

## AGRADECIMIENTOS

*No sabría poblar de miradas el solitario curso del amor.* Es un verso del Virgilio que conocí cuando, con la mirada también dilatada, no habría reparado en lo que es cierto: ¿qué amor se atreve a la soledad? Hoy, lección aprendida, agradezco a quienes supieron enseñármela: a mi madre, siempre; a mi padre, a Javier, a Francisco, a Antonio, a Verónica, a Mariana, a Adela, a Yanoly y Olegario, entre tantas otras cosas por el *Potrero perdido*; y especialmente a Roberto Pérez León, sin cuya contribución no hubiese conocido jamás al verdadero Virgilio: el gran masturbador.

*a Patricia*

## INTRODUCCIÓN

La figura de Virgilio Piñera (1912-1979) generalmente está asociada al nacimiento del teatro del absurdo, con lo cual, las investigaciones que suelen hacerse sobre el más importante dramaturgo de la «vanguardia otra» cubana giran en torno a *Electra Garrigó* (1941), pieza que según muchos intelectuales –y el mismo Piñera– funda el absurdo, anterior a Sartre y a Ionesco. Nosotros, en cambio, consideramos que, aunque Virgilio inaugura una *manera de decir*, el absurdo es estrictamente europeo, parte de una tradición y de un agotamiento que de ninguna manera intervinieron en el nacimiento del teatro piñeriano.

Así, encontramos una pieza como *Aire frío* (1959) dentro de una dramaturgia que se resiste a ser encasillada en criterios excesivamente rígidos respecto a estilos o corrientes. *Aire frío* es una obra atravesada por elementos demasiado peculiares como para calificarla de realista sin hacer apartados y abrir comillas. *Aire frío* es tan «realista» como *Electra Garrigó* es «absurda». Virgilio Piñera intenta demostrarnos que la realidad cubana –y aun, latinoamericana– se construye a partir de mecanismos (y esperas) que pueden resultar perfectamente absurdos una vez hechos teatro.

Mas, ¿por qué son necesarias estas reflexiones en torno al género de la pieza que nos proponemos estudiar? *Aire frío* es una obra a la que Virgilio Piñera atribuye tres características especiales, o atípicas, dentro de su teatro: es un drama «realista», biográfico e histórico-social. Es menester tener esas características en mente durante la lectura –y acaso el análisis– de la obra. No es lo mismo un vistazo crítico, desde el punto de vista del psicoanálisis, de una obra de teatro surrealista –en el que florecerán conceptos como automatismo psíquico, asociación libre o método paranoico/crítico–, que de una obra de teatro realista, por más apartados que posea. El mimético tránsito por la cotidianidad en el lenguaje de las relaciones humanas, brinda la oportunidad de un acercamiento al psiquismo desde otras perspectivas: las nacidas para el estudio de la vida diaria.

Estudiaremos a qué se refiere el autor cuando dice que, de alguna manera, la familia Romaguera es metáfora de su propia familia. Esta observación nos invita a leer con cierta intencionalidad –o tendenciosidad– *Aire frío*, nos invita a descubrir bajo qué máscara se

presenta Virgilio en esta pieza, cómo se relaciona el personaje que lo simboliza con los otros miembros de la familia. Porque no podemos permitirnos ignorar al dramaturgo, especialmente en una pieza cuyo tono es autobiográfico. Es por eso que también pretendemos investigar sobre las relaciones que descubre el psicoanálisis entre autor y obra. ¿Cómo se representa –consciente o inconscientemente– el autor a sí mismo? ¿Es una relación de espejo o es, por el contrario, un espejo deformante, deformado en el que se mira el artista cuando se retrata? En fin, ¿qué puede decirnos *Aire frío*, según los preceptos del psicoanálisis ortodoxo, sobre el psiquismo de Virgilio Piñera?

Lo importante es tratar a la pieza como un todo, cerrado sobre sí mismo, dotado por el autor de vida y con ello de máscaras. El instrumento del que nos valdremos será el psicoanálisis ortodoxo, nuestra guía, *El Moisés de Miguel Ángel*, de Sigmund Freud.

Este ensayo se relaciona con nuestro trabajo porque, tal vez por no haber completado entonces su teoría sobre la sublimación como mecanismo de defensa del artista, no es del todo una interpretación estrictamente psicológica de la escultura, sino un juicio que intenta descubrir las razones de la honda impresión que produce la obra, una teoría sobre los que pudieron ser los motivos de Miguel Ángel al esculpir este Moisés. ¿Cómo Freud intenta descubrir estos *motivos*? He aquí la gran coincidencia: analiza la posición de las tablas, la mano sobre la barba... Es decir, se detiene sobre lo que otros críticos consideraron obvio e intenta encontrar allí, en el detalle, los secretos que guarda Moisés.

Siguiendo los pasos del maestro, proponemos una lectura similar, atenta a los detalles de *Aire frío*, dispuesta a descubrir lo habido en el fondo de su trama: sus secretos. Intentaremos dibujar en este capítulo un paisaje con los elementos ignorados por el lector común o el crítico tradicional, que de alguna manera nos permitan comprender esta vez, no sólo el *efecto* que produce la pieza en el lector, sino los mecanismos que rigen la afectividad de los personajes y su relación con Virgilio Piñera.

También es significativo que la obra trascorra entre 1940 y 1958: dieciocho años de historia cubana, latinoamericana. Y no es casual, Virgilio Piñera intenta mostrarnos cómo es el pasar del tiempo en *la maldita circunstancia del agua por todas partes* (1969, p.38), cómo

es el pasar del tiempo de su propia vida. Piñera, homosexual, escritor y pobre, es quizás uno de los hombres más incomprendidos por su tiempo, a pesar de haber gozado de fama en vida. Esas tres características, pobreza, homosexualidad y arte, serán nuestras coordenadas en el acercamiento biográfico a Virgilio.

Nuestro instrumento será, como hemos dicho, el psicoanálisis. Nuestra metodología será también la de los estudios de naturaleza psicoanalítica, es decir, prestaremos particular atención a lo dicho como *sin querer* por el autor, a detalles del discurso (y de las situaciones) que tal vez hayan podido pasar inadvertidos a los ojos del crítico tradicional.

El psicoanálisis será no sólo el instrumento teórico que sostendrá nuestra lectura, sino también nuestros ojos para leer; esto quiere decir que más que una opción formal, de orden lexicográfico o técnico, leeremos *Aire frío* psicoanalíticamente. Esto es, atendiendo a lo que pueda haber en la pieza de encubierto y olvidado, estudiando las posibles correspondencias entre los Romaguera y los Piñera, abocados a la novela familiar de Virgilio. El psicoanálisis será, en fin, un instrumento, sí; pero la vieja escuela vienesa será también la columna vertebral de todos nuestros capítulos, incluso los que, en apariencia, puedan resultar enteramente históricos. Y es que no puede ser de otra forma, nos proponemos tomar en cuenta no sólo la pieza sino también su autor.

Porque, a pesar de algunas de las más célebres críticas al método psicoanalítico, Freud se opuso enérgicamente a las universalizaciones de símbolos o gestos, aun analizando una escultura o una novela, la tendencia del psicoanálisis siempre será contextualizar al objeto de estudio en la historia, tanto personal, como colectiva; rescatar lo que pueda haber de *cultura* en cada una de las obras de un individuo. Una de las instancias psíquicas fundamentales en el desarrollo de la teoría psicoanalítica (el *superyo*), está enteramente formada por demandas de tipo social, así que es imposible pensar en una lectura psicoanalítica de cualquier objeto (sujeto, cosa, obra) desprendido del todo de su entorno.

Queremos demostrar la vigencia del psicoanálisis clásico como herramienta para la crítica de arte, por encima de las tergiversaciones típicas de algunos profanos: pretender «psicoanalizar» la obra bajo el amparo de crípticos tecnicismos o burdas lecturas

superficiales. En cualquier caso, lo que haremos será apropiarnos del gesto fundacional de la crítica psicoanalítica de arte: una mirada atenta, una mirada quisquillosa e incisiva sobre aspectos desestimados por el lector común o por la crítica más tradicional, una mirada, en fin, que se posa sobre particularidades de lo dicho e intenta hallar visos de lo no dicho, lo encubierto del psiquismo que posee todo objeto de arte.

Freud ensayó sobre el arte y los artistas en diversas oportunidades, debemos citar algunos de esos ensayos como antecedentes de nuestra investigación: *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910); *El Moisés de Miguel Ángel* (1914); *La historia del pintor Cristóbal Haitzmann, una neurosis demoníaca en el siglo XII* (1923); *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* (1906); *La elección de un cofrecillo* (1913); *Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y Verdad"* (1917); *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito* (recogido en *Historiales clínicos*, 1925); *Dostoievski y el parricidio* (1928); *La cabeza de la Medusa* (1940).

Ya desde el terreno de la teoría estética, son notables los trabajos de Freud *Personajes psicopáticos en el teatro* (1904); *El poeta y los sueños diurnos* (1908), en el que comienza a dibujar el concepto de sublimación; *Lo perecedero* (1916); *Lo siniestro* (1919), en torno a lo «sublime negativo» en dos cuentos de Hoffmann: *El arenero* y *Los elixires del diablo*; entre otros. También debemos mencionar las múltiples oportunidades en que el fundador del psicoanálisis alude al teatro griego e isabelino en *La interpretación de los sueños* (1900), específicamente el análisis que realiza de Edipo rey y Hamlet. Incluso en su correspondencia con Wilhem Fliess (años 1887-1902) podemos hallar gran cantidad de comentarios críticos (o analíticos) en torno a obras como *Werther*, de Goethe; *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare; o novelas contemporáneas como *La señora juez*, de C. F. Meyer.

Paralelamente –y después de la muerte de Freud– se han publicado muchas investigaciones en el campo del llamado psicoanálisis del arte, sus seguidores (y detractores) realizaron también célebres interpretaciones psicoanalíticas de grandes obras de arte o elaboraron teorías, desde el terreno del psicoanálisis, sobre la creación artística. Así, algunos de los más importantes trabajos en esta área son: *Sueño y Mito, contribución al estudio de la psicología colectiva* (1909), de Karl Abraham; *Metamorfosis y símbolos de la libido* (1932),

de C. G. Jung; *El arte y el artista* (1932), de O. Rank; *Situaciones de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador* (1920), de Melanie Klein; *Psicoanálisis del arte* (1955), de Charles Badouin.

Como ejemplos concretos de los trabajos realizados en torno al teatro, podemos mencionar *Hamlet y Edipo* (1949), de Ernest Jones; *Hamlet* (1958-1959), de Jaques Lacan; pero los grandes teóricos de la crítica psicoanalítica del teatro son los franceses André Green y Charles Mauron, con sus múltiples publicaciones en torno al complejo de Edipo en la tragedia o sobre el trabajo del actor.

Algunos intelectuales contemporáneos han realizado intentos –más o menos felices– de sistematizar, ordenar cronológicamente o ideológicamente, las ideas de los primeros psicoanalistas. De este tipo son las investigaciones de Gombrich, *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis* (1971); Hendrik Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura* (1973); Isabel Paraíso, *Literatura y psicoanálisis* (1995); José Guimón, *Psicoanálisis y literatura* (1993) y Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud* (1994).

En nuestro país no son frecuentes trabajos de esta naturaleza, sin embargo podemos mencionar algunos de los logros más importantes. La editorial del Museo de Arte Contemporáneo publicó a principios de la década de los noventa una compilación de múltiples ensayos de distintos psicoanalistas y artistas que estudian los vínculos entre psicoanálisis y arte. Recientemente, en el año 2006, la NEL Caracas – Pronunciamiento realizó otra compilación titulada *Psicoanálisis y teatro: el sueño que no cesa*, donde catorce psicoanalistas y una actriz ofrecen su postura respecto a este tema.

Ya dentro de nuestra escuela, debemos decir que la psicología del arte, aunque forma parte de las líneas de investigación, no es un área frecuentemente estudiada en los trabajos de grado. Así, presentar una lectura psicoanalítica de una obra de arte es prácticamente una novedad en nuestro ámbito académico. La cátedra *Introducción a la psicología del arte* nos forma, de alguna manera, para realizar este tipo de trabajos; pero no parecen formar parte de los intereses de la comunidad estudiantil los claros vínculos entre las diferentes corrientes de

la psicología y el arte, las posibilidades interpretativas, validadas a lo largo de los años por diferentes investigadores (tanto del ámbito de la psicología como del arte), del universo psicológico.

Nos planteamos demostrar esa posibilidad: la apropiación de un lenguaje que, ajeno a los convencionales del arte, sirva de puente y de herramienta en el acercamiento crítico a una pieza. Pero además estudiaremos una obra de un dramaturgo latinoamericano, inscrito con firmeza en la fascinante vorágine de investigaciones telúricas de la Cuba de finales del siglo XX. ¿Cómo leer desde el discurso psicoanalítico la obra de un autor volcado a la tarea de crear una identidad latinoamericana? ¿Cómo tender un puente entre las estructuras germánicas del inconsciente y una obra nacida del desarraigo, *la maldita circunstancia del agua por todas partes*?

Y cuán urgente parece, cuán ineludible la labor de realizar trabajos que busquen generar conocimiento sobre *lo latinoamericano*, no sólo porque es la única forma, tal como lo vemos ahora, de consolidar una *idea* de lo que nos define como *pueblo*, sino porque poco podemos decir nosotros, hispano-hablantes, del teatro moderno noruego. Que nuestras investigaciones versen sobre autores y obras latinoamericanas nos permitirá participar del largo y complejo nacimiento del *ser* hispanoamericano: somos, hemos sido siempre, eterno conato. O, parafraseando a Hegel: América es un continente sin historia. Debemos construir esa historia, sostenerla duramente para que no mengüe, en todos nuestros trabajos y reflexiones.

Con todo, nos proponemos algo sencillo: realizar una lectura, desde el terreno del psicoanálisis, de la pieza *Aire frío*, así como también intentar descubrir en qué forma se relaciona (la obra, sus personajes) con la vida del autor.



## CAPÍTULO I

### Psicoanálisis ortodoxo y arte.

En primer lugar, parece necesario apuntar que el título de este Capítulo es demasiado pretencioso, en realidad, se trata de una breve revisión del interés del psicoanálisis por el arte. Desarrollar cabalmente el título que hemos elegido significaría sistematizar todas las investigaciones realizadas por Freud en torno al fenómeno estético, al artista, obras de teatro, cuadros, novelas, cuentos, esculturas, poemas, etc. Tal labor es poco menos que imposible y, por lo demás, excede los límites de esta investigación. Sin embargo, hemos nombrado *Psicoanálisis ortodoxo y arte* a nuestro Capítulo I porque el interés es precisamente ese, indagar en los vínculos entre uno y otro; aunque, por supuesto, dentro de unos límites precisos.

El psicoanálisis es una escuela de la psicología nacida de la psiquiatría y neurofisiología de finales del siglo XIX, un método terapéutico que intenta ampliar los procesos de la consciencia y otorgarle un lugar (dentro del aparato psíquico) a lo que la cultura ha proscrito en el hombre: sus instintos sexuales. Es también un lenguaje para la interpretación de los productos del psiquismo, esto es, por ejemplo, los sueños y el arte. Son afines a la escuela ortodoxa conceptos como inconsciente, represión o pulsión; el psicoanálisis ha inventado estos conceptos y ellos, a la vez, han inventado al psicoanálisis. Único credo psicoanalítico: el viejo imperativo apolíneo, el *gnothi seauton*.

Freud, frente a la imposibilidad de construir una ciencia del deseo, un saber sin sujeto (forcluido, diría Lacan), un saber sin saber previo, tuvo que fundar sus descubrimientos en el ámbito de la cultura. En Freud, los valores son construcciones sociales que contienen, modifican y canalizan el instinto. Son la columna vertebral de la cultura y, al mismo tiempo, los verdugos del anhelo del hombre, frustrado para siempre, de vivir de sus deseos.

El psicoanálisis es, al contrario de los descubrimientos de la ciencia, un fenómeno originario –en el sentido de original que funda la fenomenología de Husserl– y sólo podía adquirir universalidad en el marco de una experiencia distinta de la ciencia<sup>1</sup>. Es en la

---

<sup>1</sup> La experiencia de la ciencia es el espacio donde el fenómeno es sometido a control, el sujeto desaparece.

experiencia que se produce el encuadre analítico. Y sólo en la experiencia analítica podían surgir los conceptos de transferencia, repetición y pulsión, que junto con el inconsciente dan nacimiento a su vez a la experiencia analítica que tiene, como vemos, una estructura circular. Es decir, la experiencia psicoanalítica guarda una relación de homología con el círculo hermenéutico, afín a la hermenéutica clásica en su intento de fundación de las Ciencias del Espíritu.

La experiencia analítica no sólo debía fundar un saber conceptual, especulativo, sino la singularidad radical del sujeto del psicoanálisis, esto significa que en la medida en que el saber sobre el sujeto del inconsciente no se establece por los procedimientos metodológicos de la ciencia: deducción o inducción, no existe la posibilidad de considerar al sujeto del inconsciente bajo la mirada de una ley general, como la aplicación a un individuo de un conocimiento universal. Por ello el sujeto del inconsciente es un sujeto único cuya verdad (causa de su deseo) se dice a medias, se atisba sólo en el encuadre analítico, no hay posibilidad de establecer una metodología hipotética, deductiva o empírica, que pueda dar cuenta del hombre como participante de una realidad desprendida de un mundo que lo trasciende.

De esta manera, el psicoanálisis ha estado interesado desde sus orígenes por la actividad creadora, y el discurso de la obra de arte le atrae en tanto lo considera ropaje (aunque bello) de los más secretos anhelos de los hombres. De hecho, podemos decir que el psicoanálisis nace del arte, ya que sus mitos fundacionales se inscriben más en la tradición literaria que en la tradición científica<sup>2</sup>. Es frecuente hallar en la teoría psicoanalítica freudiana constantes referencias a los grandes artistas de la historia: desde Leonardo hasta Goethe, desde Sófocles hasta Shakespeare, desde Dostoievski hasta Mayer. Cuando Freud escribe sobre arte, lo hace primero para enmarcar sus hallazgos, para nombrar lo que, según el psicoanálisis, es tan viejo como el hombre: estructuras, sistemas, complejos que no fueron inventados, sino descubiertos en el oscuro fondo de lo humano. Luego se interesa por la actividad creadora como producto de un psiquismo particular, con la habilidad (insólita) de enorgullecerse de lo que el hombre común debe cargar con culpa y vergüenza.

---

<sup>2</sup> El complejo de Edipo, por ejemplo, extrae toda su fuerza directamente de Sófocles. Tal como lo vemos ahora, Freud estaba mucho más interesado en los poetas que en Kraft-Ebbing.

El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo exterior a ello conducente. Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esta satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de la realidad es por sí misma una parte de la realidad. (Freud, 1995, versión electrónica).

Así, el psicoanálisis descubre un significativo margen de coincidencia entre lo estético y lo neurótico, no sólo porque el artista posee los mismos deseos insatisfechos que el neurótico o porque es capaz de abrir un espacio compartido para el cumplimiento de tales deseos; sino porque el arte, como la neurosis, es expresión simbólica del contenido inconsciente. El arte nos salva de ser lo que la realidad nos obliga a ser. El arte es el espacio de la fantasía, de la realización, la fábrica de los sueños. El artista posee el rarísimo don de dar cuenta de lo imposible: el *anhelo de deificación*, como diría María Zambrano.

El personaje, por otra parte, no está exento de los rasgos característicos de la persona. Es decir, aunque la estructura general del drama posibilite la identificación con los personajes y con ella, la liberación de pulsiones reprimidas; el personaje en sí mismo, aunque héroe, aunque dios, arrastra consigo características propias de lo humano: nace. Y ese nacimiento entraña el trauma inicial de todo nacimiento, la dificultad de desprenderse del seno materno. La luz hiere la vista de todo lo que nace.

Pero a pesar de todo esto, a pesar del «nacimiento» de la obra de arte y su estrecho vínculo con la neurosis, a pesar de la función psicológica, terapéutica, que el psicoanálisis parece adjudicarle al arte, creemos, como Lacan, que no existe el psicoanálisis aplicado a las obras de arte. El psicoanálisis, como método, parte de un sujeto que habla y otro que escucha. En este caso, nos limitaremos a indagar en las posibilidades de lectura que abre, en la manera en que el lenguaje del psicoanálisis permite la elaboración de una crítica psicoanalítica literaria a partir de ciertas premisas y condiciones. Porque el psicoanálisis no se ocupa,

estrictamente hablando, de géneros o temas –términos afines a la crítica literaria tradicional–, sino de mentes (psiquismos). Y cuando se pretende elaborar crítica literaria psicoanalítica, se puede «escoger» entre un abanico de posibilidades: el psiquismo del autor (dramaturgo, en nuestro caso), el de la obra y el del espectador.

