sabía que agregar ante esto que pareciera inteligente. Era obvio que se burlaba, pero su rostro permanecía imperturbable. Escrutaba con su mirada hasta la menor de mis reacciones. Supongo que debe haberse “estremecido de gozo” mientras yo “navegaba en el barco de mi sangre” hacia un abismo. He oído decir del paraguas que nunca abrió. Éste era uno de esos momentos en que lo habría para ocultar cierta sonrisa socarrona

porque estaba consciente del mal rato que me hacía pasar.

Muchas veces me juré que no asistiría a ningún otro encuentro, que no me sometería a otra sesión de tortura intelectual. Pero, claro está, yo no soy de los que se rinden fácilmente, la historia de mi vida y la de mi carrera están llenas de enfrentamientos. ¿Por qué huir de Virgilio? ¿Por qué demostrarle temor? Esto, a la vez, debió estimularlo más. El próximo combate sería más encarnizado. Como yo lo sabía, o como podía imaginármelo, me preparaba para

ello. Pero siempre me sorprendía con algo inimaginable. Era lo de nunca acabar.

Siempre he pensado que la culpa la tenía mi teatro. La osadía de mis temas o de mis formas de realizarlo configuraron en él un criterio sobre mí que le permitía desatar su imaginación pues, a fin de cuentas, qué es la vida sino una representación de teatro de la crueldad. ◀

* Fragmentos del libro “Virgiliando” en proceso de edición. Coeditado por Ediciones Alarcos y Ediciones Unión.

El ateo y el paraíso:

Emilio J. Gallardo
Saborido

Clamor en el penal

In 1927 el siquiatra austriaco Wilhelm Reich publicó su obra más conocida, esto es, *La función del orgasmo*. Reich partía de las descripciones realizadas por Malinowski sobre el punto de vista de los trobriandeses en cuanto a la sexualidad, y de una herencia roussoniana que le llevaba a entender que la cultura occidental y su moralidad sexual han distorsionado un entendimiento “sano” del placer sexual. A la par que apostaba por una nueva concepción racional y positiva de la sexualidad, se empeñaba en empresas más concretas y coligadas a reformas sociales: abolición de las leyes antaborto y antihomosexuales, control de la natalidad y anticonceptivos libres, educación sexual, nuevas leyes matrimoniales y de divorcio, etc.

En ese mismo año de 1927 Virgilio Piñera empezaba a concebir la que sería su primera obra teatral, *Clamor en el penal*,¹ donde evidenciaría, como enseguida veremos, puntos de contacto con la vanguardia siquiátrica del otro lado del charco. Por aquel entonces, Piñera cursaba sus estudios secundarios en Camagüey. El asunto que acaparaba las primeras páginas de los periódicos locales del comienzo de ese 1927 era “el crimen de La Macagua”. Villabella resume el suceso en estos términos:

El joven campesino Enrique Barranco Basalto ultimó de un balazo para

robarle 450 pesos al anciano Vicente Pascual, dedicado a las labores del campo y uno de los propietarios de la finca La Macagua, situada en el camino –hoy carretera– que comunica a la ciudad de Camagüey con el municipio de Santa Clara del Sur, distante la finca cuatro leguas y media de la capital de la provincia. (2002: 26)

El joven autor tuvo la oportunidad de asistir no sólo a la llegada a la ciudad del garrote vil, con el que se habría de dar muerte al asesino, sino que además pudo entrar, junto con su hermano, en la conocida como “cámara de la muerte”, dada su credencial de periodista (escribía para la revista de su instituto). Sin embargo, no pudo presenciar la ejecución puesto que se desmayó antes de que ultimaran al criminal. A partir de entonces el joven Virgilio reflexiona sobre la posibilidad de denunciar el sistema carcelario a través de un drama. Junto a todo esto, el otro hecho biográfico que motivó la aparición de la obra fue el encarcelamiento que por un día sufrió en la misma Camagüey: detenido por uno de los esbirros de Machado, tuvo la oportunidad de comprobar en primera persona las deficiencias del penal.