A nosotros nos concierne principalmente la obra, como ya ha de ser evidente. Sin embargo, nos interesa *Aire frío* en tanto es producto de un psiquismo. Así, desde el punto de vista psicoanalítico y las tres categorías que ofrece para la investigación en el terreno del arte, es el nuestro un estudio de naturaleza fronteriza: el autor y su obra.

Para aproximarnos a *Aire frío* hemos seleccionado, dentro del universo teórico del psicoanálisis ortodoxo, dos ensayos y algunos conceptos fundamentales. Los ensayos son *Personajes psicopáticos en el teatro* y *El Moisés de Miguel Ángel*. Los conceptos, por otro lado, son los afines a la segunda tópica del aparato psíquico y otros propios del ámbito terapéutico. *Personajes psicopáticos en el teatro* ofrece una teoría en torno a los posibles géneros del drama y nos permitirá problematizar, por decirlo de alguna manera, el género de *Aire frío*. *El Moisés de Miguel Ángel* funda, sin duda, un tipo de investigación; intentaremos apropiarnos, no de sus postulados, como en el caso de *Personajes psicopáticos en el teatro*, sino de esa *manera*. Contamos, entonces, con una metodología, una terminología y una teoría.

### **1.1.- Comentarios en torno al *Moisés de Miguel Ángel*.**

En 1901 Freud visita Roma por primera vez, luego de haber deseado hacer ese viaje durante muchos años. Al cuarto día de esa primera estancia en la «Ciudad Eterna» visita el *Moisés* de San Pietro in Vincoli y la escultura de Miguel Ángel suscita en él una fuerte impresión. A partir de 1901 Freud vuelve a Roma seis veces más, en 1912 escribe a su esposa:

Estoy disfrutando de una soledad deliciosa y un poco melancólica y me doy grandes paseos, animado por este tiempo maravilloso. Me gusta sobre todo deambular por entre las ruinas del Palatino y por Villa Borghese, un parque enorme, aunque muy romano. Diariamente voy a visitar al Moisés de San

Pietro in Vincoli, sobre el cual quizá me decida a escribir algo. (Sigmund Freud, citado en Teresa del Conde, 1994, p.162).

Es ampliamente conocida la presencia del patriarca judío en la vida y obra del fundador del psicoanálisis, a él dedica uno de sus últimos y más conmovedores trabajos: *Moisés y la religión monoteísta*, publicado entre 1937 y 1938. También a él dedica el primero de sus ensayos sobre arte, tal como advierte a Marta en 1912.

Cuantas veces he subido la empinada escalinata que conduce desde el feísimo Corso Cavour a la plaza solitaria, en la que se alza la abandonada iglesia, he intentado siempre sostener la mirada colérica del héroe bíblico, y en alguna ocasión me he deslizado temeroso fuera de la penumbra del interior, como si yo mismo perteneciera a aquellos a quienes fulminan sus ojos; a aquella chusma, incapaz de mantenerse fiel a convicción ninguna, que no quería esperar ni confiar, y se regocijaba ruidosamente al obtener de nuevo la ilusión de ídolo. (Sigmund Freud, 1970, pp.77-78).

*El Moisés de Miguel Ángel* es resultado directo de la observación que realiza Freud de la escultura durante muchos años, así como también es resultado del interés personal del vienés por la figura de Moisés. Freud se propone en el ensayo descubrir la intención del artista, aprehensible a través de la obra. Para ello cita a algunos de los críticos que la han comentado: Grimm, Lübke, Springer, Justi, Müntz, Wöffin, Burckardt, Thode, entre otros. La «colección de juicios» de Freud sobre el Moisés de Miguel Ángel es increíblemente contradictoria, pero lo que intenta es mostrar cómo detrás de las dudas de los críticos *se ocultan los elementos esenciales y mejores para la comprensión de esta obra de arte* (Sigmund Freud, 1970, p.78).

Freud se opone a las críticas que ha recibido la pieza (*la calma antes de la tempestad*), suscribiendo sólo la de Thode, quien propone que la figura sedente no realizará movimiento alguno. La tesis freudiana es que Miguel Ángel ha consumado una libre interpretación del texto bíblico, su Moisés no va a levantarse y quebrar las tablas de la ley; la extraña posición de la escultura es representación de un movimiento que culmina, no uno que se inicia. Se trata, para Freud, de la reproducción de un tipo de carácter, no de un momento bíblico.

Así, el Moisés de Miguel Ángel ha logrado, según Freud, dominar sus emociones en atención a una misión superior. *La calma después de la tempestad* sugiere que la ira ha sido

aplacada. Lo importante es la manera en que Freud llega a esa conclusión, realizando un análisis de los elementos más «pequeños» de la pieza, sin alejarse de la imagen, en una contemplación aguda y obstinada que no admite «dar por sabido» nada. Esta manera de acercarse a la obra de arte había sido conocida por Freud a través de un crítico de arte italiano, Giovanni Morelli.

Sus primeros escritos habían sido publicados en alemán con el pseudónimo de Ivan Lermolieff, desde el año de 1884. Este *connoisseur* había provocado una verdadera revolución entre los coleccionistas y aun los directores de museos en Europa, al revisar la autoría de muchos cuadros (...). Su método consistía en no quedarse con la impresión general y con los rasgos fundamentales presentes en la obra. En vez de eso destacaba el valor característico de los detalles subordinados; la forma de las uñas, lóbulos de las orejas, la aureola de los santos y otros rasgos cuya imitación el copista suele omitir y que sin embargo cada ejecutor realiza de manera singular. (Teresa del Conde, 1985, p.168).

La metodología del *El Moisés de Miguel Ángel* (y aun la metodología del psicoanálisis) es la misma que la de Morelli. El mismo Freud lo reconoce al decir: *A mi juicio, su procedimiento* (se refiere a Morelli) *muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra a deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo –el «refuse»– de la observación cosas secretas o encubiertas.* (1970, p.89)

Así, más allá de las características específicas del ensayo, nos interesa por su fascinante ubicación a medio camino entre la observación quisquillosa e incisiva de los elementos subordinados de una pieza y la observación quisquillosa e incisiva de los elementos subordinados de la vida. En un sueño en el que el paciente se encuentra rodeado de bombas, en un planeta extraño, desnudo, con un paraguas, lo importante será el paraguas. En una obra de arte, adquiere relevancia lo minúsculo, el detalle.

En suma, ¿cuáles serían las características de la metodología de *El Moisés de Miguel Ángel* importantes a efectos de la presente investigación, aplicables al estudio de cualquier obra de arte? Freud propone «no liberarse de la imagen», es decir, tener presente siempre el objeto de estudio. Como hemos dicho, esto facilitará la atención al detalle, al *refuse* de la pieza, aquello que, en una primera lectura, podría pasar inadvertido pero que entraña el

verdadero sentido detrás de la obra; no conformarse con la *gestalt*, en palabras de Teresa del Conde.

Lo importante de *El Moisés de Miguel Ángel* es la manera en que aplica, no las teorías psicoanalíticas en torno al artista y los procesos de creación, sino las bases más elementales (esenciales) de todo el psicoanálisis. *El Moisés de Miguel Ángel* es un ensayo elaborado a partir de la vocación natural del psicoanálisis de prestar atención a lo que en principio carece de significado, demostrando con esto que la crítica psicoanalítica de arte puede echar mano de lo que tiene en teoría naturaleza terapéutica.

Siendo así, el corpus teórico psicoanalítico entero (y no sólo las ideas estéticas) se convierte en una herramienta a la hora de enfrentarse a la obra de arte, un universo de posibilidades se abre. Una revisión de esas teorías, incluso modesta, sería demasiado extensa y excedería los límites de nuestra investigación. Sin embargo, es menester sistematizar aquí los aspectos de la clínica psicoanalítica de los que nos serviremos durante el análisis de *Aire frío*.

## **1.2.- Homosexualidad e historia.**

Hemos seleccionado algunos conceptos de la literatura freudiana y consideramos necesario informar al lector, no sólo de su origen y función dentro de la escuela psicoanalítica ortodoxa, sino también de su relación con esta investigación. Por supuesto, se trata sólo de algunas nociones básicas, un estudio más detallado sobre el lenguaje, los conceptos y estructuras del psicoanálisis excedería por mucho los límites del presente trabajo. Así, nos restringiremos a desarrollar la importancia, dentro de la escuela vienesa, de la construcción (o reconstrucción) de la historia personal en el tratamiento de la neurosis porque nos será útil a la hora de acercarnos, tanto a la relación de Virgilio Piñera con *Aire frío*, como a la novela familiar de sus personajes.

En un ensayo publicado en 1922 titulado *Algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad*, Freud desarrolla a manera de síntesis, entre otros, el tema

de la homosexualidad, que ha sido ya ampliamente analizado en trabajos más extensos como *Tres ensayos para una teoría sexual*, de 1905; o *Introducción al narcisismo*, de 1914.

Las posturas del psicoanálisis ortodoxo respecto a los posibles destinos de la orientación sexual, deben comprenderse a la luz del contexto histórico y las condiciones sociales de la Viena de principios del siglo XX. Freud no intenta elaborar fórmulas, sino que narra lo que ha encontrado en su trabajo clínico con homosexuales, sistematiza, organiza y otorga un sentido, dentro de la generalidad de la teoría psicoanalítica, a los datos suministrados por sus pacientes sobre la psicogénesis de la homosexualidad.

Dicho esto, prosigamos con los «descubrimientos» del psicoanálisis en torno al homoerotismo. En el apartado sobre homosexualidad del ensayo *Algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad*, Freud sostiene:

El proceso típico, comprobado ya en un gran número de casos, consiste en que algunos años, después de la pubertad, el adolescente, fijado hasta entonces intensamente a su madre, se identifica con ella y busca objetos eróticos en los que le sea posible volver a encontrarse a sí mismo y a los cuales querrá entonces amar como la madre le ha amado a él. (Freud, 1995, versión electrónica).

Se trata de una de las posibles resoluciones del complejo de Edipo<sup>3</sup>. La elección de objetos homosexuales estará condicionada, entonces, por los siguientes factores:

En primer lugar, la fijación a la madre, que dificulta la transición a otro objeto femenino. (...) Luego, la inclinación a la elección narcisista de objeto, más próxima y más difícil que la orientación hacia el otro sexo. (...) Más tarde se nos muestra también como un poderoso motivo de la elección de objeto homosexual el respeto o miedo al padre, toda vez que la renuncia a la mujer significa que el objeto elude la competencia con el padre (o con todas las personas masculinas que lo representan). (Freud, 1995, versión electrónica)

---

<sup>3</sup> El complejo de Edipo, ampliamente conocido, es el resultado de la triangulación madre-padre-niño y tiene tres formas: positiva, negativa y completa. En su forma positiva consiste en amar al progenitor del sexo contrario y desear la desaparición (simbólicamente, la muerte) del progenitor del propio sexo. En su forma negativa es exactamente al revés y, por último, en su forma completa se ama y se odia a ambos progenitores de forma más o menos similar.



Al niño, fijado a la madre, le es imposible transferir la libido<sup>4</sup> hacia otros objetos femeninos y se rinde a la tendencia de permanecer fiel a la figura materna. El niño, producto del miedo a la castración, es incapaz de competir con el padre. Por supuesto, la amenaza de castración es mucho más poderosa en un niño con tendencia al narcisismo<sup>5</sup>, esto es, a valorar en exceso su pene, tanto, que le es imposible renunciar a él en sus objetos eróticos. Siguiendo la metodología típica freudiana, podríamos expresar, en una frase, el conflicto del niño: *todas las mujeres pertenecen a papá*.

Sin embargo, Freud agrega en *Algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad* otro factor particularmente importante que influye en la elección de objetos homosexuales.

El material de observación nos ha ofrecido varios casos en los que resulta posible comprobar la emergencia infantil de enérgicos impulsos celosos emanados del complejo materno y orientados contra un rival, casi siempre contra un hermano mayor del individuo. Estos celos condujeron a actitudes intensamente hostiles y agresivas contra dicho hermano, llevadas hasta desearle la muerte, pero que sucumbieron luego a la evolución. Bajo el influjo de la educación, y seguramente también a causa de la impotencia permanente de tales impulsos, quedaron éstos reprimidos y transformados en tal forma, que las personas antes consideradas como rivales se convirtieron en los primeros objetos eróticos homosexuales. (Freud, 1995, versión electrónica).

Así, junto a la fijación en la madre, el temor al padre y el narcisismo (subproductos edípicos); los celos hacia un hermano se convierten en otra de las posibles causas en la génesis de la homosexualidad.

---

<sup>4</sup> Libido es un término de la teoría de los instintos destinado a la designación de la manifestación dinámica de la sexualidad (Freud, 1995, versión electrónica). Dinámica porque transita del yo a los objetos y de los objetos al yo. Se confrontaba, en los albores del psicoanálisis, a los «instintos de conservación del yo» con los «instintos sexuales», esto produjo una dicotomía en la teoría de la libido que la tornó confusa; en respuesta a esto Freud planteó que los «instintos de conservación del yo» eran de naturaleza libidinosa, sólo que en vez de dirigirse a los objetos se encaminaron al yo, procurando su permanencia en la vida.

<sup>5</sup> Para el psicoanálisis, existen dos tipos de narcisismo. Uno es el narcisismo primario, que es un instinto de auto-conservación. Y el narcisismo secundario, que es un regreso de la libido a la imagen interiorizada de la propia vida.

Para el psicoanálisis todos somos neuróticos, esto obedece a varias razones: la primera de ellas es que todos los seres humanos poseen un mundo inconsciente<sup>6</sup>, la segunda, en estrecha relación con la primera, es que todos hemos debido pasar por una serie de renunciamientos originales (el complejo de Edipo es, quizás, el más emblemático) y la tercera, podríamos decir, es que el mundo no es escenario para la satisfacción total de nuestros deseos. Así, la neurosis es menos una enfermedad que la estructura natural, el ordenamiento lógico de las diversas instancias que conforman la personalidad del hombre.

En este sentido, el devenir de la psicoterapia es perfecto para proveernos de un conjunto de nociones básicas necesarias para la construcción de una especie de glosario de términos afines a esta investigación. En los primeros cuadros de histeria<sup>7</sup>, Freud decía que lo que el psicoanálisis tiene que producir para que haya cambio es una abreacción<sup>8</sup>. Es decir, producir recuerdo, con una gran liberación de emociones, en torno a una escena traumática. Al producir abreacción habrá cambio, decía Freud, porque entonces se moverán los síntomas, podrán desvanecerse síntomas neuróticos. Esto tenía relación con casos clínicos vistos por él, en los que si se lograba que una paciente histérica que tenía anestesia pudiera hablar de un episodio de seducción infantil, un episodio sexual, y liberara la emoción de algo que había sido una tentativa de violación, o una fantasía de violación, con esa liberación de emoción y de recuerdo desaparecería el síntoma conversivo histérico. Ésta era una idea de proceso: el paciente recuerda, libera emociones: desaparecen los síntomas.

Luego, se enfatiza el movimiento de recordar. Es decir, ya desde ese fenómeno de la abreacción pasa a ser importante conectarse con aspectos de la historia. Aspectos traumáticos o conflictivos de la historia donde recordar parece permitir al sujeto integrarse con lo olvidado, integrarse con lo que era un pasado conflictivo y traumático. Y en ese «unirse con», habrá un proceso en marcha, un proceso integrativo. En ese sentido podríamos decir que el psicoanálisis pone en marcha procesos de integración y que el recordar es parte de ellos.

---

<sup>6</sup> En 1900 aparece la primera tópica del aparato psíquico, relacionada con *La interpretación de los sueños*, conformada por el consciente, el preconscious y el inconsciente.

<sup>7</sup> La histeria es la psiconeurosis de transferencia más estudiada por el psicoanálisis, conforma, junto a la neurosis obsesiva y la perversión, una de las posibles estructuras del psiquismo del individuo. Se caracteriza, entre otras cosas, por la elección de la represión, la teatralidad del síntoma, la formulación constante de la queja, la conflictividad nostálgica del padre en la triangulación edípica y la duda sobre el deseo del otro.

<sup>8</sup> La abreacción no es más que la interrupción de lo reprimido.

Podemos incluir en este desarrollo la noción de historizar, porque el movimiento de ir enlazando recuerdos, historias, anécdotas, episodios conflictivos, pone en marcha un trabajo, que es una dimensión del proceso psicoanalítico siempre significativa: la dimensión de construir una historia. Historizar, reconstruir o crear una historia, ahí donde había elementos dispersos. Llegar a construir o crear una historia partiendo de fragmentos, de imágenes sueltas y otras perdidas en el pasado.

Desde luego, otro parámetro significativo para el proceso surge en Freud cuando piensa que el trabajo del psicoanálisis es hacer consciente lo inconsciente. Parte de lo inconsciente era lo olvidado, pero lo olvidado también contenía elementos reprimidos. Toda esa organización se ponía en juego en el trabajo de hacer consciente lo inconsciente.

Tiempo después, Freud elabora la segunda tópica del aparato psíquico<sup>9</sup>, propone entonces nuevas fórmulas para el proceso psicoterapéutico, queda así instaurado el enfoque tópico del análisis<sup>10</sup>. Donde está el *ello* debe estar el *yo*. Se trata entonces de una reconstitución de las estructuras del aparato psíquico a partir de las necesidades del paciente. Si cada una de las instancias posee una finalidad (la del *ello*, generar pulsiones; la del *yo*, gestionar, organizar, mediar; y la del *superyo*, sancionar, prescribir y premiar), entonces el proceso analítico constituirá una modificación de las exigencias de cada sistema. En vez de un *ello* colérico, un *ello* paciente y organizador; un *ello* atravesado por el *yo*: donde está el *ello* debe estar el *yo*. Pero también, modificando la ecuación, donde está el *superyo* debe estar el *yo*. Es decir, si el paciente posee un *superyo* rígido, arcaico, castigador, castrador, se supone que el trabajo analítico debe dar lugar a un *yo* que establezca otras dimensiones del *superyo*, que lo haga donador, posibilitante. Algo del Eros<sup>11</sup> penetrando a un *superyo* donde predominaban modos de lo tanático. Y, finalmente, donde está el *yo* debe estar el *yo*. Esto quiere decir que donde había un *yo* defensivo, tiene que aparecer un *yo* que amplíe su campo

---

<sup>9</sup>A partir de 1928 Freud propone una segunda estructura del psiquismo. Esta estructura estará conformada por tres instancias: el *ello*, el *yo* y el *superyo*. El *ello* es el componente biológico de la personalidad, depositario de los instintos y la Libido, su principio es el placer. El *yo* es el componente psicológico de la personalidad, el encargado de materializar las demandas del *ello*, su principio es la realidad. El *superyo*, por último, es el componente social y su principio es la perfección.

<sup>10</sup> El enfoque tópico, junto al económico (cantidad de energía psíquica), el dinámico (movilidad de la energía psíquica) y el de relaciones sujeto-objeto (relativo a las etapas del desarrollo psicosexual: oral, anal y fálica), conforman los cuatro posibles puntos de vista del psicoanálisis frente a un psiquismo.

<sup>11</sup> La última elaboración freudiana de la teoría de los instintos los dividió en Eros y Tánatos, o, lo que es igual, instintos de vida e instintos de muerte.

de consciencia, un *yo* discriminador, sublimador, creador. Se trata de expandir las cualidades del *yo* saludable hacia las demás instancias del aparato psíquico.

Las posibilidades son infinitas, el equilibrio que Freud propuso reestablecer entre las tres instancias que conforman la segunda tópica del aparato psíquico se ubica en el centro de la salud mental. Sin embargo, podemos encontrarnos con un *ello* disminuido o un *yo* impotente o un *superyo* castrador en exceso. Podemos encontrar un *ello* gigantesco, poderoso, avasallante; o un *yo* fiero, dominante. La creación es una facultad del *yo* y el interés del psicoanálisis parece ser extenderla a las otras instancias, ensanchando el Eros a sus máximas posibilidades.

Así pues, el psicoanálisis es la primera escuela de la psicología que se detiene a analizar lo cotidiano, de pie sobre la idea de que lo psíquico no es sólo una teoría o una representación retórica de un conjunto de elementos aislados. Lo psíquico es un sistema del que la vida misma nos da testimonio. Lo psíquico, cuando fracasa. Y es que poco tiene el psicoanálisis para decir en torno al funcionamiento normal de la personalidad, poco tiene el psicoanálisis para decir sobre la represión<sup>12</sup> exitosa, lo que ha sido reprimido felizmente se perdió para siempre. Por supuesto, nada ha sido reprimido felizmente; o al menos nada que importe.

El trabajo del novelista, del poeta, del dramaturgo, se asemeja más al síntoma neurótico que a los resultados de la labor psicoterapéutica en la medida en que, sin intervención, lo reprimido vuelve con fuerza y encubierto. Aunque ese «elaborar una historia» se nos aproxime tanto al trabajo literario en todos sus géneros. Una historia que clama por ser desleída, desde el punto de vista del símbolo, más que desde el punto de vista del recuerdo. Sin embargo, podemos reconocer en el *yo* del artista el equilibrio psíquico que tiende al predominio de esta instancia, procurando a la vez el placer de la creación, igualmente valorado (al parecer) en este sistema, que el placer que el *ello* reclama para sí: la pulsión sexual.

---

<sup>12</sup> La represión, uno de los pilares fundamentales del psicoanálisis, es el mecanismo de defensa mediante el cual el sujeto niega el acceso a la consciencia de recuerdos, anhelos, ideas, insoportables para el registro moral del individuo.

Desde el terreno psicoanalítico podemos estudiar al creador según varios postulados teóricos. El primero de ellos, la sublimación, parte de la idea de que la obra, en sí misma, aparentemente alejada de actividades de naturaleza sexual, extrae su fuerza precisamente de la sexualidad, su pulsión. Es el mecanismo de defensa propio de los artistas, aunque el resto de los hombres y mujeres lo empleen sin la perfección técnica de los grandes creadores; sobre el nacimiento de esta perfección, poco tiene para decir el psicoanálisis. La sublimación explica los logros de la cultura: la religión, el arte, la ciencia. Se trata de las modificaciones y ocultaciones que realiza el artista para encubrir la fuente de la obra de arte, el complicado proceso a través del cual se transforma el objeto del instinto.

Reconoce también en el ejercicio del arte una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto en el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte. Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones. El problema del origen de la capacidad artística creadora no toca resolverlo a la Psicología. El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías; pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas. (Freud, 1995, versión electrónica).

El segundo postulado teórico afín a la investigación psicoanalítica en torno al autor es la fantasía o sueño diurno. Para Freud, el equivalente al arte en el hombre común es la fantasía, se trata del mecanismo (consciente o inconsciente) que posibilita igual liberación de pulsiones a través de la libre elaboración de imágenes sustitutivas del placer concreto, real, que la vida misma niega. En el niño, tal actividad es el juego. Todos (niño, adulto y poeta), en cualquier caso, necesitan hacerse un mundo fuera del mundo que no castigue sus deseos egoístas o de naturaleza sexual. La diferencia radica, aparte de la maestría técnica, en la posibilidad que tiene el poeta de compartir sus fantasías sin vergüenza, mientras que el hombre común las oculta con recelo.

Para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos. La relación entre las impresiones infantiles y los destinos del artista y sus obras, como reacciones

a tales impulsos, constituye uno de los objetos más atractivos de la investigación analítica. (Freud, 1995, versión electrónica).

Así, junto a la sublimación y la fantasía, aparece la posibilidad de estudiar el psiquismo creador a partir de los mismos postulados teóricos que funcionan para intentar comprender al resto de los hombres. La infancia, las impresiones infantiles de los artistas, así como sus relaciones familiares o su orientación sexual, conforman un invaluable material para el psicoanálisis a la hora de comprender, por ejemplo, determinada obra de arte.

### **1.3.- Vínculos entre psicoanálisis y teatro: personajes psicopáticos.**

El psicoanálisis prestó atención en múltiples oportunidades a los problemas de la creación y a las particularidades de algunas obras de arte. Suponemos, como hemos comentado, que tal interés está relacionado con las características ontológicas del psicoanálisis como ciencia. Sin embargo, Freud también ensayó sobre los diferentes géneros de la literatura y, entre ellos, el teatro recibió siempre atención especial. Según Paraíso:

El teatro es el género privilegiado en la teoría literaria psicoanalítica: el más analizado, el que recibe mayor teorización. Tal vez por su afinidad profunda con el propio sistema psicoanalítico: porque (...) el Psicoanálisis considera la personalidad humana en términos dinámicos, de lucha entre las pulsiones y su regulación, entre el deseo y la convención o norma social, entre el principio de placer y el principio de realidad; porque el equilibrio del *yo* siempre es inestable, entre el subrepticio *ello* y el severo *superyo*. En definitiva, porque el psicoanálisis plantea la vida humana como drama. (1984, p. 94)

Encontramos testimonio de ese lugar «privilegiado» del teatro en la teoría literaria psicoanalítica, no sólo por las referencias a la tragedia griega e isabelina que atraviesan la obra freudiana, sino también en ensayos específicos, de los que mencionaremos el más importante de ellos: *Personajes psicopáticos en el teatro*<sup>13</sup>. Este trabajo tiene el carácter de un borrador escrito a vuelapluma que evidencia claramente el estilo oral improvisado de

---

<sup>13</sup> Es un documento redactado en 1904 (E. Jones en la biografía de Freud hace datar este trabajo a comienzos de 1906) con el título *Psychopathische Personen auf der Bühne*, que el crítico musical vienés Max Graf guardó en recuerdo de los años en que formaba parte del «círculo de los miércoles» en casa de Freud. La versión inglesa, de Henry Alden Bunker, se publicó en el *Psychoanalytic Quarterly* con el título *Psychopathic characters on the stage*, acompañada de un artículo de Graf.

Freud. Por su contenido se relaciona con *La interpretación de los sueños* y con *El chiste y su relación con lo inconsciente*<sup>14</sup>, obras entre las cuales también se sitúa cronológicamente.

Desde el comienzo del ensayo es evidente que nos hayamos ante una reflexión que centra su interés en los procesos del espectador, inscrito en la tradición aristotélica en torno a la «función» de la tragedia. Freud suscribe la idea de la catarsis de las emociones, pero lo expresa de la siguiente manera:

(...) se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto (...). No cabe duda de que, a este respecto, el principal papel le corresponde a la liberación de los propios afectos del sujeto, y el goce consiguiente ha de corresponder, pues, por un lado, al alivio que despierta su libre descarga, y por el otro, muy probablemente, a la estimulación sexual concomitante que, según es dable suponer, representa el subproducto ineludible de toda excitación emocional, inspirando en el sujeto ese tan caramente estimado sentimiento de exaltación de su nivel psíquico. (Freud, 1995, versión electrónica).

Así, para el psicoanálisis no se trata de un punto medio entre la conmiseración y el terror sino de una liberación de afectos que, tanto por la acción del intelecto como por la acción de factores de naturaleza social, han sido relegados al ámbito inconsciente. Esta liberación produce un alivio de la tensión que presupone siempre un afecto contenido y una estimulación sexual ligada, por supuesto, a la excitación emocional. El drama cumple, entonces, la misma función que el juego o el sueño: la posibilidad de la construcción de un mundo alternativo que sea escenario de la satisfacción de los deseos humanos.

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese «Mísero, al que nada importante puede ocurrirle»; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista. Y he aquí que el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del

---

<sup>14</sup> Por un lado, Freud entiende que el teatro, como el sueño, es un espacio fantástico de realización de deseos inconscientes. Y por otro, sugiere que la contemplación de una pieza teatral posee, como el chiste, la capacidad de liberar afectos, pulsiones, deseos reprimidos.

protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. (Freud, 1995, versión electrónica).

En este sentido, el espectador del teatro permanece a salvo de los *pesares* del protagonista, recibiendo sólo ganancias psíquicas de su aventura. Mas, el espectador no está del todo «a salvo». La particularidad del drama estriba en su relación, precisamente, con el sufrimiento. De ninguna otra expresión artística se espera que ahonde en las posibilidades del dolor como se espera del teatro.

En efecto, podríase caracterizar el drama precisamente por esta relación suya con el sufrimiento y con la desgracia, ya sea que, como en la comedia dramática, se limite a despertar la ansiedad para aplacarla luego, ya sea que, como en la tragedia el sufrimiento realmente sea desplegado hasta sus términos últimos. (Freud, 1995, versión electrónica).

Esto es lo que Lacan llamará «goce», la capacidad de extraer placer incluso del desconsuelo. Se trata de ofrecerle al espectador iguales gratificaciones que pesares o, al menos, diluir el sufrimiento hasta tal punto que el espectador tenga la oportunidad de extraer tanto placer como sea posible.

Todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama, que con ellas promete crear placer para el espectador. De aquí emana la condición primera que este género artístico ha de cumplir: no causar sufrimiento alguno al espectador y hallar los medios de compensar mediante las gratificaciones que posibilita la piedad que ha suscitado. (Freud, 1995, versión electrónica).

La relación del teatro con el sufrimiento introduce las reflexiones freudianas en torno a los posibles géneros dramáticos, ya que se origina en el vínculo del teatro con los ritos sacrificiales, a través de los cuales el hombre procuraba aplacar la ira divina y al mismo tiempo reclamar un espacio, pequeño, de realidad para lo humano.

De esta manera, aparece el primero de los tipos de drama que describe Freud: el drama religioso, en el que un individuo se rebela contra el orden divino, que ha confinado al hombre al reino del sufrimiento. En el drama religioso el protagonista aparece enfrentado a los dioses, quienes han reservado para él toda una gama de castigos. En el segundo tipo de



drama, lo humano se encuentra ya reivindicado y el poder represor lo ostentan, en cambio, las instituciones sociales. Es el drama social: el héroe se rebela contra las convenciones sociales y lucha, como el primero, por un poco más de libertad para sus deseos. Habla también del drama de caracteres, en el que héroes luchan entre sí, cada uno representando una personalidad extraordinaria, hombres capaces de vencer las barreras impuestas por el otro y hacerse de una posibilidad de protagonismo. Contempla Freud la opción de que cada uno de estos dramas se alimente de los otros, combinándose así el drama social con el de caracteres, etc.

Pero aparece, en mitad de estas reflexiones, el drama que interesa a Freud, el drama psicológico, en que el escenario de la lucha ya no es lo social ni lo religioso; sino el alma misma del personaje. Ha de luchar el héroe contra sí mismo en este tipo de drama, motivaciones inconscientes lo acechan y debe culminar la pieza con una renuncia.

Mientras los dramas religiosos, de caracteres y social difieren principalmente entre sí con respecto a la escena en la cual tiene lugar la acción y de la que emana el sufrimiento, cabe considerar ahora otra situación dramática, en la cual el drama se convierte en psicológico, pues el alma misma del protagonista es la que constituye el campo de una angustiada batalla entre diversos impulsos contrapuestos: una batalla que debe concluir, no con el aniquilamiento del protagonista, sino con el de uno de los impulsos contendientes, o sea, con un renunciamiento. (Freud, 1995, versión electrónica).

Mas, las posibilidades no terminan allí. El drama psicológico se torna psicopatológico cuando la batalla es entre motivaciones inconscientes y reprimidas. Parece que la condición para que este último tipo de teatro cause placer en sus espectadores es que éstos sean neuróticos, ya que sólo en ese caso es posible la identificación. En el neurótico, la represión está siempre a punto de fracasar y la identificación posibilita la liberación de aquello contra lo cual el héroe psicopatológico pelea. El dramaturgo debe abstenerse de mostrar la patología del protagonista como producto elaborado, debe mostrar el desarrollo de la neurosis con extremo cuidado, pues en caso contrario activaría las resistencias del espectador. *Es así tarea del dramaturgo transportarnos dentro de la misma enfermedad, cosa que se logra mejor si nos vemos obligados a seguirlo a través de todo su desarrollo* (Freud, 1995, versión electrónica).

La cúspide del drama psicopatológico es, según Freud, *Hamlet*. Esta pieza reúne las tres características que garantizan el éxito de esta fórmula:

1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerrequisitos de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque inidentificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su conscienciación llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. (Freud, 1995, versión electrónica).

Lo que sugiere Freud es que *Hamlet* es un recorrido por la lenta descomposición psíquica de su protagonista. Por otro lado, su conflicto, de naturaleza edípica, es común al resto de los hombres. Y tal conflicto es ampliamente diluido a lo largo de la pieza, no teniendo el espectador oportunidad de encontrar su sentido sino gracias a un análisis posterior a la representación. Tal reunión de prerrequisitos y condiciones podría parecer atributo exclusivo del Hamlet de Shakespeare; pero dentro de la literatura psicoanalítica encontramos que Macbeth o Fausto podrían perfilarse también como personajes psicopáticos.

Así, aunque de pie sobre la experiencia del espectador, Freud se sumerge en las posibilidades de los géneros del teatro, ofreciendo una teoría en torno a ellos a partir de las características formales del *ars poética* teatral. Va configurándose lo que es, a nuestro modo de ver, una de las características más importantes del psicoanálisis: su capacidad de ser, más allá del modelo teórico del psiquismo humano o de su función terapéutica, una herramienta interpretativa. *Personajes psicopáticos en el teatro* posibilita que hoy un investigador pueda decir que *La quema de Judas* es un drama social, por ejemplo; o que *El zoológico de cristal* es un drama psicopatológico.

Suscribimos el psicoanálisis en tanto herramienta interpretativa, la más importante del siglo XX, por lo demás. Nos hallamos ante la primera oportunidad en que, desde el terreno de la psicología, se ofrece un modelo de interpretación de la obra de arte desprendido de los vicios –y poses– de la crítica literaria tradicional.

## CAPÍTULO II

Breve reseña biográfica del autor. Virgilio Piñera: *pájaro amargo*.

Es relativamente fácil circunscribir biográficamente a un autor, quizás sea lo más sencillo de una investigación, ya que si estudiamos uno conocido encontraremos muchas referencias históricas y cronologías de su vida<sup>15</sup>. Virgilio Piñera, aunque no es muy conocido fuera de Cuba, forma parte de ese grupo de autores sobre los que abundan «investigaciones biográficas», aunque por supuesto, insuficientes para ceñir la genialidad del gran hombre, puesto que sólo son datos, fechas: no dan luz acerca de su temperamento, su infancia o sus relaciones familiares, sólo documentan sus estudios, publicaciones, etc. Estos datos, aunque nos permiten tener una semblanza de su actividad literaria, son insuficientes para el trabajo que nos proponemos realizar. Así, encontramos algunos breves comentarios en torno a su vida:

Virgilio Piñera Llera nació en Cárdenas, Matanzas, el 4 de agosto de 1912. Se estableció en La Habana en 1938 y en 1940 obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad capitalina. Fundó y dirigió la revista *Poeta* (1942). Fue colaborador en las publicaciones *Espuela de Plata*, *Grafos*, *Ultra*, *Orígenes*, *Gaceta del Caribe*, *Lyceum*, *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*. En Buenos Aires trabajó como funcionario del consulado cubano, como corrector de pruebas y más tarde como traductor de la Editorial Argos. Con José Rodríguez Feo fundó *Ciclón* en 1955 y fue director de Ediciones R. Obtuvo el premio de teatro del Concurso Casa de las Américas de 1968 por su obra *Dos viejos pánicos*. (...). Falleció el 18 de octubre de 1979 en La Habana (Diccionario de la Literatura Cubana, 1980, p.604).

Es evidente que esto no basta para conocer al que ha sido llamado *el más grande autor teatral cubano del siglo XX*. Mucho menos si pretendemos acercarnos psicoanalíticamente a una de sus obras más importantes. Debemos tomarnos en serio la tarea de historizar, construir una historia que de alguna manera sostenga sus obsesiones literarias, su temperamento como hombre y como escritor.

---

<sup>15</sup> Consúltese a este respecto el *Diccionario de Literatura Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980; o las direcciones URL:

<[http://www.cubaliteraria.com/autor/virgilio\\_pinera/index.html](http://www.cubaliteraria.com/autor/virgilio_pinera/index.html)>,

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio\\_Piñera](http://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio_Piñera)>,

<<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2963>>,

<<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/VirgilioPinera/VirgilioPineraBIO.htm>>,

<<http://usuarios.lycos.es/callelacosta/virgilio.htm>>.

Nada mejor que las palabras del propio Virgilio Piñera para hacernos una idea de lo que fue su vida: su arduo transitar por las calles de La Habana, por la literatura de una Cuba que no estaba preparada para su escritura irredenta. Indagaremos, entonces, en su autobiografía<sup>16</sup>, prácticamente como única referencia de lo que fue Virgilio Piñera, en tanto efectivamente es la única que brinda los datos que interesan a esta investigación: su infancia, sus relaciones familiares, su actitud frente a la pobreza y su orientación sexual.

Nace, efectivamente, en Cárdenas, provincia de Matanzas, en 1912. De padre agrimensor y madre maestra, Virgilio comenta: *Papá sólo pudo seguir la rutina de los días y aceptó el matrimonio como uno de esos males necesarios; en cuanto a los hijos, los iba haciendo a falta de otra cosa más importante que realizar* (citado en Pérez León, 1995, p32). Las circunstancias de su nacimiento son ya relevantes a la hora de comprender al gran hombre. Nace en lo que él mismo denominó el *clan Arturo*:

Muchas veces me he preguntado por qué los hombres y mujeres que formaban mi pueblo natal, Cárdenas, no se llamaban todos por el mismo nombre. Por ejemplo, Arturo. Arturo se encuentra con Arturo y le cuenta que Arturo llegó con su hijo Arturo y su hija Arturo, que su mujer Arturo pronto dará a luz un nuevo Arturo (...) (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.37)

Así, Virgilio huirá siempre, como de la peste, de los lugares comunes de la literatura, cualquier cosa que pudiese convertirlo en un escritor-Arturo. Son tres las causas del sino fatal de Piñera, aquellas tres consonantes que lo acompañaron y que moldearon su obra y su personalidad, tres *pes*: poeta, pobre y «pájaro».

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de ellas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que “no se había podido conseguir nada para el almuerzo”. Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente

---

<sup>16</sup> La autobiografía de Virgilio Piñera ha sido publicada por el investigador cubano Roberto Pérez León en dos oportunidades, en el libro *Tiempo de Ciclón*, de ediciones Unión y en la colección Estudios, del CELCIT, en un trabajo titulado “Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja.” Haremos referencia a uno y otro a lo largo de este capítulo.

un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de Traviata. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.27)

Virgilio se relaciona con estas tres «cosas» desde el lugar del hambre. Si bien dos de ellas no tenían nada que ver con una urgencia en el sentido corporal, Virgilio, que conocía bien la sensación del hambre estomacal, no hizo más que permitir que aquél rugido de necesidad invadiera su sexo y su alma.

## 2.1.- La miseria.

*La molesta sensación del hambre la aplaqué  
saliendo subrepticamente a la calle y  
robando un plátano de la frutería.*

**Virgilio Piñera**

Virgilio vivió con su familia en Cárdenas, Guanabacoa y Camagüey; en todas estas ciudades se halló bajo el «amparo» familiar y aunque enfrentó la pobreza en ocasiones, por decirlo de alguna manera, por cuenta propia, la responsabilidad, como es de esperarse, era de sus padres.

La base de nuestra subsistencia la ponía mi madre con su haber de maestra; en cuanto a papá, unas veces medía tierras y otras soñaba que las medía. Así fluctuábamos entre la casi hambre y el hambre total. Como contraste desolador se nos hablaba todo el tiempo de nuestra época de prosperidad. Apenas si contaba con siete años y ya oía cosas como éstas: “Tu hermana sí que agarró la buena racha”, o “Tu hermana se dio los baños en Varadero”. Con el tiempo supe que eran historias que nos contaban para consolarnos (¿es posible?). (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.37)

No encontró nunca consuelo, no para el hambre, sino para esa especie de inercia en que estaban sumidos todos, familiares y amigos. Tenía que hacer algo. Y «huyó» hasta La Habana en busca de opciones, movimiento.

Un camión de bultos postales me transportó a La Habana. No tengo que decir que el viaje era gratuito –favor que me hacía un amigo de la infancia y que le agradecí doblemente, pues así me ahorraba los cuatro pesos que, con

sumo trabajo, había ahorrado para el ticket del ómnibus—. Viajar durante catorce horas en un camión, echados entre bultos –un bulto más–, es algo realmente pintoresco: una inmensa tela embreada cubre por entero la superficie del camión y se ve uno obligado a rodar interminablemente con una tienda de campaña sobre la cabeza. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.51-52)

A su llegada a la capital del país se sintió repentinamente «preso» en aquella ciudad y sus «altos» edificios, sus calles y su mar. Por supuesto, Virgilio siempre había tenido el campo, espacio, mucho espacio, y en La Habana tuvo que cederlo en más de un sentido. Cuenta que vivió en diferentes lugares, casas de familiares y residencias con amigos. Pero, cambios más, cambios menos, la situación seguía siendo la misma.