Para ser justos con la memoria literaria de Piñera, creo que debemos recordar que *Clamor en el penal* se inserta en esa genealogía de obras espurias (de “infortunados intentos” calificaría el autor a algunas de ellas), rechazadas, que no merecerían su paternidad, es decir: *En esa helada zona*

(1943),² *Los siervos* (1955) y *La boda* (1957). De esta última, el dramaturgo de Cárdenas había dejado dicho en el prólogo a su *Teatro completo* (1960) que “no volvería a escribirla”. Una vez admitida esta premisa, toca justificar pues la oportunidad de este artículo y para ello haré más las palabras que Rine Leal utilizó para explicar el porqué de la edición del *Teatro inconcluso* piñeriano:

Un sentido falsamente paternal hacia su producción hubiese mantenido engavetadas estas cuartillas por aquello de la licitud o no de editar páginas no autorizadas por su autor, pero no se trata de convertir a Piñera en una estatua de mármol para conmemoraciones y recuerdos, sino mostrar al creador en plena faena, explorar sus múltiples caminos, y ayudar a delimitar su estética teatral (Piñera, 1990: 14).

Existe una diferencia bastante significativa entre el mundo de la experimentación científica y el de la humanística en cuanto a la valoración de las metas alcanzadas: mientras que los científicos consideran tanto las pruebas que demuestran sus hipótesis como esas otras que las desmienten, en el plano de las letras se tiende a despreciar los intentos “fallidos” de los autores, sin pensar que esos errores de la escritura nos pueden ayudar a entender más cabalmente la globalidad de la obra de un creador. Piñera desechó *Clamor en el penal*, esto es cierto; pero no lo es me-

nos que ya en ella se aprecian motivaciones y preocupaciones que aflorarán en su trabajo posterior.

II

El argumento de la obra es bastante sencillo y se puede resumir diciendo que se trata de la historia de cómo el Penal Modelo de la República pasa de las manos de un maléfico alcaide, el mayor Morales, que se relaciona con los presos a través de la violencia, a las de la doctora Soria, a

quien el gobierno ha enviado para reformular la política penitenciaria que se debe aplicar en aquella cárcel. Así se evoluciona desde el modelo represivo al reeducativo, pero llevando el proceso hasta límites prácticamente utópicos. En efecto, dando por hecho la innata bondad humana y que a la “dulzura” se responde con “dulzura”, ya desde el día siguiente de la llegada de la doctora Soria, el presidio habrá pasado de lúgubre centro de torturas y represiones, a una feliz comunidad donde el poder carcelario se ha disuelto en la fraternidad, que acaba por unir a todos sus integrantes. Concretando un poco más, podemos decir que la pieza se compone de cinco cuadros, cuyos núcleos temáticos serían: presen-

tación de Morales y el orden cruento que impera en el penal, al que se opone tímidamente el doctor Marcos (I); entrada de la doctora Soria y consiguiente choque de los dos modelos de política penitenciaria; traspaso de poderes al frente de la prisión (II); el mundo de los presos e incipientes cambios debidos a las reformas de la doctora Soria: primeras piedras del paraíso penal (III); las mejoras (educativas, sanitarias, morales, etc.) se hacen palpables y asombrosas (IV); diálogo Marcos / Soria sobre la búsqueda de parejas para los reclusos; fiesta y boda entre la doctora Soria y el Colorao (Julio) (V).