Con algunas alternativas de relativo bienestar mi familia había sido siempre una de las hijas predilectas de la miseria con traje y corbata... La historia de esta miseria queda relatada en anteriores capítulos y si se iba a diferenciar de la actual sería en lo que se refiere a su escenario; es decir, que en aquella, teniendo por marco la provincia, obedecía a ciertas leyes y presentaba una técnica que nada tendría que ver con las leyes y la técnica de la miseria vivida en la capital. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.60)

Lo cierto es que ese *cambio de escenario* era lo esencial, el autor de *Aire Frío*, protegido siempre por esa distancia crítica, arrogante, del mundo; no estaba amenazado por la pobreza en lo profundo. Redactó, en 1937, una misiva dirigida a la Facultad de Filosofía y Letras de La Habana, en la que declara bajo juramento ser pobre para obtener una matrícula gratis.

Datos que justifican mi condición de pobre: No tengo empleo. Somos ocho de familia, trabajando sólo una hermana que es maestra de kindergarten. Es la única entrada regular que tenemos, la cual por ser reducida, ya que sólo son \$58, no nos alcanza para cubrir los gastos de una matrícula: teniendo que ayudar económicamente a dos tías solteras residentes en La Habana en Arroyo Apolo en la calle Martí 8. De usted muy atentamente, Virgilio Piñera Llera. (Documento reproducido en la revista *Unión* N° 10, La Habana, abril de 1990, p.30)

Efectivamente había desarrollado una técnica para vivir (no sobrevivir) con los recursos materiales que poseía. Comenzó en La Habana a generar dinero con lo que

escribía<sup>17</sup>, ayudado principalmente por lo que enviaban sus padres y su hermana. Fue haciéndose de un nombre y fue llamado por ese nombre y lo respetaron (y odiaron): se convirtió en un escritor. Y más allá de lo que socialmente implicaba en la Cuba de principios del siglo XX ser poeta, su oficio lo revistió también de un cierto halo de grandeza, colocándolo por encima de toda clase social y toda pobreza o riqueza, dotándolo de una comprensión superior de los acontecimientos exteriores.

Los ricos estiman, con burguesa mentalidad, con áureos sesos, que la clase pobre, y más aún la clase mísera está sometida de continuo a la terrible tensión de una guerra de nervios con su miseria. Creo que, en líneas generales, es ese otro de tantos espejismos: uno se hace a un tipo de vida, y a reserva de anhelar y esperar lo mejor, existe perfectamente en lo peor. La inevitable técnica que nos va formando en tal miseria nos procura el acostumbramiento; es dicha técnica la que nos permite poner aquí que entre el pastel trufado que saborea el rico y el plato de harina que mastica el pobre no existe la menor diferencia; cada técnica respectiva les ha enseñado a ambos esa suerte de paragolpes que se llama periodicidad. Por el contrario, se daría una verdadera situación angustiosa si, de golpe, se trocasen los papeles. Ambos aprendizajes resultarían en extremo penosos: el rico haría muecas ante la harina y el pobre se retiraría al fondo de su dorada cámara para saborearla subrepticamente. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.60)

Virgilio conocía ambos mundos, aprendió el idioma francés, se codeó con la alta burguesía capitalina y eventualmente volvía a ser aquél ladrón de plátanos de Guanabacoa. En 1946, cuando se hubo hastiado de todo aquello, cuando el encierro isleño lo sobrepasó, obtuvo una beca para vivir en la ciudad más europea de América: Buenos Aires. En Argentina vivió más de diez años hasta que, al triunfo de la revolución, regresa definitivamente a Cuba.

En una bellísima carta a su hermana Luisa, escrita en 1947 desde Buenos Aires, revela lo que conforma, a nuestro modo de ver, su idea general sobre la pobreza. Virgilio temerá sólo a la pobreza de espíritu, todo lo demás es ajeno, todo lo demás es periódico y circunstancial.

---

<sup>17</sup> La participación de Virgilio en *Clavileño*, *Poeta*, *Orígenes*, *Espuela de plata* o *Nadie parecía* es fundamental no sólo por lo que representó económicamente, sino porque fue en tales revistas donde Virgilio comenzó a ser conocido dentro y fuera de Cuba.



Te quiero decir esto: no estoy frente a los hechos afortunados que experimento ni más optimista ni más pesimista. Para mí la vida no es mejorar o empeorar... Es solamente pasar, ser, asistir, comprendiendo nada del mundo porque no creo que la vida sea algo que haya que comprender, ni que tenga un sentido directo. No hay una vida mejor que otra; lo que hay es un baño mejor que otro, una comida mejor que la otra, y en este sentido es el único en que la persona puede sentirse más afortunada o más desvalida. ¿No lo crees tú así? (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 1995, p.58).

Y agrega:

Mira, hermana, es mejor agarrar un barco vestida de buhonera que quedarse en el Malecón con un vestido de El Encanto, toda jodida, contemplando cómo se aleja el barco y soltando lagrimitas y hablando de lo desgraciada que una es... Tú no tienes que pensar si no tienes para el regreso, si acá tendrás frío, etc. Lo importante es coger el largo y ya veremos. Piensa que pase lo más malo: que llegues aquí y hasta hambre pases, y también frío, pero piensa igualmente que cuando se está frente a situaciones parejas de hambre material y espiritual, por lo menos hay la novedad de cambiar de miseria y de decorado. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 1995, p.59).

## **2.2.- La homosexualidad.**

Otra de las maldiciones del autor de *Aire Frío*: su condición de «pájaro». La homosexualidad está en el centro de su producción literaria, de su desarraigo y su soledad. El niño Virgilio Piñera, en una pequeña provincia cubana, descubre su atracción por los hombres e intenta satisfacer sus deseos a través del onanismo:

...lo primero que se me ocurrió fue buscar un sitio aislado, pero no bastándome la soledad, busqué el concurso de las tinieblas. Un ciego instinto me avisa que, habiéndome apoderado de la imagen de mi tío, debería, so pena de perderla, sumirla en el rincón más oscuro de mi ser. Pero como yo era un niño de siete años y no un psicólogo, hice lo que hacen los niños en estos casos: busqué la oscuridad física. La encontré en la carbonera; entonces me puse a revolcarme como un desesperado; desesperado, porque ignorando totalmente dónde ubicar el sexo de mi tío en mi cuerpo, sólo acertaba a hacerme una imagen del tío como encimándose pero sin llegar a posarse en algún punto preciso. Pero, ¡oh, poder del centro de gravedad! Ya encontraba el mío, pues la mano fue cayendo hacia el centro de mi cuerpo, en donde mi diminuto e informe sexo, grotescamente erecto, solicitaba el acompañamiento de la mano para regalarme la áspera melodía de la masturbación. A los pocos instantes me sacudió un estremecimiento de placer y entonces supe que todo pasaba en el cerebro,

pues el tío, como la roja lumbre de un cigarrillo, me quemaba y desgarraba la cabeza cual si yo fuera el hígado de otro Prometeo. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.27-28)

Como Prometeo, Virgilio había recibido un don y fue su deseo compartirlo con otros. Mas, como Prometeo, fue castigado. Ser homosexual en una pequeña provincia cubana a principios del siglo XX debe haber sido tan difícil como ser escritor.

Mis primeros contactos en el terreno así dicho del arte los hice con dos tipos de gente en extremo dudosas. Las primeras formaban fila en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras; las segundas eran muchachos inclinados a lo bello, sensibles, amantes de las bellas artes. Unas y otras eran homosexuales y tras un estudio detenido de las mismas nunca se podía saber si eran homosexuales porque aspiraban a ser artistas o si aspiraban a serlo porque eran homosexuales. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.63)

En cualquier caso, Virgilio conoce el mundo del arte y el de la homosexualidad simultáneamente, haciéndose de un grupo de «amigos» que no sólo compartían sus gustos literarios, sino que además produjeron cierta calma respecto a sus tendencias sexuales asociadas a la certitud de que otros, como él, también eran homosexuales.

Comprobé entonces que tanto el estudiante de filosofía y letras como el homosexual de *garconnie* tenían algo de muy en común conmigo. ¡Ellos también recitaban y se masturbaban según todos los matices y en todas las acepciones! (...) El único cambio radicaba en la variedad; en la provincia yo me masturbaba y recitaba en soledad; aquí, en La Habana, comenzaba a hacerlo en compañía; en compañía dudosa y lacrimosa, llena de corbatas chillonas, de perfume, de antigüedades y objetos de arte... (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.64-65)

Con un profundo rechazo hacia la marcada afectación y falsedad de ambos mundos, sin sentirse en ningún momento del todo perteneciente a esos círculos, aunque lo acogieron sin problemas, Virgilio, que alguna vez fue comparado con Luis Cernuda por María Zambrano, nunca hizo, como Cernuda, explícita su homosexualidad en su producción literaria. Pero tampoco la ocultó en su vida.

Un estudio sobre la presencia –o el tratamiento– del *tema gay* en la obra piñeriana excede los límites de esta investigación, sin embargo basta decir el torturado René constituye,

junto al Fronesis lezamiano, algunos de los más emblemáticos «íconos gay» de la literatura cubana. Con la excepción de Severo Sarduy, Virgilio fue quien más cerca estuvo de una literatura *queer*<sup>18</sup>, si tomamos en cuenta la totalidad de su producción literaria, incluyendo lo que ha sido publicado después de su muerte: su autobiografía, por ejemplo.

Pero el hombre, ¿lo había visto realmente por una vez en mi vida? ¿Había cruzado palabras con ser humano alguno que no cayese en el embudo de la nada? ¿Los días, que salen de sí mismos como los anillos de la serpiente sólo se convertirían en esos otros mortales que forman la Nada? ¿Y por qué embadurnaba con negra tinta la cara del profesor? ¿Por qué no podía decir lo que quería y tenía que sostener lo que no decía? ¿Tan absurdo era como para exclamar: ¡La filosofía de la cultura es una cosa muy seria...! ¿Tanta locura y tanto fango? ¿Fofedad y almíbar? Y como el movimiento de un metrónomo marcando el tiempo de la música, oscila a la derecha y a la izquierda, marcaba yo mi babosa melodía con las manos, las que abatiéndose sobre mi boca avisaban que estaba recitando, en tanto que posándose sobre mi sexo señalaban que me disponía a masturbarme. ¿Y por qué no podía ponerlas sobre otro sexo? Y qué prohibición maldita impedía a mi boca engullir mis manos y ser ella la que dijese: ¿hasta cuando? (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.43)

### **2.2.1.- La Revolución y Virgilio Piñera: la disidencia sexual.**

Cuando Virgilio regresa a Cuba, en 1958, regresa también no sólo al hambre material, sino a su más grande temor, la Nada; la espantosa pesadilla del hambre espiritual y cultural de un país (y un hombre) condenado por su propia esperanza. Eliseo Alberto, en sus tristes memorias, *Informe contra mí mismo*, aparecidas en 1997, dibuja un panorama terrible de las condiciones culturales de los que permanecieron escribiendo dentro de Cuba durante los primeros años de la Revolución.

Su primera imagen de Piñera es la de una tarde lluviosa en que acompañaba a su padre Eliseo Diego a una librería de La Habana, apareció Piñera, enjuto y empapado. Diego le ofreció su pañuelo y le saludó, recordando los versos de su viejo poema:

-Virgilio, ¿quién desdeña ahogarse en la indefinible llamarada del flamboyán?

---

<sup>18</sup> La crítica literaria norteamericana (y recientemente la europea) ha convenido en llamar «Literatura queer» tanto a las obras producidas por autores homosexuales, como a las obras cuya temática se sumerge en el universo gay, sus intereses, sus símbolos, su historia; se trata de una literatura al margen de la ley.

Virgilio sonrió, feliz porque mi padre había recordado unos versos de *La Isla en peso*.

-Ay, Eliseo, cómo llueve, viejito, no hay derecho –respondió el recién llegado–, y completó su poema con voz de falsete: -Ahora no pasa un tigre sino su descripción. (Alberto, 1997, p.157)

Luego agrega, con un profundo agradecimiento al valor cultural de Virgilio, pero también con algo de vergüenza por lo que vino después.

Virgilio nos dijo: «Esta noche he llorado al conocer a una anciana / que ha vivido ciento ocho años rodeada de aguas por todas partes. Hay que morder / hay que gritar / hay que arañar / He dado las últimas instrucciones. / El perfume de la piña puede detener a un pájaro». Virgilio es raíz, no rama, de la cultura cubana. Nadie, antes que él, había visto el tacón jorobado en los pies de Flora ni una tormenta en el lomo de un caballo ni esos muertos de la patria en el negro penacho de una palma. Nadie hasta Virgilio había vomitado su propia imagen funeraria ni se había atrevido a pedir, para sí, un poco más, otro poco más, de escarnio (Alberto, 1992, p.157).

La militancia sexual de Virgilio le valió no pocos problemas con el régimen comunista instaurado en la isla desde 1959. Cuando triunfa la revolución Virgilio era ya un notable intelectual, conocido por su participación en el grupo Orígenes y por su labor como dramaturgo. Su actitud frente a los cambios políticos fue de beneplácito y entusiasmo, tenía claro que el país necesitaba cambios y consideró positivo el avance de un nuevo proceso político que prometía bienestar al pueblo.

De la caída de Machado a Fidel Castro vimos desfilar a Batista, Mendieta, Miguel Mariano Gómez, Barnet, Grau San Martín, de nuevo Batista, Prío y otra vez Batista. Cualquiera hijo de vecino sabe de memoria estos nombres y parecería ocioso citarlos. Sin embargo, para quienes padecemos esos desgobiernos la enumeración se connota con tintas más que sombrías. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 1995, pp.52-53).

Escribe para *Lunes de revolución*, pero la conocida homosexualidad de Virgilio y los prejuicios que en torno a ello surgían hicieron necesario que sus trabajos aparecieran bajo el pseudónimo de *El Escriba*.

(...) en junio de 1959, aparecen dos artículos suyos en el periódico antes mencionado. El primero (...) expone que la labor de cambio en el campo de la creación y organización literaria debía de estar en manos de los jóvenes. Según él, la concesión de becas, la creación de una imprenta nacional o la

designación de un director de cultura no significaban de ninguna manera reformar la literatura. Considera que el camino de la literatura cubana no pasa por encuadrarse en el paradigma de lo nacional, sino por una toma de conciencia personal del escritor que, como tal, ha de entenderse a sí mismo, rechazando los lugares comunes. En el segundo, titulado *Literatura y Revolución* se pronuncia contra la literatura dirigida o al servicio de la política y, al tiempo, deslinda lo que significa servir a la Revolución de lo que supone el ejercicio de la creación literaria. En enero de 1960 vuelve sobre el tema en *Pasado y presente de nuestra cultura*, insistiendo en la idea de que la nueva situación política y social ofrecía la posibilidad de un cambio total en la posición del artista, bajo el supuesto del cuestionamiento de la actividad creadora con respecto al pasado de la Isla. (Martín Sevillano, 1991, p.96).

Quiso participar de ese cambio, quiso gestionar algunas de las buenas decisiones políticas que podían transformar el panorama cultural de Cuba, que para Virgilio no tenía literatura, ni teatro, ni artes plásticas; sino autores, actores, dramaturgos, pintores, poetas. La desarticulación de la cultura en Cuba arrojaba un saldo terrible: el caos. La revolución ofrecía la posibilidad de hacer algo, sus artículos en *Lunes* son de un entusiasmo muy raro en Virgilio, tan poco acostumbrado a ver algo de movimiento en los *Arturos* cubanos.

Sin embargo, conocemos dos eventos que cambiarían para siempre la relación del autor con la Revolución y con el comunismo. A partir de 1961 comienza un proceso de cambios que suponen la subordinación de las artes al proyecto político. Comienza la censura a los libros (y autores) contrarrevolucionarios. Y se realiza el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas: el primero de los dos eventos a los que hacemos referencia. Desde ese estrado, Fidel Castro pronunció sus *Palabras a los intelectuales*, en las que dijo, entre otras muchas cosas:

(...) Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. (1972, p.363)

La intervención de Virgilio Piñera fue profundamente significativa: *Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es eso todo lo que tengo que decir* (citado en Cabrera Infante, 1999, p.332). Y muy conocida la paráfrasis que de las

palabras de Virgilio realiza Reinaldo Arenas en su novela *El portero*. Arenas hace al Conejo iniciar su intervención en la Asamblea Esópica con las siguientes palabras:

Yo tengo miedo, mucho miedo, muchísimo miedo. En realidad creo que me muero de miedo. Sí, casi muerto estoy. Pero también estoy seguro de que si no fuera por el miedo no estaría casi muerto, sino completamente muerto. Es decir, me hubiera matado yo mismo, porque el miedo es lo único que nos mantiene vivos. (1990, p.125).

Virgilio fue muy valiente al denunciar su miedo, sin embargo, lo verdaderamente dramático está por suceder. El segundo evento ocurre el 11 de octubre de ese mismo año, 1961, cuando se desarrolla una redada del Ministerio del Interior con el objeto de apresar a pederastas, prostitutas y proxenetas. Es la *Noche de las tres pes*. A pesar de que la acción ocurre en el centro de La Habana, Virgilio fue hecho prisionero a la mañana siguiente en su casa de Guanabo, a treinta kilómetros, y conducido a prisión. Virgilio Piñera, el hombre que recitaba *Fedra* entre las sábanas, según nos cuenta Antón Arrufat (1994, p.77), no respondía al proyecto de *hombre nuevo* de una Revolución que asumía la homosexualidad como un rasgo característico de la decadencia burguesa, opuesto a la «natural y sana» heterosexualidad del pueblo.

No obstante, es necesario apuntar que consideramos que la homofobia es uno de los aspectos significativos de la cultura cubana (así como de la cultura latinoamericana) que fue consolidado y potenciado por el dogma revolucionario, pero no fue por homosexual que Virgilio fue perseguido y encarcelado, sino por haber manifestado su miedo. La homosexualidad fue la excusa que, dentro de una sociedad homofóbica, ideó la Revolución para sustentar una persecución que era, sin más, persecución política<sup>19</sup>.

Sin embargo, Virgilio Piñera decide permanecer en Cuba y continuar publicando sus obras y colaborando en las nuevas revistas literarias surgidas en el seno de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba: *La Gaceta y Unión*. En el año 1965 crece la política homofóbica y a su término una gran cantidad de artistas y escritores son enviados bajo el

---

<sup>19</sup> En todo caso, la Revolución cubana fue, en sus inicios, profundamente heteronormativa, machista y patriarcal. Reinaldo Arenas y Virgilio Piñera lo sabían bien. La diferencia estriba en que Virgilio era demasiado viejo para el exilio, lo había intentado ya. Y parece haber preferido morir de miedo en La Habana antes de embarcarse en un viaje sin retorno a ningún lugar.

delito de homosexualidad a los campos de la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción, creados en el año 1964 y situados en torno a la provincia de Camagüey). Cuando en 1967 el escritor español Juan Goytisolo visita Cuba, Virgilio le informa que existen más de 60.000 homosexuales presos. El documento que sirvió para la condena internacional del régimen comunista por el maltrato de los DDHH en estos *cuasi* campos de concentración es el film de Néstor Almendros y O. Jiménez, *Conducta impropia* (1984)<sup>20</sup>, donde se recogen testimonios directos de los presos y de su situación y de la persecución de los homosexuales en Cuba, los autores dedican su trabajo a Virgilio Piñera.

En 1969, año en que Virgilio publica el conjunto de su poesía bajo el título *La vida entera*, se cierra el capítulo de su ejercicio literario, pues en los diez años que le quedaban de vida no volvió a ver publicada ninguna de sus obras. Sin embargo, continuó escribiendo incansable: buena parte de lo publicado después de su muerte fue escrito exclusivamente durante esos años. Son los años de la muerte civil, del miedo, del encierro; los años del Virgilio escuálido, de la leche condensada y el confinamiento. Las reuniones literarias se efectuarían en secreto, tanto en La Habana como en casa de la poeta Carilda Oliver Labra, en Matanzas.

En el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (celebrado en abril de 1971) se toman algunas medidas<sup>21</sup>: se legisla sobre la propiedad intelectual y el patrimonio nacional, todo trabajo artístico pertenece a la Nación; se prohíbe el reconocimiento de artistas homosexuales por ser éstos enfermos patológicos, personas inmorales; de la misma manera se entiende que no podrán ocupar un puesto en la educación ni en actividades culturales o representar a la Revolución en el exterior. Los delitos contra el desarrollo «normal» de las relaciones sexuales estarán penados hasta con 30 años de prisión o incluso con pena de muerte, que es legalizada también en este momento. Finalmente, y entre otras cosas, se prohíbe hacer ostentación pública de moda aberrante y extravagante que denote la dependencia cultural de otros medios y que es susceptible de desequilibrar la unidad monolítica e ideológica del pueblo cubano.