Genéricamente la pieza oscila entre el cuento de hadas dramatizado y el teatro de tesis. El maniqueísmo de los personajes, la tendencia a lo sentimental, la solución tipo “final feliz”, lo utópico de esta misma conclusión, todas estas características apuntan hacia el primer marco genérico propuesto. La defensa de una tesis concreta (humanizar la vida en los penales a través de una reforma social, médica, moral, etc., contribuyendo así a la “nueva humanidad formativa”, como la llama la doctora) hace de la figura de la doctora Soria un curioso cruce entre una madre superiora humanista y una moderna científica.³ Quizás sea en el cuadro V donde más claramente se aprecie esta conjunción, aunque ya desde los cuadros anteriores tenemos referencias que nos dan ese perfil: la mención de su panfleto “La perversión sexual en las prisiones” (la medicina positivista acuñó este concepto en la segunda mitad del XIX, con el que se vinculaba dos tipos de discursos: uno científico y otro moral), junto a las continuas referencias a la relación virgen-doctora Soria, por poner unos ejemplos. Efectivamente, en el cuadro III comienzan las referencias religiosas que animan a divinizar la figura de la doctora Soria: se asemeja a la virgen, según un preso; hace “milagros”, para otro; o se presenta a los reclusos como su “hermana mayor”. Se sienta en el suelo a conversar con los penados a su alrededor, y les confiesa su firme propósito de conformar una comunidad de “hermanos”, donde reine el Amor a través de la palabra y de la que los castigos serán desterrados. El grupo se torna así trasunto de ciertos pasajes de los *Hechos de los apóstoles*. Por otro lado, y ya en el cuadro IV, hará su irrupción portando un ramo de flores, asociadas como se sabe a la virgen, y se la tratará como a una madre: “Anita” la llaman los presos mientras la acosan a preguntas que denotan su inocencia e ignorancia. Finalmente, en la acotación que abre el cuadro V se comenta que irá “vestida de blanco”. Si, por un lado, existe una tendencia a divinizar a la doctora, ella misma se encarga de establecer una dinámica en la que se humaniza a los presos, anteriormente considerados como bestias. Así se demuestra, por ejemplo, al restablecer a los presos los nombres con los que fueron consagrados en la pila bautismal (“bautizo de oro”), que se entienden más dignos que los motes carcelarios (“bautizo blanco”),

e infinitamente más preciosos que la numeración propia del vigilar y castigar de Morales.

Así pues, el giro hacia esa “vida nueva” se lleva a cabo renombrando a los reclusos, esto es, devolviéndoles su esencia humana, pero además se redacta un nuevo contrato social basado en la “dulzura”. Las iniciativas de la doctora llegan hasta el extremo de despedir no sólo a Morales, sino también a los guardianes, carceleros, llaveros, etc., y a quitar cerrojos y barras de las puertas, dejándolo todo abierto. Todos estos pasos se encaminan hacia la construcción de un paraíso penal.

Pero nada más significativo de ese papel doble, de beata-sicóloga, que los momentos del cuadro quinto donde explícitamente el doctor Marcos llama a su compañera “madre superiora” (V, 2), y donde la doctora resume sus objetivos en la prisión: 1) restituir a los presos “un sano equilibrio físico y espiritual” (V, 5), y 2) “crear una conciencia y un estado social a estos pobrecitos desheredados” (V, 8), esto es: reeducarlos como individuos *per se* y como miembros de la sociedad.⁴

Dicho esto, uno de los mecanismos por los que más claramente opta Ana Soria para conseguir la “rehabilitación” de sus tutelados es reestablecer la convivencia marital, aun dentro de la prisión. En cuanto a los solteros se apuesta por una solución innovadora, que quizás sea de lo más novedoso de la pieza: “la visita y por dos veces al mes de material femenino saludable a los reclusos” (V, 8). Esta propuesta del doctor Marcos es secundada inmediatamente por la doctora Soria, quien defiende que, “ante un material humano en peligro” (V, 8), se ha de ir más allá de las convenciones sociales que pudieran calificar la práctica como inmoral. En este punto la obra conecta con futuras piezas de Piñera como pueden ser *La boda* o *El no*, donde los personajes ven truncada su felicidad por la presión social.

Las canciones que el coro de reclusos interpreta en la segunda mitad del cuadro V refuerzan la impronta de lo espiritual en la obra (al comienzo del cuadro Soria confesaba: “¡Lo espontáneo es el corazón y el corazón es el espíritu! Siempre he sido inmaculadamente espontánea”, 2). Por un lado, el “Dios alabado por la Naturaleza” (“*Die Ehre Gottes aus der Natur*”), de Beethoven, y por otro, “Es amor la mitad de la vida” (Varona). Siguiendo esta línea, las palabras finales de la doctora chocan vivamente con el ateísmo que Piñera mostrará más adelante: “La mujer es paloma [...], el hombre es sostén y ancla. La paloma vuela con su noticia y el ancla encuentra su madre tierra. (Tomando por el brazo al Colorao.) La paloma dice: en esta ancla me posaré y seré ala y compañera y guía por la voluntad de Dios y por el milagro de amor maravilloso” (V, 15). Confróntese pues esta conclusión, donde la doctora Soria pretende perpetuarse a ella y a sus proyectos a través del enlace con el Colorao, símbolo de la confraternización entre clases sociales (no

olvidemos que mientras ella procede de la alta sociedad, en continuas ocasiones se hace referencia a la humilde extracción social de los reclusos) a través del amor (humano y divino), un profundo sentimiento humanista y la superación de las barreras de los convencionalismos; con el final de *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), donde Ceremonio afirma: “a ciencia cierta se sabe/ que el cielo es una ilusión./ y que tierra y hombre son/ las únicas realidades” (Piñera, 2006: 625). Entre una y otra obra media una “desconversión” atea, pero la acerca la creencia en la necesidad de enfrascarse en la lucha por la libertad y la felicidad.