---

<sup>20</sup> Puede verse un fragmento en la dirección URL: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_fcM3x86oAE](http://www.youtube.com/watch?v=_fcM3x86oAE)>.

<sup>21</sup> Algunas de estas medidas las conocemos gracias a las advertencias que el mismo Fidel Castro (1972, pp.356-545) hace en sus discursos sobre la Revolución y el «hombre nuevo», así como por el libro *Tumbas sin sosiego*, de Rojas (2006).

La obra de Virgilio queda censurada en Cuba, así como su publicación en el extranjero. La homosexualidad es la máscara que encubre el castigo merecido por no pertenecer a la lista de escritores amigos de las consignas promovidas por el Estado y los seguidores de la «línea literaria» que exige. De acuerdo con Roberto Pérez León:

Virgilio Piñera fue fatigosamente atropellado, durante los años en que en Cuba se confundió historia, revolución, sombras, puertas, memoria, destino, intimidad, ceguera y sueño, el principio de la realidad establecido entre nosotros quiso aparentar una armonía “moral” entre los artistas. Hubo jornadas de inagotable persecución y vértigo. Se modeló un pánico que en muchos generó discreción hipócrita y comprensión política trastocada en religiosa conformidad. Mientras Virgilio mostraba sus preferencias sexuales como la ropa soleándose en una tendedera, otros se enganchaban elaborados disfraces en aras de butacas oficiales o posiciones discretas que les permitieran escapar –por supuesto, siempre con el corazón en la boca– a los urinarios públicos a pesar de los pesares. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.42).

Pero más allá de la enorme injusticia de la persecución revolucionaria, se trata de comprender el desarraigo de un escritor obligado al margen tanto por factores que podríamos llamar «culturales», como por el ambiente político. Lo que sus contemporáneos, y algunos investigadores actuales, llamaron «pesimismo», es en realidad contacto con la muerte, sensibilidad hacia lo infamante de la vida. Una sensibilidad a la que fue, sin duda, obligado por la intolerancia, por la ignorancia, el desamor de su tan amado pueblo.

### **2.3.- El arte: Virgilio Piñera en el teatro y las letras cubanas.**

Hablar sobre Virgilio Piñera es hablar de vanguardia, de un escritor que parece haberla llevado siempre en el cuerpo. Algunos de los elementos de la obra de Virgilio Piñera que nos permiten situarlo como uno de los más grandes escritores cubanos –y latinoamericanos– son el absurdo, la subversión del mito clásico, el empleo de la parodia (en *Electra Garrigó*, por ejemplo), el conversacionalismo, el prosaísmo, el carácter narrativo de su poesía (borrándose en ocasiones las fronteras genéricas), la ironía, la vertiente metafísica y la incidencia en lo histórico inmediato, la incredulidad, la encarnación del vacío, la poética de la negación y la desmitificación de lo cubano como símbolo de lo paradisiaco.



Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos con nuevos cansancios y temores. (Lezama Lima, 1986, p.16).

Antes de Virgilio la literatura cubana conservaba visos de un cierto costumbrismo provinciano, detenido (estancado) en la corta visión de un conjunto de escritores fieles a la tradición martiana, incapaces de generar movimientos innovadores. Es la generación de Virgilio, la generación lezamiana, la que asume la tarea de construir una nueva visión de lo cubano y de la literatura: una teología insular. Sin embargo, Virgilio es el elemento hostil dentro de esa empresa, el bárbaro de los santuarios recién erigidos; el vociferador del infierno mientras apenas se inventaba *Paradiso*.

Sobre su poesía mucho se ha dicho, todos –detractores y amantes– coinciden en la altísima calidad literaria de su trabajo como poeta. Mas, el cuentista y el dramaturgo opacan al poeta, en tanto Virgilio –hombre de intuición– supo, como dice Roberto Pérez León, que después de *Paradiso* la novela pertenecía a Lezama. Y aunque se reconoce como el menos lezamiano de su generación lezamiana, también a Lezama pertenecía la poesía. Así, es el más grande dramaturgo y cuentista de su generación. Aunque, por ejemplo, su extenso poema *La isla en peso*, es uno de los que con mayor agudeza expresa el otro rostro de la fiesta innombrable de Lezama.

Virgilio Piñera publica *La isla en peso* en 1943 como réplica a la imagen de lo cubano ofrecida por José Lezama Lima en *Noche insular, jardines invisibles*. *La isla en peso* contradecía las premisas básicas del origenismo en cuanto lo cubano no consiste, para Virgilio, en esa especie de interiorización progresiva del paisaje insular hasta llegar de una forma teleológica a la construcción de una naturaleza poética reveladora. Denuncia, en cambio, el infierno detrás de la *fiesta innombrable* de Lezama, la otra cara de todo: de la poesía, de la isla; *la maldita circunstancia del agua por todas partes*. Por todo esto no es extraña la condena que, desde el corazón de su generación, recibió el poema:

En *La isla en peso*, va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas. La vieja mirada de autoexotismo, regresiva siempre en

nuestra poesía, prolifera aquí con el apoyo de un resentimiento cultural que no existió nunca en las dignas trasmutaciones de lo cubano. Trópico de inocencia pervertida, *huit clos* insular radicalmente agnóstico, tierra sin infierno ni paraíso, en el sitio de la cultura se entronizan los rituales mágicos, y en lugar del conocimiento, el acto sexual (Vitier, 1970, p.480).

Piñera, el irreverente iconoclasta del grupo Orígenes, ofrecía una visión alternativa del *ser* de la isla, una visión difícil de aceptar en la medida en que se opone, claramente, tanto a la imagen bucólica, paisajista, idílica de la poesía cubana hasta el momento; como a la *teología insular* que apenas esbozaba el origenismo o el bestiario beatífico de Lezama. En *La isla en peso* se suceden las imágenes en un collage delirante, en una yuxtaposición alucinada de metáforas surrealistas con las que el poeta intenta describir la isla en toda su extensión. Es la visión submarina del ahogado, la óptica distorsionada del habitante anfibio de un pueblo que no lleva el cielo en la masa de la sangre, que no es trascendente, sino concreto, sensorio.

*La isla en peso* marcó una línea divisoria: fue un río oscuro de palabras que tercamente arrastra destrucción, violencia, sequedad. Le tocó cerrar una época y vislumbrar otra: fue como una puñalada en medio de una poesía de figuración radiante vista desde la perspectiva arcádica, origenista. (Anhalt, 1992, p.27).

Pero su poesía insiste, aparece entonces la mítica Flora, trasunto brutal, paupérrimo y caribeño. La voz de sus poemas es irónica, insolente, tropical e irracional. El lenguaje busca la extravagancia cubana, la cubanía esencial de música y sensualidad, la mezcla atroz de la belleza y la fealdad que retrata un pueblo sincrético y *aislado*.

Virgilio Piñera es el punto culminante de esta formación discursiva: desde "La isla en peso" hasta sus Memorias, nunca abandonó el enunciado de la nada insular. (...) Donde Carpentier, Guillén, Lezama y Vitier veían intensas gravitaciones él atisbaba artificios y levedades. Cuba no sólo era reciente, sino que los mitos ideados para sublimar su corta edad eran extremadamente débiles. (Rojas, 1995, p.49)

Respecto a sus cuentos, advierte Alberto Garrandés:

...cuelen las insurrecciones del miedo y de la risa allí donde los textos son un reino quimérico y extasiado. En ellos escuchamos, disueltos nosotros por una rústica canción amistosa, el ulular del silencio final, ese diálogo entre lo literal y lo metafórico, entre la lógica de las acciones humanas y la retórica

de un sistema que nos habla de la finalidad dudosa de dichas acciones cuando verificamos que su literatura es una interrogación dirigida a nuestro ser. Quizás sea ese el "cociente revisionista" (para usar los términos de Harold Bloom) que está implicado en el prototexto y en la poética, una revisión de lo que creemos ser, de lo que creemos percibir dentro y fuera (la diferencia es precaria) de nosotros. (1993, p.120)

El universo de los cuentos piñerianos es tan ordenado y perfecto que olvidamos que asistimos a un festín antropófago, sin embargo, su extraña familiaridad termina por asombrarnos. El Virgilio cuentista nos recuerda a Carver en el estilo y a Kafka en los temas. Pero es un recuerdo vago, Virgilio se apropia constantemente del discurso vanguardista creando nuevos senderos en la narrativa latinoamericana, sus personajes escindidos, alucinantes, evaden con facilidad los catálogos y las fórmulas. El insomnio, el caos, lo social, convive en sus cuentos con el amor y la muerte. Caricaturescos, los personajes de la narrativa piñeriana triunfan en la perfección de lo ridículo.

Los relatos de Virgilio son difíciles de clasificar. Algunas de sus piezas más breves no llegan a ser cuentos. Comparte con el uruguayo Felisberto Hernández una tendencia hacia lo grotesco y una atención desproporcionada a objetos y detalles sin importancia que sugieren una incapacidad para moverse en el mundo real de sus personajes, con frecuencia del yo narrador. Las fantasías de esos personajes alienados envuelven imágenes de ceguera y de locura, o bien ellos ven y piensan de un modo singular, apropiándose para sí la absurdidad del mundo. Como escritor, Virgilio parece poder distanciarse de sus obsesiones mejor que sus personajes, con frecuencia por medio del humor. Alterna una distorsión "expresionista" que llega hasta la caricatura con una inocencia seductora que no se toma en serio. (Koch, 1996, p.157)

Los cuentos de Virgilio Piñera poseen, como en Kafka o Cortázar, la habilidad de abrir una ventana hacia el asombro, lo mágico, otras realidades que aguardan al filo de cada página. Otro mundo intenta expresarse a través de la narrativa de Piñera, otro mundo, otro orden en las cosas, otra lógica. Cuentos policiales, poéticos, antropófagos; cuentos abiertamente políticos o en torno a teoría literaria. Ninguna antología del cuento latinoamericano estará completa sin alguno de los *Cuentos fríos*.

En Virgilio Piñera siempre hubo un clamor de goce abrumado por la voz espasmódica que exige a la desnudez del yo el discurso de la verdad. Sus cuentos cuecen las insurrecciones del miedo y de la risa allí donde los textos

son un reino quimérico y extasiado. En ellos escuchamos, disueltos nosotros por una rústica canción amistosa, el ulular del silencio final, ese diálogo entre lo literal y lo metafórico, entre la lógica de las acciones humanas y la retórica de un sistema que nos habla de la finalidad dudosa de dichas acciones cuando verificamos que su literatura es una interrogación dirigida a lo nuestro. (Garrandés, 1993, p.134)

Sus ensayos no son menos importantes, pasaron a la historia por incisivos, por agudos, por no ser *políticamente correctos* en el marco de un movimiento literario que reunía autores muy respetados dentro y fuera de la isla. Virgilio Piñera irrumpe en la intelectualidad cubana con un par de conferencias que caracterizarán, para siempre, su identidad como ensayista, crítico. De acuerdo con Virgilio:

En 1938 dicté (esa palabra me encantaba por aquella época) una conferencia en la Sociedad Lyceum. Pues el señor José María Chacón y Calvo me hizo el honor de asistir a ella. Como el tema de mi conferencia era, además de muchas otras cosas, el Pobrecito de Asís, el señor Chacón quedó encantado. "¡Caramba, qué muchacho inteligente, qué fino, qué agudo; cuánta poesía!" (parece que me salía por todos los poros). Pasados tres años las cosas cambiaron desgraciadamente para el señor Chacón. Me invitó a un ciclo denominado *Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy*. Elegí a la Avellaneda, la puse en su lugar. El señor Chacón enrojeció hasta la raíz del cabello; tronó contra mí, me acusó de irrespetuoso, y fui puesto inmediatamente en el Index. Desde entonces soy un escritor irrespetuoso. Pero me siento muy bien con mi falta de respeto. Es lo que me ha impedido en todo momento frecuentar la Embajada de España... (Pérez León, 1995, pp.55-56).

La poetisa a la que hizo referencia Piñera es Gertrudis Gómez de Avellaneda, cúspide del barroco colonial. Sobre ella dijo cosas como que su poesía habla mucho sin decir nada o que adornaba sus frases melodiosas con la técnica oriental de la palabra, esto es: no tenía contacto con el *ser* de la isla. Y mientras destruía viejos altares, alababa con vehemencia la poesía de Lezama Lima, que según la crítica literaria del momento, era demencial. Sin embargo, en cuanto Lezama fue reconocido como poeta, arremetió contra él, poseído por esa especie de fuego renovador que tanto lo describe como crítico y ensayista.

Su lengua en La Habana era odiada por temida. Como puede comprobarse en *Terribilia meditans*, llevado por este su peculiar modo de admiración, supo ver y enjuiciar pronto, en 1942 y desde las páginas de su revista Poeta, el proceso y los peligros de su generación, como asevera el propio Vitier.

Enemigo de la gazmoñería, los bombos mutuos y la falsedad, escribía - tajantemente- su opinión, dentro de un ambiente cuasi provinciano, sin hacer concesiones ni dulcificar. (Arrufat, 1994, p.11).

El ensayo al que Arrufat hace referencia aparece en los números 1 y 2 de la revista *Poeta* (1942). En él, embiste contra Lezama:

Lezama, tras haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y empieza a devorar su propia conquista. Después de Enemigo rumor, era ineludible haber dejado atrás ciertas cosas que él no ha dejado; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.37)

Así, comprendemos por qué temían y odiaban *su lengua* en La Habana. *En el ejercicio de la escritura, como manifestación de la libertad personal, fue insobornable e inflexible. Constituía su ética de escritor* (Arrufat, 1994, p.41). Virgilio fue un maestro de la prosa y de la crítica literaria, poseía la capacidad de ver, con irreductible agudeza, lo que era «repetición» en la historia de la literatura y en ese sentido, innecesario.

Insobornable e inflexible fue también su teatro, la prolífica dramaturgia piñeriana es, quizás, la más excelsa manifestación de su genialidad como escritor. Piñera publica, en 1961, *Electra Garrigó*, pieza con la que provoca un sismo en la intelectualidad cubana en la medida en que introduce nuevos órdenes en el discurso escénico. Si para Freud el psicoanálisis es la más grave ofensa al narcisismo de la humanidad, podemos afirmar que *Electra Garrigó* es, a su vez, una de las peores injurias al teatro cubano en toda su historia. Prueba de ello es la reacción de la crítica, que se opuso con firmeza a la perversión de *Electra*. Decimos «perversión» porque, efectivamente, *Electra* invierte el orden de las cosas, alterando los valores sociales y escénicos de un país sumido en una especie de pereza intelectual que afectó principalmente al teatro.

El tratamiento del mito helénico en *Electra Garrigó* es como sólo podía ser en Virgilio Piñera: cubano, burlesco, terrible, absurdo. Roberto Pérez León, en su ensayo sobre Virgilio, dice que lo que más aporta la pieza son rupturas y que allí radica la dificultad, la imposibilidad de ver la magnitud de su genio. Rine Leal, el celeberrimo crítico teatral

cubano, dice que la dramaturgia nacional tiene dos vertientes, una de tradición literaria, universal; una de tradición vernácula. *Electra Garrigó* reuniría ambas vertientes, siendo a un tiempo universal y cubana, siendo a la vez Agamenón, el trágico héroe helénico; y Clitemnestra Plá, *la de sibilinos senos*.

Cualquiera que lea con detenimiento sus obras posteriores, comprenderá cómo el autor se ha ido acercando sensiblemente a nuestro mundo y cómo el tiempo mostrará que su *Electra* no ha sido más que el punto de partida de un teatro que necesariamente, como la mujer de Lot, si mira atrás se convertirá en una estatua de sal. Entonces, ¿cuáles son las virtudes de *Electra Garrigó* que este crítico encuentra y defiende? Muchas: la calidad literaria de la pieza, su teatralidad, la imaginación con que ha recreado el mito helénico, el sentido parodial y cómico, el choteo que se escapa de los parlamentos, el ambiente en general de la tragedia, su espectacularidad, y por encima de cualquier disputa, lo que ella significó de logro para nuestra escena hace trece años. Después de todo, *Electra Garrigó* está ahí y la pieza habla por sí sola. [...] Saludemos pues a *Electra*. Ella se ha convertido por derecho propio en una marca de comparación para nuestros dramaturgos, una insoslayable cita en nuestra historia teatral. Yo sigo pensando, mientras no se me pruebe lo contrario, que *Electra Garrigó* es en su conjunto el mejor momento que ha gozado nuestra escena. (Leal, 1967, p.133.)

Surge entonces la discusión en torno al género de la pieza, en torno a la fecha de su publicación, anterior a *La cantante calva*, de Ionesco; y *Las moscas*, de Sartre. ¿Fundó Virgilio Piñera el absurdo en una ignota isla en los confines de la tierra?

Todos cuantos han leído o visto (visto sólo en La Habana) están de acuerdo en que yo escribí una pieza de teatro del absurdo antes que Ionesco. ¿De qué me valió? Él puso su *Soprano* y se hizo famoso y entonces tuve que sufrir que se dijera que Ionesco me había influido. Muy divertido, ¿verdad? (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.116)

El teatro del absurdo nace del agotamiento de los sistemas de representación tradicionales en Occidente, una especie de necesidad de renovación de los modos de escenificación de la vida europea. La *Electra Garrigó* de Virgilio, poco responde a ese agotamiento de las formas, su Coro–Guantanamera es más una cubanización del mito que un intento formal de producir una renovación que evidencie mejor el desencuentro, el desamparo, el extravío en el proyecto moderno del hombre occidental.

Sin embargo, cierto es que Virgilio se adelanta y crea diálogos cuya naturaleza es lo que conocemos como «absurdo». *Falsa alarma* (1948) posee también esos rasgos, característicos de Piñera, que nos remiten a los famosos diálogos de Ionesco, Sartre o Beckett. Por ejemplo (Virgilio solía emplearlo):

Juez.- Se habla mucho del placer que el viaje proporciona, pero, ¿es realmente así?

Viuda.- Bueno... Hay viajes y viajes. ¿Y por qué viajamos?

Juez.- Yo creo que viajamos para no estar sin viajar.

Viuda.- Entonces, cuando no viajamos lo hacemos por estar sin viajar?

Juez.- Dejemos los viajes para cuando viajemos.

¿Qué fatum pesa sobre mí? ¿Qué hybris me persigue? ¿Qué ananké me invalida? (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.117)

Es evidente que nos hayamos frente a una salida discursiva propia del teatro del absurdo y, en ese sentido, nos inclinamos a admitir que Piñera ha fundado una manera de decir. Por supuesto, en el ámbito estrictamente formal, porque en lo conceptual, Piñera crea con los materiales que le son dados. Tanto *Electra* como *La boda* o *Falsa alarma* poseen elementos formales del teatro del absurdo, sin embargo, lo valioso del drama piñeriano, más allá de su vanguardia discursiva, es precisamente su fuerza telúrica, su capacidad para *decir* con naturalidad de lo que ha sido históricamente sólo *avidez*: lo latinoamericano. Roberto Pérez León lo expresa de la siguiente manera:

...el absurdo no como técnica ni estilo ni intención ni gesto literario, el absurdo como estamento social, como sustrato condicionante en el relato protagónico del consumo como único intérprete de la actuación social e individual, donde todo es posible, todo vale, con tal de disimular el disparate. Pocos autores americanos tienen en ese momento la lucidez extrema de colocarse en la insensatez y asumir el compromiso incisivo, mítico y sacrificial, para una emancipación creadora, basada en paradigma que incluya la alteridad originaria, constitutiva y esencial de la identidad literaria americana tan deudora del imaginario de la cotidianidad. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.105)

La obra de Virgilio Piñera, junto a la de Carlos Felipe (1914-1975) y Rolando Ferrer (1925-1976), forma parte de lo que Rine Leal ha denominado «dramaturgia de transición». El término «transición», sin embargo, remite a situaciones políticas más que a sus características estéticas o estilísticas. Es decir, la Revolución dividió la historia cubana en un antes y un

después de sí misma, convirtiendo a los dramaturgos importantes de la isla antes del triunfo revolucionario en una especie de tránsito hacia una «verdadera» dramaturgia: la surgida en el seno de la Revolución.

Raquel Carrió lo expresa de la siguiente manera:

Es así que denomina la dramaturgia producida en esos años de transición entendiéndolo que, por una parte, constituye un intento de ruptura y superación de la producción precedente; y por otra, no logra consolidar definitivamente sus búsquedas ni su orientación estética general en las realizaciones enmarcadas en el propio período y queda abierta como experiencia artística que continúa cuando ya la historia y el devenir social, han impuesto una nueva etapa a la vida nacional y con ella, a la escena cubana. El carácter de transición viene dado, entonces, porque se trata de un intento de renovación, que no logra agotar sus inspiraciones artísticas en el marco de sus condiciones históricas. (1982, p.18)

Virgilio no fue un *intento de ruptura y superación*, sino una franca ruptura y superación de los sistemas formales (conceptuales, estructurales, esenciales) de representación y composición caros a la historia del teatro cubano, tal como el mismo Rine Leal afirma constantemente en sus numerosas investigaciones. Hay una cierta crítica dirigida hacia lo estético que está en demasía atravesada por una revisión política de las condiciones culturales de Cuba antes de la Revolución. Cuando Virgilio denuncia la falta de coherencia del teatro cubano se refiere a un fenómeno que escapa a su labor artística.