El enfrentamiento Morales / Soria no contrapone solamente dos formas de concebir la organización penitenciaria, que trasluce a su vez dos concepciones del ser humano (bestia / ángel); sino que se traduce en un choque simbólico de género entre una madre nutricia y un padre castrante. Así, si a Ana Soria se la ha divinizado, al mayor Morales se le demonizará. De este modo, se le acusa de cruel, de robar los víveres de los presos, o se lo hace bajar a las calderas del lavadero que, como este Piñera aprendiz de maestro se encarga de explicitar, “es el infierno de nosotros” (III, 6). Una vez “liberados”, los presos acabarán burlándose de su manifiesto “paternalismo” al recurrir a la parodia como forma de desublimación, ya en los momentos finales de la obra.⁵

Por otra parte, y en lo que al espacio se refiere, la pieza aún no se proyecta desde esa cerrazón espacial, que crea un ambiente de asfixia existencial y social, y que será característica de parte de la dramaturgia posterior del autor (véase, por ejemplo, *Una caja de zapatos vacía* o la primera jornada de *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso*). A esta condición de lo hermético espacial se refería Rine Leal en el artículo que publicó en *Casa de las Américas* al conocerse el fallo del jurado de teatro de 1968, quien le había otorgado el premio a *Dos viejos pánicos*: “Es un teatro cerrado que refleja la visión disminuida y deforme de un mundo que se termina en sí mismo y que carece de ventilación exterior, y donde contemplamos, no sin cierta dosis maliciosa de sadismo, el ahogo de sus criaturas, el reverso del espejo social” (Leal, 1968: 156). Muy al contrario, en *Clamor en el penal* se vincula la tesis ética defendida con los espacios abiertos. Preferentemente me refiero al patio del penal, zona de relativo esparcimiento, donde los muros del encierro quedan más lejos que el cielo en esa lógica fantasiosa de la que hacían gala los dos personajes del chascarrillo que, en una noche de luna llena, comentaban: “Juan, ¿qué está más lejos la Luna o Córdoba?”; respondiéndole el otro: “Pepe, ¿tú ves Córdoba?”

III

Con el tiempo el teatro de Piñera evolucionará hacia un “drama de las inseguridades”. Ahora, en cambio, *Clamor en*

el penal se nos muestra como una pieza afirmativa, esperanzada, donde el caos del mundo moderno aún parece superable. En parte, la raíz de esto se encuentra en la introducción de un tercer personaje (la doctora Soria, coadyuvada por el doctor Marcos) que posibilita una salida sintética a la dialéctica que enfrenta al opresor (el mayor Morales y sus subordinados carcelarios) y a los oprimidos (los presos). Piñera ofrece de este modo una salida hasta cierto punto lógica para el conflicto. Sin embargo, y si extrapolamos esta tensión básica entre opresor-oprimido a una obra bastante posterior como es *El flaco y el gordo* (1959), observamos cómo la solución por la que el autor se inclina va a ser muy diferente. Por supuesto, a estas alturas de su producción dramática Piñera ha asimilado rasgos del teatro del absurdo que, entre otras consecuencias, han hecho de sus personajes seres inestables, sin un centro fijo, que se mueven como marionetas robotizadas. La solución, si existe alguna, que estos personajes pueden ofrecer a la situación en la que nos los encontramos no puede ser sintética y racional, puesto que la dinámica que los mueve se torna circular y caótica: el flaco se comerá al gordo, pasará a convertirse a su vez en gordo, a la espera de ser devorado por un nuevo flaco. Así, el movimiento se perpetúa *ad infinitum*, introduciéndonos en un vórtice cáustico con el que se representan las ilógicas relaciones de poder-opresión en el mundo contemporáneo.⁶

Por otra parte, la noción de “drama de las inseguridades” se hace de nuevo patente al enfrentar nuestra obra con *Falsa alarma* (1948), donde a través de procedimientos del absurdo (humor, o incluso choteo, ruptura de la linealidad temporal y de la relación persona-personalidad, etc.) se ataca la jerarquía judicial. Piñera no pretende ya reformar directamente esa parte del sistema o sus corolarios, entiéndase las prisiones, sino que más bien apuesta por desmontarlo y hacerlo risible, quedando así patentes las flaquezas del modelo. De este modo, apreciamos cómo la crítica social en *Clamor en el penal* es abierta, acercándose al drama de tesis, donde la meta ideológica y la apuesta ética aparecen claramente delineadas. La diferencia con las obras posteriores en las que esta contienda con la realidad social seguirá siendo tema recurrente (*Aire frío*, *El no*, *La boda*, etc.) estriba en los medios empleados para realizarla y en la conciencia dolorosa que convertiría a Piñera en un optimista bien informado. De este modo, Rine Leal había concluido que fue el máximo representante de lo que denominó “la estética de la negación” (Piñera, 1990: 7); o, como decía Lezama burlonamente, Virgilio se había trocado en “la oscura cabeza negadora”. ◀

¹ En una entrevista con Manuel Villabella (2002: 26) Piñera databa la concepción de esta obra entre 1927 y 1933, aunque finalmente la concluyera en 1938, fecha que apunta en el prólogo “Piñera teatral” con el que se abre el volumen de su teatro publicado por Ediciones R en 1960.

² En el número 5 de 1947 de *Prometeo*, en su artículo “¿¿¿Teatro??”, Piñera comenta los errores más importantes que ve en su propia pieza. El texto fue reproducido por la revista *Tablas*, n. 2 del 2001, p. 34-36.

³ De los modelos reales de la Dra. Soria nos habla el propio Piñera: “A mí me habían impresionado también gentes como la Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyda-de, que fue la primera mujer fiscal en el país y la que acusó al asesino de La Macagua, así como Rosita Andes Causse, que era procuradora, ellas habían escrito versos y hasta una novela. Por eso yo utilicé una doctora que se introducía a realizar una labor social en el penal, una especie de misión moralizadora. Puede que tuviera algún valor el pretender modificar, en esos años, la vida de los infelices presos” (Villabella, 2002: 27).

⁴ Tangencialmente, apuntemos la actitud paternalista y el posible “socio-centrismo” de la doctora, pero esta discusión desborda los objetivos de este artículo.

⁵ Aguilú de Murphy (1989: 117-119) se refiere a la parodia como elemento del humor piñeriano. En concreto la analiza en *Jesús*: comenta cómo Piñera la aplica tanto en la construcción del personaje como en un nivel lingüístico, por ejemplo, a través de un parafraseo intertextual de pasajes del *Nuevo Testamento*.

⁶ La preocupación por el poder opresivo y la libertad evolucionan desde la cándida solución de *Clamor en el penal* hasta una profunda desconfianza que se reflejará recurrentemente en su obra futura. El capítulo titulado “La causa”, en el que Ramón le explica a su hijo René, protagonista de la novela *La carne de René*, cómo el chocolate es el centro de una serie de luchas a nivel mundial podría servir de ejemplo.

Bibliografía citada

- Aguilú de Murphy, R.: *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera*, Pliegos, Madrid, 1989.
 Leal, R.: “Dos viejos pánicos”, *Casa de las Américas*, n. 49, julio-agosto 1968, p. 154-158.
 Piñera, V.: *La carne de René*, Tusquets, Barcelona, 2000.
 ———: *Clamor en el penal*, *Albur*, año IV, n. especial V, 1990.
 ———: “¿¿¿Teatro??”, *Tablas* n. 2 del 2001, p. 34-36.
 ———: *Teatro completo*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.
 ———: *Teatro inconcluso*, Ed. Unión, La Habana, 1990. Incluye un extenso prólogo de Rine Leal (p. 7-42).
 Villabella, M.: “Virgilio Piñera y el Camagüey”, *Tablas*, n. 3 del 2002, p. 25-27.