Si el autor cubano tiene un público y representa sus obras con continuidad, y exhibe una obra tras otra, sin que medie un lapso de 5 ó 6 años, como me ocurría a mí y a otros autores que están presentes en esta reunión, entonces creo que daremos coherencia al teatro cubano... Antes (...) teníamos el caos; ahora tenemos una organización o empezamos a tenerla y me parece que llegaremos a cuestiones positivas. (*Lunes de Revolución*, 3 de abril, 1961, p.4)

Aún creía en la Revolución, antes de la «noche de las tres pes», antes del miedo. Pero es necesaria una distinción entre historia y política. La obra de Virgilio Piñera estará ceñida para siempre por las condiciones históricas de su autor, la frecuencia de la representación de



sus piezas afectó tal vez la constancia de su labor como dramaturgo<sup>22</sup>; pero su «orientación estética» y sus «búsquedas» quedaron consolidadas desde 1941, con *Electra Garrigó*. La Revolución ha tenido siempre dificultades para comprender (¿o aceptar?), precisamente, tanto la orientación estética como las búsquedas de los origenistas y esto, al parecer, incluye a la oveja negra.

*Aire frío* es la evidencia más clara de la presencia de lo histórico inmediato en la obra de Virgilio Piñera. *Aire Frío* es la prueba de que la maravilla del teatro piñeriano no radica en su forma vanguardista, sino en algo que, más allá de la aversión de su autor por los *lugares comunes de la literatura*, pugna por ser descubierto: el trabajo hercúleo de un dramaturgo indagando en lo que hay detrás de la baba de Cortázar, aceptando velos y capas y máscaras, el silencio detrás de la realidad y sus miserias cotidianas.

Numerosos investigadores, y el mismo Virgilio, piensan que *Aire frío* es, con certeza, la mejor obra de teatro escrita por Virgilio.

(...) ¿Por qué será? Creo haber dejado atrás muchas gratuidades, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos «tours de force». De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y solo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo. (Virgilio Piñera, 1960, p.29).

Nosotros, lejos de participar del popularizado afán de construir una especie de *top ten* con las piezas de determinado autor, creemos que se trata de una diáfana presentación de la obsesión primordial de Virgilio: lo cubano. La rabia frente a lo cubano. Y el trabajo dramático destinado a representar el peso de la isla, *la maldita circunstancia del agua por todas partes*. Este drama, realista, histórico y autobiográfico, nos brinda una magnífica oportunidad para acercarnos a la personalidad de su autor y, a un tiempo, nos sumerge en un micro-cosmos de ausencias, esperas y frustraciones.

---

<sup>22</sup> Esto, sin embargo, es relativo. Virgilio escribió más de veinte piezas teatrales. Y si a esto sumamos tres novelas, seis libros de cuentos, varios poemarios y sus abundantes ensayos resulta más bien un patrimonio asombroso para quien la escritura fue siempre un tormento. *Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. Desconfiar de aquellos escritores que afirman encantarles la literatura. (...) Para mí, escribir ha sido siempre una verdadera tortura –no conozco otra peor– y la vida, como a cualquier otro mortal, me las ha servido de todas formas y colores* (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.51).

Pero si *Aire frío* representa la inconformidad de Virgilio frente a las circunstancias históricas de su país durante las décadas de 1940 y 1950, *Dos viejos pánicos*<sup>23</sup> representa la emoción suscitada en él por lo que vino después. En *Dos viejos pánicos* un par de ancianos juegan a morirse en un patético intento de ahuyentar la muerte, introduciéndose en la pesadilla para acabarla desde dentro. Pero Virgilio había dicho que se puede morir de muchas formas. Sus amigos llamaron «muerte civil» al estado en el que vivió los últimos diez años de su vida, cuanto menos. *Dos viejos pánicos* es su versión del teatro de la crueldad<sup>24</sup>. Teatro del pánico: *Tota, ¿qué vamos a comer mañana?* Y la vieja responde, despiadada: *Carne con miedo, mi amor, carne con miedo* (Piñera, 2006, p.181). Pero la crueldad, el miedo era en él.

¡Ah, eres tú...!  
Tú, es el marido de mi hermana...  
Inútil alargar la vista.  
Tú me darás dos latas de leche condensada,  
yo te daré media botella de aceite.  
(En Yadira Piñera, 1997, p.63)

Cigarrillos, miedo, leche condensada, miedo, espaguetis, miedo; miseria material, otra vez; miseria espiritual, por primera vez. Ese fue el saldo arrojado por la Revolución. Virgilio Piñera fallece en La Habana el 18 de octubre de 1979. Sin embargo, en un final absurdo, había muerto ya.

Despierto con café o con la muerte.  
En la cocina el colador, mojado,  
me llama al orden: ¡Vamos, a despertar  
y a despertarme! Porque también  
yo estoy dormido.  
(En Yadira Piñera, 1997, p.62)

---

<sup>23</sup> Última pieza publicada en vida, ganadora del Concurso Casa de las Américas en 1968.

<sup>24</sup> Hay un interesante, aunque breve, comentario de Raquel Aguilú de Murphy (2008) sobre *Dos viejos pánicos* que intenta relacionar la pieza con *El chiste y su relación con el inconsciente*, de Freud.

### CAPÍTULO III

#### Un acercamiento psicoanalítico a *Aire frío*.

Virgilio Piñera escribe, en su preámbulo a *Aire frío*, que nos hallamos frente a un drama realista, biográfico e histórico-social.

El lector o el espectador de *Aire frío* se quedará un tanto despistado con lo que él llamaría mi nueva modalidad dramática. Pensará que yo –que hasta el presente he escrito un teatro más o menos del absurdo– me aparezco ahora, sin previo aviso, con un drama “realista”. (...) En parte, *Aire frío* es la historia de mi propia familia. En una buena medida las situaciones en este drama se originan en los hechos acaecidos a mi familia entre mil novecientos cuarenta y mil novecientos cincuenta y ocho. (...) Por último, con *Aire frío* he tratado de liquidar una etapa de la vida cubana hecha de frustraciones, de miseria y también, ¿por qué no?, de algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras. Si el lector encuentra todo esto en mi drama me daré por bien pagado. (2006, p.12).

De esta manera, el adjetivo que mejor describe esta pieza es, sin duda, «particular». Decir que *Aire frío* es una obra «particular» presupone una singularidad dentro del contexto general de la dramaturgia piñeriana, pero entraña también una dificultad. Esta dificultad pertenece, a su vez, al lector o espectador de *Aire frío* que se ve impulsado a comprender el sentido de la pieza sin el auxilio de referencia teatral alguna que, en el marco de la producción dramática de Virgilio, fortalezca o niegue sus hallazgos.

El universo de *Aire frío* está conformado por la rutinaria sucesión de los años, años en que la acción ha sido llevada a su extremo límite dentro del pequeño mundo de los Romaguera; el sentido del drama ha de buscarse en ese espacio de mínima vitalidad, en una lectura estrictamente literaria. La nuestra es, en cambio, una labor diferente. Hemos renunciado a la búsqueda del sentido para iniciar un trabajo interpretativo. Mas, interpretar es siempre hacer uso de una técnica, un lenguaje que posibilite la ubicación de un objeto en un universo que no es, en principio, el suyo, ampliando las fronteras del sentido para elaborar un discurso que dilucide los posibles vínculos entre el objeto y su creador o los mecanismos que rigen el drama, más allá de su sentido.

La técnica que empleamos en el presente trabajo es, por supuesto, el psicoanálisis ortodoxo. Y, más específicamente, los ensayos freudianos *Personajes psicopáticos en el teatro* y *El Moisés de Miguel Ángel*. El primero porque nos ayudará a definir el género de *Aire frío* a la luz de los postulados psicoanalíticos respecto a los géneros del teatro. Y el segundo porque inaugura una técnica, una manera de elaborar crítica psicoanalítica de arte que es, a nuestro modo de ver, la más idónea a efectos de esta investigación. También, como hemos venido desarrollando en los capítulos anteriores, haremos uso de algunos conceptos propios de la clínica psicoanalítica, en tanto funcionan para intentar comprender tanto la relación de Virgilio con *Aire frío*, como el psiquismo propio de los personajes.

*Aire frío* es la historia de la familia Romaguera, o, mejor, la historia de la miseria de la familia Romaguera. Miseria que podemos fraccionar en dos: miseria material y espiritual. En la pieza es explícita sólo la primera, dejando ver la segunda en las ocasiones en que un sufrimiento desproporcionado e ignorado resulta incompatible con la imagen de la pobreza que la misma pieza refleja. Es decir, los personajes sufren no por la miseria material, sino por la espiritual; la primera es sólo excusa (y evasión) de la segunda. Pero la familia Romaguera es, a un tiempo, metáfora y metonimia de la familia Piñera.

La *acción* comienza en 1940, el segundo cuadro transcurre unos días después, el tercero, un mes más tarde. Entre el primero y segundo cuadro del segundo acto han pasado diez años; el tercero, se localiza tres meses después; el cuarto, en 1952 y el quinto en 1953. El acto tercero empieza en 1952, el segundo cuadro, en el 56, el tercero, en el 58 y el cuarto, unos días más tarde. En total, transcurren dieciocho años (1940-1958) en un espacio único, la sala-comedor de la familia Romaguera. El paso del tiempo, el deterioro de los miembros de esta familia cubana constituye el centro de *Aire frío* que, según reconoce Virgilio, es una obra *sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace* (1960, p.28).

Cuenta con seis personajes que podríamos llamar principales: Ángel, el padre; Ana, la madre; Enrique, Luz Marina, Óscar y Luis, los hijos. No realizaremos un estricto recorrido por las anécdotas de la pieza, precisamente porque en realidad, no pasa nada. La obra se compone de espera, frustración y caos; desplegados sobre un espléndido fondo de cotidianidad que los diluye constantemente, devorados por el tiempo y por los pequeños

acontecimientos con que la realidad pretende hacer creer a los personajes que, a pesar de todo, viven.

Así, tenemos por un lado al psicoanálisis, *Personajes psicopáticos en el teatro*, algunos de sus conceptos fundamentales y *El Moisés de Miguel Ángel*: teoría, terminología y manera. Y por otro lado tenemos a *Aire frío*, la más «particular» de las piezas de Piñera, siendo ya Piñera un autor «particular».

Mas, ¿de qué otra forma puede *El Moisés de Miguel Ángel* constituir una *manera* sino diluido a lo largo de los apartados de este capítulo? Como ya hemos expresado en el Capítulo I, *El Moisés de Miguel Ángel* es una muestra magistral de la crítica psicoanalítica de arte. En esta oportunidad nos apropiaremos, no de su discurso ni de sus ideas, sino del *gesto* fundamental del ensayo: la atención al detalle. *Aire frío* posee algunos elementos que podrían pasar desapercibidos pero que, a nuestro modo de ver, reafirman algunas de las posturas que desarrollaremos a partir de ahora. Estos elementos son, sin más preámbulos: la dirección de la casa de los Romaguera y el cuadro *La madre*.

Hemos seleccionado sólo dos entre los múltiples datos de la pieza que podríamos considerar «pequeños» pero que en una investigación de naturaleza psicoanalítica adquieren importancia. El primero porque ratifica nuestras apreciaciones sobre el género, a la luz de *Personajes psicopáticos en el teatro* de *Aire frío*; y el segundo porque lo consideramos fundamental en una revisión tanto del psiquismo de los personajes como de la relación del autor con la obra.

Con todo, intentaremos, a partir de nuestra herramienta interpretativa, ensanchar un poco las posibilidades de lectura de *Aire frío*, pretendiendo comprender los mecanismos que operan detrás de su sentido. Las coordenadas en la consecución de nuestros objetivos serán las tres características que Virgilio atribuye a *Aire frío*: lo social, el realismo y lo biográfico; prestando particular atención al género que Virgilio –no sin reservas– atribuye a la pieza y al carácter autobiográfico de *Aire frío*.

### 3.1- Psicoanálisis del realismo: el «frío».

El mismo Virgilio reconoce algo particular en el género de la pieza. *En Aire frío me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda, que de haber recurrido al absurdo habría convertido a sus personajes en gente razonable...* (2006, p.12). La pregunta es, entonces, qué sucede cuando lo que la realidad arroja a los ojos de un cronista es a tal punto extravagante. Hemos dicho cronista, Virgilio no ha hecho más que «presentar» la historia de una familia, no la ha inventado, no ha intervenido en el curso de los acontecimientos a partir de precepto ideológico alguno. *Aire frío*, en las fronteras del minimalismo y el realismo, es a un tiempo metáfora y metonimia.

(...) la ficción puede ser minimalista en uno o varios aspectos. Hay minimalistas de unidad, forma y escala: palabras cortas, frases cortas, párrafos cortos e historias supercortas (...) Hay minimalistas de estilo: un vocabulario despojado, una sintaxis desnuda que evita el período y la cadencia, los predicados múltiples, y las construcciones subordinadas complejas; una retórica desnuda que elimina por completo el lenguaje figurativo; un tono desnudo, sin emoción. Hay minimalismo de material: personajes mínimos, exposición mínima (...) *mises en scène* mínimas, acción mínima. (Pieters, p.24).

Se trata de un drama minimalista de material. Su particularidad estriba en que la historia ha sido extraída, prácticamente sin arbitraje del autor, de la realidad inmediata. Y es así como un drama realista se convierte en un drama histórico. Mas, ¿qué realidad, qué inmediatez, qué fragmento de tiempo y espacio ha fotografiado Virgilio? En la realidad inmediata del autor se hallaba él mismo: su familia y su país.

Sin embargo, no intervenir en los acontecimientos de la pieza es ya una postura. Y esta «frialidad» es también llamativa. En una entrevista realizada por el diario El Mundo en 1948, Virgilio dice sobre sus *Cuentos fríos*:

Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto, las palabras, las letras se entremezclan,

se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba... (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.108-109).

Las coincidencias son más que obvias, la frialdad comienza a ser una constante en la obra de Piñera y esa entrevista, una década antes de haber escrito *Aire frío*, lo confirma. Mas, ¿cuál es exactamente el motivo de esa elección? Virgilio, el poeta menos lezamiano de su generación lezamiana, se alejó cuanto pudo del barroquismo de moda en la isla. En esa misma entrevista, agrega: *Por otra parte, yo detestaba la literatura falsamente patética, esa que se hace a base de ofrecerle al lector una realidad hecha con golpes de efecto; o esa otra que se pierde en descripciones almibaradas de personas y lugares* (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.109) Se trata de un franco rechazo a Lezama. Se trata del parricidio necesario para la independencia ontológica de un escritor frente a su maestro. Declaraciones como las anteriores le valieron no pocos problemas con el autor de *Paradiso*, aunque fue precisamente esa novela la que los reconcilió: dijo no poder seguir peleado con un hombre capaz de escribir algo tan maravilloso.

Sin embargo, Virgilio había elegido el camino opuesto. Ante el exceso barroco, ascetismo. O, como dice Roberto Pérez León: *El desenfado de Piñera se enfrenta al fáustico recogimiento lezamiano* (2002, p.89). Recogimiento católico, zambraniano.

Esta ha sido siempre la inspiración básica, de carácter filosófico moral, del minimalismo y, de su pariente próximo el realismo, en sus muchos avatares a lo largo de los siglos tanto en las bellas artes como en lo demás: la sensación de que la lengua (o lo que sea) por las razones que fueren se ha hecho excesiva, torpe, corrompida, caprichosa y falsa. Es la reacción puritana contra el Catolicismo barroco. (Pieters, p25).

*Aire frío* es, sin dioses ni intrincadas situaciones dramáticas, la más «fría» de las obras de teatro de Virgilio. En ella narra la historia de su familia, una historia que se entremezcla, ineluctable, con la de Cuba en su doloroso nacimiento como República. Ahora bien, la «frialdad» es, sin duda, una posición del narrador o del dramaturgo respecto a la historia. El realismo, por otra parte, se relaciona directamente con la estructura formal del drama, el discurso y el lenguaje, así como con las situaciones que conforman la pieza. Pero las

posibilidades no se agotan en el «frío realismo», *Aire frío* puede aun ser comprendido a la luz de otras teorías sobre el drama, sus características y su función.

Si, como hemos desarrollado en el Capítulo I, la función del drama para el psicoanálisis es, tal en Aristóteles, producir catarsis<sup>25</sup>, el vínculo con lo histórico inmediato de *Aire frío* posibilita aún más la potencial identificación del espectador con la familia Romaguera. Sin embargo, tomando en cuenta la naturaleza de las relaciones familiares de *Aire frío*, nos hallamos ante un drama psicológico-social.

El drama psicológico es aquél en que *el alma misma del protagonista es la que constituye el campo de una angustiosa batalla entre diversos impulsos contrapuestos* (Freud, 1995, versión electrónica). En el caso de los Romaguera, se trata de volver sobre carencias de naturaleza social que pretenden aplacar carencias afectivas, que pretenden encubrir el fondo último del drama.

¿Qué quiero expresar en esta pieza? Hay un personaje central que se llama Luz Marina. Ella es mi hermana en la realidad, y en la pieza es el personaje dominante. ¿Qué pasa con ella? Es una persona dominada por una obsesión: tener un ventilador. ¿Y por qué quiere tenerlo? Porque sufre de grandes calores. Ahora, ¿qué hay en el fondo de esa idea de tener un ventilador? Luz Marina es una persona alienada en una sociedad de consumo. Esa idea de tener un ventilador en un país altamente subdesarrollado era la idea de muchísimos cubanos, que no se percataban de que aunque lograran poseer el ventilador, no por eso saldrían del subdesarrollo. Así, pues, esa idea era escapista y lindaba a su vez con lo ridículo y con lo patético. Ahora, si ampliamos la idea de Luz Marina al resto de la familia cubana, vemos que el medio social cubano vivía obsesionado por la sociedad de consumo en una sociedad no desarrollada y que no podía tener cubiertas todas sus necesidades. Pues bien, todo en esta pieza gira alrededor de ese ventilador. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, pp.129-127).

La obsesión de Luz Marina con el ventilador es similar a la obsesión de Ángel con la herencia del Marqués, al viaje de Óscar a Buenos Aires o el de Luis a New York. Cada uno

---

<sup>25</sup> Aunque, como hemos dicho, la Catarsis adquiere en la teoría freudiana una especie de traducción a la terminología que le es propia. No creemos necesario repetir aquí la disertación en torno a las particularidades de esa Catarsis en psicoanálisis, nos limitaremos a recordar que la función del teatro es, sin más, *procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva*. Se trata de una liberación de placer sexual, aunque sigue rodeando el viejo punto medio entre el temor y la conmiseración que eleva y purifica, pero sobre todo purifica, a los hombres.



de los Romaguera trabaja en un «plan» que acabará con la miseria de golpe. Efectivamente, los factores de orden social de este drama son los signados por las paupérrimas condiciones económicas de los Romaguera; pero también por la presencia constante de un *otro* que no debe escuchar, que no debe saber, que viene a fundar la ley del silencio, del sufrimiento escrupuloso de Ana o la presión ejercida sobre Luz Marina en torno a la figura del matrimonio.

Así, tanto la idea del ventilador como los demás «planes» fracasan y vencen a un tiempo. Fracasan en su intento de alejar la molesta sensación del hambre, fracasan cuando pretenden construir un mundo de fantasías que sostenga la frustración y la miseria. Porque si hay algo que no cesa, si hay un elemento verdaderamente constante en la pieza es precisamente la precariedad (y la consciencia sobre la precariedad); los Romaguera viven a la sombra de su propia pobreza. En palabras de Luz Marina: *Nos pasamos la vida penando y para colmo hablamos constantemente de nuestras penas. ¿Cómo le dicen a la gente que le gusta sufrir?* (Aire frío, 1987, p.117). Vencen, sin embargo, en tanto la miseria, las cucarachas, el calor, el hambre, son los «males menores» de los Romaguera.

Luz Marina: (...) La historia de esta familia no es sólo los días de hambre, la falta de ropa, la luz cortada o los zapatos rotos... Es también el sufrimiento, la desesperación de tu alma. Desde que tengo uso de razón te he visto penando. Y algo peor que eso: disimulando. Que la familia no se entere, que los vecinos no oigan, que los hijos no sepan. Nos pasamos la vida hablando del calor, pero no nos atrevemos a poner los puntos sobre las íes. Y entretanto, nos vamos muriendo poco a poco. (Piñera, 1987, p.81).

Así habla Luz Marina a su madre, pero no es Ana la única que sufre; también Ángel, Óscar, Luis, ella misma padece aquello secreto que arde en los Romaguera sin que nadie tenga el coraje de enfrentarlo. Lo que no sabe Luz Marina es que no hay nada a qué hacerle frente, sufren en un mundo «abandonado de Dios», los personajes de *Aire frío* no son melancólicos, Hamlet es melancólico. Los personajes de *Aire frío* son fantasmas, puro aire y puro padecimiento sin contenido. El deseo de Luz Marina, pospuesto a lo largo de tantos años, de conseguir un hombre que la ame, casarse, fundar un hogar, no es uno de los puntos sobre las íes. El sufrimiento de Ana por las infidelidades de Ángel, el desarraigo del poeta Óscar de una familia que no lo comprende, el abandono de Enrique o Luis tampoco.

En su ensayo sobre la narrativa carveriana *El silencio de lo real*, Jesús Pieters Fergusson amplía a los personajes las tres posibilidades del punto de vista del narrador según Gérard Genette, a saber: focalización cero, el narrador ofrece más información de la que posee el personaje; focalización interna, el narrador brinda igual información de la que posee el personaje; y focalización externa, el narrador brinda menos información de la que posee el personaje. Pieters entiende que tal punto de vista no es excluyente al narrador, sino que podemos acercarnos al personaje, a su cosmovisión y a su consciencia sobre sí mismo a partir de los mismos postulados. De esta manera, existe un personaje de focalización cero, escindido entre un yo cognoscente y otro ignorante, esquizoide, como el Sr. y la Sra. Martin de *La cantante calva*; un personaje de focalización interna, «normal», poseedor de sólo un yo que conoce (o no) su realidad; y un personaje de focalización externa, al margen de su propia consciencia.

Los personajes de *Aire frío* son de focalización interna, saben –o podrían saber– de sí mismos tanto como el lector o espectador. La dificultad es en el registro de la voluntad. Tal vez por ello dijo Virgilio que de haber representado a los Romaguera a través del absurdo los habría convertido en personas razonables. Se conocen, los personajes de *Aire frío* se conocen bien, pero no por ello actúan en consecuencia, se nos presentan adormecidos, sumidos en el más desasistido sopor. Así, desde el punto de vista tópico psicoanalítico, es el yo de los Romaguera el que interesa: la segunda de las dos tópicas ideadas por Freud para comprender el dinamismo del psiquismo.

Podríamos intentar hallar, a lo largo de los diálogos de *Aire frío*, los «secretos» de los Romaguera: la implícita homosexualidad del personaje Óscar, la identificación de Luz Marina con su padre, la envidia de Enrique hacia Óscar o las posibles causas de las infidelidades de Ángel. Pero siempre llegaríamos a las mismas conclusiones, el conflicto de *Aire frío* no es entre deseos inconscientes y deberes sociales o entre traumas infantiles y deseos reprimidos, aunque a menudo los escrúpulos morales refrenen impulsos agresivos o egoístas, aunque a menudo se deje ver que el drama comienza mucho antes del primer acto. La verdadera calamidad es la imposibilidad de un yo de forjar un plan más o menos realista para vivir en dignidad integrando en la vida psíquica y material tanto los instintos más primarios como el orden social y sus imperativos morales.

Se trata de un drama psicológico porque el campo de batalla es el alma de los personajes, entre un yo minusválido, abúlico y un mundo que lo supera. Si comprendemos la naturaleza de ese yo, comprenderemos la Nada: el «aire» de esta pieza «fría», una desgracia sin tragedia, padecimiento sin fatalidad.

### 3.1.1.- Detalle: *Ánimas 112*

En un diálogo que Luz Marina sostiene consigo misma comenta la dirección de los Romaguera:

Luz Marina: (...) ¡Qué calor! Y para colmo, este resplandor... (*Se abanica de nuevo.*) Visite cuba, paraíso tropical... (*Pausa.*) Visite a los Romaguera, en *Ánimas 112*, familia respetable que está encantada de la vida. (Piñera, 1987, p.82).

...o de la muerte. ¿Cómo dejarlo pasar si la dirección de su familia parece confirmarnos, precisamente, que nos hallamos ante un montón de muertos en vida? Son almas del purgatorio, ese espacio impreciso que no es infierno ni paraíso, el lugar donde los que mueren en gracia acaban de expiar sus culpas, el lugar del infortunio.

Son hombres y mujeres sumidos en el deseo de «salir» de un hambre material que es siempre refugio; desesperados por tapar el verdadero delito, la verdadera pobreza. Hombres y mujeres que se quedan con la costra de la realidad, la baba de las palabras. Y la mujer cose. Y la mujer espera. Y la mujer se casa con el primer hombre que encuentre dispuesto. Y aún espera. *Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar*; dice Virgilio en *La isla en peso*. Difícil no recordar su poema, frente al *resplandor* que es el «colmo» para Luz Marina; la frase terrible, lapidaria: *Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste*.

Y Óscar escapa al sur, pero se ha llevado toda el agua consigo.

Luz Marina: (*Entrando de nuevo*): ¿Hay cucarachas en Buenos Aires?

Laura: (*Entrando*) ¿Y mosquitos?

Oscar: Y moscas... Y otra Laura, y otra Luz Marina y otra mamá... todo es igual. (Piñera, 1987, p.120).

Nadie puede salir. Y muere la madre, pero no hay desenlace. Porque lo que no comienza no puede terminar. ¿Y quién decretó esta inercia? ¿Quién fue el primero en callar, incapaz, superado por la vida? Y el padre queda ciego de tanto no ver. Y el hermano sordo de tanto no escuchar. Cada uno cargando su pedazo de isla. Cada uno soportando el peso de su pedazo de isla. Hombres y mujeres mutilados, pero no de su dimensión emocional o de su función ideológica, es una mutilación *yoica*, es su capacidad de ejercer algún tipo de control sobre los acontecimientos exteriores la que aparece castrada. Personajes perseguidos por una modorra morbosa persistente. ¿Qué padre castró así a los Romaguera? Y Virgilio captura, impasible, este racimo de miserias. No juzga. No interviene. Las cosas son así, parece decir.

Hablar de depresión, supone siempre hablar de una disminución. En el microcosmos de *Aire frío* lo que se halla disminuido hasta su extremo límite es la voluntad. Voluntad como potencia del alma, pero también como facultad del *yo*. Los personajes parecen encontrarse sujetos a la indeterminación. La cotidianidad proyecta una imagen vaga de sus vidas, se limitan a contemplarla desde la distancia, sin terminar nunca de apoderarse de ellas. La peculiaridad del purgatorio piñeriano es que borra cualquier idea de paraíso o infierno. Es todo lo que hay, no hay destino, ni pecados, ni causas. Los Romaguera no han desafiado el orden divino o social, vueltos sobre su propia miseria no tienen alternativas. Se trata de un *yo* sin sujeto.

### **3.2.- Lo biográfico: el «aire».**

Virgilio, acechado desde siempre por esas tres Furias –miseria, homosexualidad y arte– experimentó la Nada insular. Sus tres *pes* lo acercaron a esa Nada, la sentía más cercana, más terrible. Estamos persuadidos de que su labor como escritor fue sumergirse en ella, sin eufemismos, en un prometeico afán de comprenderla, atravesando la Nada constantemente. El ascetismo literario cumple, como en el místico, la función de protegerlo de las ilusiones con que la realidad intenta adormecer los sentidos. Y, como el místico, atraviesa el infierno; pero sólo hay infierno. Sobre esta nada nos dice Virgilio:

El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital

puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así que podría decirse de estos agentes que ellos son el “activo” de la Nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacasas, el nadaruido, la nadagente, la nadahistoria... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el “pasivo” de la Nada, y al cual no corresponde “activo” alguno. (Virgilio Piñera en Pérez León, 2002, p.29).

Estaba obsesionado con la Nada cubana, podía sentirla en todas partes<sup>26</sup>. Nos hallamos frente a las observaciones de un hombre sobre las condiciones sociales –o, deberíamos decir, culturales– de una sociedad sin consciencia de sí misma, sumida en un adormecimiento que impide cualquier certeza, cualquier identidad. Virgilio intentó representar la nada desde que era apenas un niño, cercado por ella.

Como no podía representarla en imágenes, la representé sensiblemente: tomé un vaso, y simulando que estaba lleno de líquido, me puse a apurarlo ansiosamente. Mi padre me sorprendió; muy intrigado preguntó por qué fingía que estaba bebiendo... Entonces le respondí que estaba tomando “aire”. (Virgilio Piñera en Pérez León, p.28).

Es así como aparece la imagen del «aire» como metáfora de la Nada, de su familia Arturo. La familia Romaguera es, a un tiempo, metáfora y metonimia de la familia Piñera.

La historia de mi familia es la historia de cualquier familia de clase media. Decirlo es casi una irrisión: nosotros hemos conocido desde las estrecheces de un cuarto para ocho hasta los pies descalzos, amén de toda la gama y los matices del hambre: éramos clase media, pero también éramos clase cuarta o décima... (Virgilio Piñera, Fondo real de *Aire Frío*, en el programa de mano de la pieza, La Habana, 1962. Gentileza de Roberto Pérez León).

Cada uno de los personajes de la pieza es, según reconoce Virgilio, representación de un miembro de su familia. Ángel es, entonces, su padre, Juan Manuel Piñera. Ana, su madre, María Cristina Llera. Luz Marina, su hermana, Luisa Joaquina Piñera Llera. Y en el caso de sus hermanos, aparece en los personajes Enrique y Luis una fusión entre características de Humberto Piñera Llera, Juan Enrique Piñera Llera, Vinicio Sebastián Piñera Llera y Juan Manuel Piñera Llera. Virgilio se representa a sí mismo en el personaje Óscar.

---

<sup>26</sup> Otra particularidad del absurdo piñeriano, surgido de la Nada por defecto; a diferencia del absurdo occidental surgido de la Nada por exceso: saturación y agotamiento.

Al regresar de Argentina, en 1958, Virgilio encuentra a su familia viviendo en las mismas condiciones, sin cambios, sin crecimiento o descenso ético o económico alguno. *Aire frío* es su retrato familiar, las emociones surgidas en el autor a partir del asombro por el reencuentro con aquella Nada de su infancia. Roberto Pérez León lo expresa así:

La obra se retuerce en tiempo y espacio habaneros, cubanos; sin eje argumental esencial, avanza en un todo compacto de hechos que marcan la trama que no se resuelve, porque así tenía que ser para Piñera, quien al llegar de Buenos Aires en 1958 encontró a todos los suyos con el mismo temblor, deshojando el mismo clavel, las mismas sillas, las mismas camas, la misma pintura de las paredes, las mismas jarras de agua, la misma sed y el mismo calor. “Aire frío” es la frustración que por tan cotidiana no se tiene conciencia de ella sino a través de rabias y arrebatos espasmódicos que llegan y se van, se alivian con par de abanicazos o la simple idea de comprar un ventilador. (Pérez León, 2002, p.129).

Y el mismo Virgilio comenta:

...cuando llegué de Argentina, aunque mi hermano es profesor universitario, aunque mi hermana es maestra, aunque otro hermano es profesor en una granja escuela y otro contador público, no obstante esos títulos y esos empleos, mi casa de Ayestarán proseguía como cuando nos instalaron en la capital. (Virgilio Piñera, citado en Yadira Piñera, 1997, p.64).

Los hermanos citados por Virgilio son, según el orden en que aparecen: Humberto, Luisa, Vinicio y Juan Enrique. La publicación de *Aire frío* supuso un grave cataclismo en la familia Piñera, tal vez nunca llegaron a recuperarse del todo, tal vez nunca terminaron de cerrarse las heridas causadas por tal exposición.

...debo confesar (...) que esta pieza es más que todo una inmensa catarsis. ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia; sobre todo, esos escrúpulos de conciencia que nos asaltan cuando uno se decide a poner sobre el papel a otras personas, y esas personas son mis padres y hermanos! (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.129).

Y tanto sacrificó Virgilio sus pareceres que la nada que intentaba poner en sus narices, y en las narices del mundo, el «aire» de la pieza es más que «frío». No emitió juicio moral alguno, no pedía cuentas; sólo fotografió lo que reconoció al llegar de nuevo al país, su tan

conocido aire; sólo que esta vez poseía los medios para representarlo de otras maneras, no necesitó vasos vacíos ni juegos.

El equivalente Romaguera de Virgilio permanece, como Virgilio, un poco *ajeno a todo*. Tal como el autor, viaja a Buenos Aires cuando la Nada amenaza con asfixiarlo. En palabras del propio Virgilio, insuperables, por lo demás:

A mí me ha dolido mucho alejarme, estar separado de todos ustedes, etc.; pero quedarme también habría significado mi suicidio (material o mental, qué importa, siempre sería suicidio) pues yo estaba ya confinado por la nada, por la desesperación, y lo que es peor, por la nada y la desesperación de lo banal, de lo irrisorio, la nada de Andino y de Prado número 2. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 1995, p.59).

Parece que ese *etc.* (tan significativo en una enumeración de lo que duele) era mucho más extenso de lo que Virgilio quiso reconocer, regresa a su pequeño mundo, preso de sus afectos. El retrato que Virgilio hace de sí mismo parece perfecto. Desde el momento en que Óscar, manos sobre el rostro, se impele a llorar en segunda persona: *tienes que llorar, tienes que llorar*; tal como Virgilio solía decir, sobre su propio cuerpo, *lo voy a bañar, tiene hambre*; el vínculo queda establecido.

El registro que deja el dramaturgo en su *Autobiografía* es fundamental para comprender la relación de Ángel con Juan Manuel Piñera y, al mismo tiempo, de Virgilio con su padre.

Por otra parte, esta Nada tenía dos representantes antagónicos en las personas de mi padre y de mi madre. (...) Papá (...) nos amenazaba una y otra vez con el campo. Decía: ¡monte, cojamos monte...! Pero había algo infinitamente más patético: hablaba de “echarse” como un perro. Esta palabra fue, por años, un doloroso estigma en nuestros blandos sentimientos infantiles. De pronto papá decía: me voy a echar hasta que la basura me cubra... El desasosiego, la angustia se apoderaba de nosotros: veíamos a papá bajo una montaña de papeles, de latas, de muebles rotos, de espejos, de insectos monstruosos y por mezcla que juntara toda esa basura la repugnante pulpa de sus propias excretas. Yo no podía saber entonces que entre la explosión verbal de mi padre y su decisión de echarse real y efectivamente mediaba el abismo de su irresolución. Ignoraba él, y lo ignorábamos todos, que los “actos” de la Nada siendo tan sólo el *desiderátum* de lo vital eran tan irreales como esa imagen que nos devuelve el espejo. Papá, en tanto que

cadáver de la Nada no podía tomar esas decisiones, pero como estaba muerto físicamente venía a ser ese cadáver teórico del que decimos: es un muerto que anda. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.29).

Es increíble la similitud entre la descripción que hace Virgilio de su padre y Ángel Romaguera, el pobre hombre venido a menos en la vejez, constantemente soñando con *empuñar el látigo* de nuevo, enamorado de su joven sobrina, siempre barajando una idea fantástica para salir de la pobreza, lamentando la autoridad perdida. También Ángel en algún momento de *Aire frío* amenaza con echarse hasta que la basura lo cubriese. También Ángel pasa la pieza degustando el amargo sabor de la nostalgia de aquellos años que vivieron en el campo, criando gallinas que morían ineluctablemente.

A Ángel Romaguera se le presenta como el verdugo de Ana. Sin embargo, creemos que la identificación de Luz Marina es con su padre, apiadada con ese *fracasado en la vida*, como ella. Ángel, como el padre de Virgilio, es Masón, fundador de la logia masónica de Cárdenas: el retrato parece perfecto. Virgilio dice, en esas múltiples ocasiones en que parece dar explicaciones en torno a la furiosa realidad de la pieza, que no sólo de su familia ha extraído las anécdotas de *Aire frío*, pero no termina de decir cuáles historias son propias y cuáles ajenas. Si, como Ángel, Juan Manuel Piñera se enamora sin remedio de su sobrina quinceañera, comprendemos la magnitud del problema familiar que representó la pieza. No nos asombraría, el retrato de Juan Manuel Piñera en *Aire frío* parece exacto.

Pero más importante que el retrato de Juan Manuel Piñera, es el retrato de la relación de Ángel con Óscar. Ángel, junto a los hermanos, es uno de los grandes ausentes de *Aire frío*, el único momento en que parece adquirir importancia es cuando se vuelve causa del sufrimiento de Ana. Tal vez Virgilio respetó más a su padre de lo que Óscar respeta a Ángel, pero la pieza revela el estado de la figura paterna dentro de la organización psíquica de Virgilio. Prácticamente la única conversación que sostienen Ángel y Óscar sucede mientras el último espera a Luz Marina para ir a la fiesta por la publicación de su libro *Juegos profanos*.

Ángel: Contigo no se puede hablar en serio. (*Pausa*) Vives en la luna.  
(*Pausa*) Toma ejemplo de tu hermano Enrique: seriedad, constancia, amor propio... (Piñera, 1987, p.82).



Tal vez por eso están ausentes sus hermanos, tal vez Virgilio solía recibir este tipo de comparaciones. Ángel habla de la guerra, de política; no conoce a su hijo. Y lo poco que conoce no parece gustarle. Es un diálogo en el que Óscar ofende en dos oportunidades a su padre, en ambas se disculpa, pero dice lo que piensa. ¿Qué abismo separa a estos dos hombres? Tal vez el oficio de Óscar, tal vez su improductividad, tal vez la homosexualidad... Virgilio y su padre, ¿qué representó para el autor aquel extraño, revestido de autoridad, que amenazaba con abandonarse? Es una relación compleja, distante, doliente; opacada por la presencia de lo materno en *Aire frío*.

Mamá le presentaba batalla; en cambio, papá se rendía a ella de antemano.  
Con oscuro instinto, mi madre luchaba por empujar a marido e hijos hacia  
La Habana y hasta llevaba su coraje al punto de proponer seriamente la  
expatriación. (Virgilio Piñera, citado en Pérez León, 2002, p.29)

Este fragmento demuestra que en su autobiografía pudo hacer lo que *Aire frío* no resistió: la idealización de la figura materna. Ana no presenta batalla a la Nada, Ana es tan impotente frente a la vida como lo es Ángel o cualquier otro personaje de la pieza. Efectivamente, Ana, como María Cristina Llera, propone la expatriación y se niega a vivir en el campo; pero se trata de una pose, hubiese aceptado los fallos del marido con sagrada resignación, tal como termina haciendo. Consumida por la Nada muere sin gritar, sin morder... Un marido consecuentemente infiel, más de cincuenta años de matrimonio, pobreza espiritual, pobreza material; Ana es, como la describe Óscar despiadadamente: *la estatua del sufrimiento*. Y, frente a Ana o a María Cristina Llera, es imposible no pensar en el hermoso poema de Virgilio *Solicitud de canonización de Rosa Cagí*.

Por la presente tengo a bien dirigirme a usted  
para solicitar una plaza de santa laica  
en la Iglesia del Amor.

Una noche me hizo caminar como perra,  
maullar como gata,  
llorar como niña  
y cantar como anciana.

Por tanto,  
habiendo sido humillada,  
ofendida, vilipendiada,  
postergada y vejada;

habiendo sido configurada en esa extrema latitud  
que es ser muerta en vida.

Yo,  
Rosa Cagí,  
en pleno disfrute de mis facultades mentales,  
pido humildemente ser canonizada como santa laica.  
Con derecho a figurar en los altares del horror.  
(Virgilio Piñera, citado en Yadira Piñera, 1997, p.61)

Juan Enrique Piñera comenta que su madre era profundamente católica. *El libro de lectura de mi madre era el misal. Ella se pasaba con la oración y el rosario diariamente.* (Juan Enrique Piñera, citado en Aldo Martínez Malo, 1997, p.56) Rosa Cagí parece una reacción contra el amor de san Pablo, en su carta a los corintios.

El amor es paciente, servicial y sin envidia. No quiere aparentar ni se hace el importante. No actúa con bajeza ni busca su propio interés. El amor no se deja llevar por la ira, sino que olvida las ofensas y perdona. (...) El amor disculpa todo; todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta. (La Santa Biblia, tr. 1972)

Ana, como María Cristina Llera, espera, cree, disculpa y soporta todo; sumida en su propio infierno de silencio y resignación: humillada, ofendida, postergada y vejada muere al final de la pieza, como muere la madre de Virgilio antes que su marido, sin recibir más ofrenda que su propia muerte, aún esperando, aún soportando.

Para el psicoanálisis son tres las «causas» de la homosexualidad: una figura materna poderosa en demasía, un padre ausente (o profundamente castrador) y un alto grado de narcisismo. Nosotros, lejos de suscribir sin reservas tales categorías, nos limitamos a apuntar que Virgilio –y con él, Óscar– las reúne todas. Su madre fue la gran figura de su infancia, la única que, según él, presentó batalla a la Nada. Su padre, por otro lado, era ese hombre que, según cuenta Luisa Piñera, llegaba a la hora del almuerzo esperando tener todo dispuesto, mientras los hijos corrían a esconderse. A través de su padre Virgilio conoce el miedo, la angustia, el desasosiego de la muerte y el abandono.

Por otro lado, *Aire frío* es la más diáfana evidencia del narcisismo de Virgilio, se trata de una pieza ideada a partir de la revelación, la creencia de que sólo podía partir de sí mismo,

en sí mismo y para sí mismo. Es una pieza autoreferencial, autocontemplativa; producto de un psiquismo lo suficientemente orgulloso de su novela familiar como para presentarla sin más, tal y como la conoce. Pero ese es el narcisismo común a todos los artistas. El narcisismo, que parece configurarse como una característica fundamental de la personalidad de Virgilio, aparece en sus continuas referencias al onanismo en su infancia (y adolescencia), Virgilio tuvo la libido sobre sí mismo durante gran parte de su vida, lo cual es profundamente significativo a la hora de comprender su homosexualidad.

La hostilidad entre Enrique y Óscar es, quizás, reflejo descarnado de la sutil hostilidad entre Óscar y Humberto, su hermano filósofo, claro favorito de sus padres, reales y ficticios. El resultado de la triangulación edípica en Virgilio es más que evidente, en la pieza y su autobiografía. La presencia de lo femenino, la ausencia (y negatividad) de lo masculino, el carácter autoreferencial de la pieza, junto a la presencia de un hermano, fuente inagotable de celos; configura lo que es, a nuestro modo de ver, el nacimiento de la elección homoerótica de objeto en Virgilio y Óscar.

Piñera se encargó de cuidar a su padre cuando, ciego, viudo y senil, se aferraba a la vida. Es evidente que, a pesar de todo, la importancia de la familia para el autor de *Aire frío* es enorme, atraviesa casi la totalidad de su obra, en la que vemos aparecer con frecuencia referencias –a veces claras, a veces encubiertas– a sus padres, pero, sobre todo, a su hermana Luisa.

### **3.2.1.- Detalle: *La madre*, de Whistler.**

La acotación inicial de *Aire frío* reza:

Sala comedor. Derecha del espectador: mesa redonda, cuatro sillas. Izquierda: un sofá, dos sillones. Frente: librero; encima del librero un busto en yeso de Beethoven. A la derecha: puerta de la calle con su gancho. Al fondo: puerta que da a un cuarto. A la izquierda: cocina de la que se verá sólo una parte. Una reproducción de *La madre*, de Whistler, sobre la pared izquierda. Del techo cuelga una lámpara de cuatro bombas. (Piñera, 1987, p.65)

Hay dos elementos intrigantes en esta primera acotación de la pieza: el busto de Beethoven y el cuadro *La madre*, de James Whistler (ver *Anexos*, pág. 90). Permanecerán allí a lo largo de toda la pieza, nadie los menciona; sólo *están*. Sin embargo, conocemos bien la importancia de los elementos visuales en la construcción de un universo teatral, en la construcción de un discurso escénico. El color, la luz, los objetos, los tamaños, las formas, las texturas; conforman las palabras del lenguaje teatral, sus signos. ¿Qué función cumplen estos dos elementos en el discurso escénico de *Aire frío*?

Tal vez el busto de Beethoven sea una parodia de la decadente burguesía de los Romaguera, un sutil anacronismo culterano que intenta remarcar la pobreza material y espiritual de la familia. Es posible también que esté relacionado con la sordera que padece Luis hacia el final de la pieza, sabemos que había un piano en la casa de los Piñera y que los hermanos lo tocaban con frecuencia<sup>27</sup>. El autor pudo haberlo situado al frente de la escena como una sarcástica premonición o como una burla a ese tipo de gente que suele exhibir en el jardín de su casa una pobre imitación en yeso (o lo que sea) de *Las tres gracias* o de la *Victoria alada de samotracia*.

Sin embargo, el cuadro de Whistler se nos presenta un poco más críptico en el contexto conceptual de la pieza. Sólo por ello merece nuestra atención, nos resistimos a creer que Virgilio seleccionó este retrato por azar. La pregunta es, ¿cuál es la vinculación habida entre el cuadro y la pieza?<sup>28</sup>

La obra se titula *Arrangement in grey and black: the artist's mother, 1871*. Y «la madre del artista» es Anne Mathilda Mc Neill, nacida en Estados Unidos en 1804 y segunda esposa de George Whistler, padre del pintor. Cuida de los hijos del primer matrimonio de su esposo y de los propios. Viaja a Rusia, donde su marido fue invitado a trabajar como ingeniero en la construcción del ferrocarril Moscú-San Petersburgo. En 1849, habiendo

---

<sup>27</sup> En una de las fotos familiares de los Piñera (ver *Anexos*, pág. 84) podemos observar un busto (no reconocemos su material) encima de la cómoda. Aunque no podamos decir con certeza si se trata de Beethoven, es evidente que nos hallamos ante otra salida auto-referencial de Virgilio en *Aire frío*.

<sup>28</sup> El único comentario que conocemos en torno a la presencia de *La madre*, de Whistler, en *Aire frío* lo hace Rosa Ileana Boudet, en su blog: <<http://rosaille.blogspot.com/>>. Gracias a Boudet conocemos algunos datos sobre Anne Mathilda Mc Neill, la madre de Whistler. Por supuesto, se trata (el artículo en el blog) de un comentario somero y ajeno al psicoanálisis.

perdido a su esposo y a dos de sus hijos, regresa a Estados Unidos con dos de los que todavía viven. Mantendrá el luto, como aparece en el retrato, desde entonces hasta su muerte.

La vida doméstica de Anne Mac Neill es conocida por libro de Margaret F. Mac Donald *Whistler's mother's cookbook*, publicado en 1979 en New York. Sus recetas manuscritas, su Biblia, los apuntes y diarios de la economía familiar; conforman la imagen del estoicismo de una mujer entregada al cuidado de su familia. Tiene setenta y siete años cuando posa para su hijo, quien capturó, implacable, los ojos vacíos de su madre contemplando una ventana cerrada, su alianza ciñendo un anular marchito, sus arrugas, su pasividad.

No creemos que Virgilio, en 1958, haya tenido la oportunidad de conocer detalles sobre la vida de Anne, su libro de cocina no fue publicado sino hasta 1979. Sin embargo, sabemos que Virgilio fue un gran conocedor de las artes plásticas y es posible que haya advertido en el cuadro lo que el resto del mundo tuvo que saber a través de Margaret Mac Donald, aunque pos supuesto sin tantos detalles. ¿Conocía acaso el nombre de la madre de Whistler? Porque lo primero que advertimos es la similitud entre la *Anne*, de Whistler; y la *Ana*, de Óscar.

Creemos que el cuadro fue puesto allí por Óscar, que tiene un amigo pintor al que hace referencia al principio de la obra. Creemos que es el retrato de su propia madre el que ha guindado a la pared. De hecho, la única referencia (a manera de didascalia también) que se hace del cuadro durante el transcurso de *Aire frío* es la siguiente:

Luz Marina: Pero Óscar, comprende: yo no la censuro. ¿Crees que pueda censurarse a un ser que se desprende de todo, que sufre por uno, que se anula y se aniquila? Pero es que junto a eso, también la vida mía, la tuya, cuenta, y hay que vivirla. Cuando no pudiste más te largaste para Buenos Aires.

Óscar: No te reprocho nada ni me lo reprocho yo tampoco, pero no podrás negar que mamá es la estatua del sufrimiento. Y no creas... Uno es culpable en cierta medida.

Luz Marina: ¿Y tú no crees que ella también es culpable, en cierta medida? En el fondo es culpa de todos, y es la misma cosa.

Óscar: Yo me siento más culpable que tú. Verdad que para la mentalidad de los viejos, casarte con un guagüero es peor que si te hubieras muerto. Pero

apartando eso, todo cuanto has ganado ha sido para la casa, y encima de eso nunca los abandonaste. Pero yo... ya sé que un artista tiene que quemar muchas naves y que el objeto de su vida no son los frijoles de la casa. Sin embargo, nada se hace impunemente. Siento que sobre mí apunta siempre una acusación.

Luz Marina: Estos dos últimos años han sido particularmente infernales. Primero, la ceguera de papá; después, la sordera de Luis. Eran avalanchas de angustias. Y encima de todo, la falta de dinero.

Oscar: (*Se levanta, se para frente a la litografía de La Madre.*) ¿De dónde sacaré fuerzas? (*Pausa*)

(Piñera, 1987, p.117)

Pero Ana, como la madre de Whistler, ya no tenía fuerzas qué sacar. La trinidad que forman María Cristina Llera, Anne Mac Neill y Ana Romaguera es perfecta por la presencia de lo religioso<sup>29</sup>, la entrega, la anulación; pero por sobre todas las cosas, es perfecta en tanto las tres son estatuas del sufrimiento, un sufrimiento que ni Virgilio ni Óscar estaban en posición de comprender. Hay un dejo de culpa, pero como resultado de un profundo desconocimiento de los alcances de una perfecta formación católica, decimonónica, que reserva a las mujeres el fondo del pozo, a la sombra siempre del marido y los hijos.

### **3.2.2.- Luisa Piñera: *la viva estampa de Virgilio.***

Luz Marina es la protagonista absoluta de la pieza, su vitalidad contrasta con el sopor del resto de los personajes de la pieza, sin embargo, se trata de una pose. Luz Marina es, en el fondo, tan impotente frente a la vida como el resto de los Romaguera, pero es, sin duda, la única que grita, araña, muerde; intentando no rendirse a la Nada sin antes al menos haber dado un buen espectáculo.

Espectacular su calor, su espera, su matrimonio con el guagüero. Espectacular su ventilador, su costura incansable, su lucha contra las cucarachas, las moscas, la pobreza. Pero todas sus batallas son en vano, Luz Marina, superada por la vida, padece también del estancamiento *yoico* de quien no puede erigir plan alguno que la salve. Luz Marina, *la piojosa*, la sempiterna solterona de la historia, a pesar del forzoso matrimonio que logra, desesperada por huir de aquella miseria de alma. Luz Marina, la histérica perfecta, intentando complacer a todos, verbaliza la queja constantemente, incapaz de hacer alguna otra cosa.

---

<sup>29</sup> El verdadero cuadro, junto al busto, en la fotografía familiar, es el *Sagrado corazón de Jesús*.

La relación del personaje Luz Marina con Óscar es, nos atreveríamos a decir, la única *real* de la pieza, se conocen, se quieren más allá de la figura del matrimonio que une a Ana y Ángel o la lejana hermandad de Luis y Enrique. Luz Marina y Óscar son los raros, los insumisos, a veces al margen de la abulia de los Romaguera, a veces sumergidos en ella. El oficio de Óscar y la soledad de Luz Marina los aleja de la comprensión de su familia. Hay entre los hermanos una complicidad muy compleja. Luz Marina espera realizar en Óscar lo que no puede realizar en sí misma. Se trata, por un lado, de la frustrada burguesía de una costurera que pretende beneficiarse del *distanciamiento* arrogante del poeta. *Este libro tiene que consolarme de la ausencia del ventilador* (Piñera, 1987, p.83), le dice. Pero no comprende el título de la obra.

El pez de la torre nada en el asfalto,  
buscando su alma en las alcantarillas;  
y yo, solo, parado en la acera  
veo rodar las lágrimas de mi hermana.  
(Piñera, 1987, p.73)

El primer verso bastó, *los peces nadan en el agua* (Aire frío, 1987, p.66), responde Luz Marina. Pero luego, a solas, se detiene a leer el resto... *veo rodar las lágrimas de mi hermana*. Tal vez intuye quién es ese pez, tal vez reconoce su búsqueda en la del pez expatriado. *A lo mejor, tiene razón...* (Piñera, 1987, p.73) y sigue cortando.

Pero Luz Marina no aprendió nunca a nadar en el asfalto, convencida de que *los peces nadan en el agua*. En un enternecedor diálogo con su hermano Óscar, Luz Marina habla de su matrimonio. Él apenas ha llegado de Buenos Aires y teme por su querida hermana.

Óscar: ¿Tú dirías que tu vida ha cambiado?  
Luz Marina: Es la misma pero diferente.  
Óscar: A veces tus respuestas son muy inteligentes. (Pausa) En otras palabras: el mismo perro pero con diferente collar.  
Luz Marina: Yo lo diría así: el mismo collar con diferente perro... (Pausa)  
Sí, porque el collar sigue siendo el mismo, y aprieta como nunca.  
Óscar: Ahora te contradices.  
Luz Marina: No vamos a hacer una montaña de esta conversación. (Pausa)  
Eso no arreglaría nada. Mira: tengo marido pero sigo con el collar. Sigo cosiendo, sigo viviendo en esta covacha, sigo viendo la misma miseria...  
(Piñera, 1987, p.115-116).

Y por *la misma miseria* entendemos no sólo la pobreza material de su familia, sino la decadencia toda, los rituales cotidianos, las quejas cotidianas que ideó para escapar de la abulia. La vida de Luz Marina siempre fue la misma, aunque se empeñase en hacer la diferencia, nunca logró empujarla hacia un cambio esencial. ¿Cómo habría sido un cambio esencial en la vida de Luz Marina? No podemos decirlo con certeza, pero es evidente que este pequeño acto de rebeldía contra el orden social no pudo más que aplacar momentáneamente la frustración añeja, la añeja espera y el sofocante calor de Luz Marina.

Óscar: Entonces, ¿te casaste por el simple hecho de no quedarte soltera?

Luz Marina: (Levantando los brazos) ¡Y te parece poco! Como si fuera lo mismo acostarse sola que acompañada.

Óscar: ¡Ah, era por eso...!

Luz Marina: Por todo: por el cuerpo, por la compañía, por tener con quién salir, por saber que puedo llegar a las seis de la mañana y mamá no empezará con sus eternos reproches. (Pausa) Además, lo quiero.

Óscar: A tu modo.

(...)

Luz Marina: ¡Ya sé por dónde vienes! Por supuesto, primero yo, siempre yo y después yo. Ten por seguro que la historia de mamá no se repetirá en esta casa.

Óscar: Así se habla.

(Piñera, 1987, p.116)

La referencia al sexo no puede pasar desapercibida, los deseos eróticos de Luz Marina fueron postergados durante más de cuarenta años... La amenaza que dirige a Ana justo antes del diálogo del que hemos extraído algunos fragmentos es: *Me voy a entregar al primer hombre que se presente*. (Piñera, 1987, p.114). Y así lo hizo. La preocupación de Óscar es precisamente ver a su hermana convertida en una mujer-Arturo, rendida ante la *nadasoledad* y el fantasma de repetir los pecados de la madre: la sombra de Rosa Cagí.

A ningún otro miembro de su familia amó Virgilio tanto como a su hermana Luisa. Las coincidencias entre Luz Marina y Luisa son las más asombrosas de la pieza, los que conocieron a la hermana del dramaturgo no dejan de repetirlo. María Victoria Rubio, nieta del guaguero con el que se casó Luisa, dice sobre ella: *¿Cómo puedo olvidarte si a ti me debo? Pude contagiarme con tu ironía, tu exageración, tu humor negro, tu manía de teatralizarlo todo hasta crear un acto de un incidente cotidiano* (1997, p.47). Así su equivalente en *Aire frío*: sarcástica, exagerada, teatral.



Sabemos por cartas que Luisa era la persona más cercana a Virgilio, su madre-hermana-amiga, obstinada intermediaria entre el resto de la familia y él, paupérrima mecenas: los libros que Virgilio publicó con dinero de su bolsillo fueron en realidad auspiciados en gran medida por el humilde haber de maestra de Luisa Piñera que, como el «salario» de la costurera Luz Marina, alcanzaba para todo.

Nunca tuviste grandes prejuicios morales, me asombraba el dinamismo de tu pensamiento y la flexibilidad de tus análisis, comprendías las inquietudes de la juventud, sus aspiraciones y necesidades (...). Ningún otro miembro de la familia pudo ser rival tuyo en la interiorización de la concepción del mundo de Virgilio, ninguno como tú se hizo cómplice de su literatura de horror, a veces descabellada, de su homosexualidad, de su desparpajo para con las cosas tan sagradas para otros, y nadie, sólo tú, gozaste del privilegio de que Giancarlo Depretis, el italiano, te escribiera en la dedicatoria de *La carne di René*, editado por Il Quadrante Edizioni, “A Luisa, la viva estampa de Virgilio.” (María Victoria Rubio, 1997, p.47)

Luisa sobrevivió varios años a su hermano, dedicada a que su obra se mantuviera viva dentro de Cuba. Con ochenta y dos años, el recuerdo de su hermano sigue intacto, la tristeza también. Y Luz Marina, metonimia de sí misma, parece su fantasma favorito. Y en un inesperado diálogo imaginario con su hermano muerto, Luisa Piñera escribe:

Óscar: ¡Qué tú sabes! Es como un juego, ¿te acuerdas de nuestros juegos de niños? Dale al que no te da, y así es la vida, ese es el juego.

Luz Marina: ¡Ay, Óscar querido!, hermano mío, todo te lo sabes, te ayudé a defenderte y ahora soy yo la que soporta las burlas, sin fuerzas para defenderme.

Óscar: Saca fuerzas de flaquezas. Creo que puedes hacerlo.

Luz Marina: Lo haré y lo haré. Debo morir y antes es necesario hacerlo; de todas maneras.

Óscar: Me voy confiando en eso, en que antes lo harás, cueste lo que cueste.

Luz Marina: Cueste lo que cueste.

(Luisa Piñera, 1997, p.49)

Se completa la identificación, ahora es esta Luisa-Luz Marina quien, anciana y sola, come burlas en nombre de su hermano. Qué intenso ha de haber sido, para Luisa, reconocerse en Luz Marina, patética y frustrada.

Su vida ha sido darle a los pedales, no de su máquina de coser (no sabe dar una puntada), sino los pedales de lo que quisiera ser, de lo que quisiera

tener, de lo que anhelaba con todo su ser: poner en su sitio a los taimados, esos que se disfrazan de buenos, de nobles, de leales. Amigos sin amistad, capaces de destruirle la vida a cualquiera y ella siempre sonriéndoles y poniendo en el trampolín de las quimeras esos deseos nunca realizados, esos sueños nunca bien soñados. (Luisa Piñera, 1997, p.49)

Parece aceptar su retrato con más humildad que el resto de los Piñera, *el gran Virgilio*, como le decía, acertó. Inmortalizó a su hermana, o mejor, inmortalizó las lágrimas de su hermana, en un tributo a la que fue, hasta el final, su mejor intérprete y su único soporte.

Luz Marina, que parece indiferente, está llena de rabia y quisiera ser un boxeador de esos que los periódicos llaman heavy (...) y partirlas la vida a todos ellos. Sólo en su casa se atreve a protestar y a poner en su lugar al que sea. Y luego soñar, soñar que es bella, inteligente, culta y todo eso, para de pronto escuchar “Luz Marina, ¿ya cocinaste la leche, barriste la cocina?” Qué rabia, qué tristeza, qué encierro, qué muro tan alto, nadie lo puede traspasar, qué círculo de fuego, qué horror y qué terror. (Luisa Piñera, 1997, p.49)

## A MANERA DE EPÍLOGO

Nos propusimos, al comienzo del presente trabajo, realizar una lectura, desde el terreno del psicoanálisis ortodoxo, de la pieza *Aire frío*, de Virgilio Piñera. Frente a esto contamos con tres elementos para el estudio: el psicoanálisis, o más específicamente, sus cualidades interpretativas; *Aire frío*, una de las piezas más particulares dentro del contexto general de la dramaturgia piñeriana; y Virgilio Piñera, para siempre ligado a sus creaciones literarias en tanto productos de su psiquismo y su historia.

Para definir lo que, dentro del amplio universo de la literatura psicoanalítica, era preciso dilucidar a efectos de nuestra investigación, trabajamos con dos ensayos y una especie de glosario comentado, la terminología necesaria para circunscribir nuestra investigación al terreno psicoanalítico. Los ensayos a los que hicimos referencia son *El Moisés de Miguel Ángel*, en tanto fundador de una metodología, de una crítica psicoanalítica de arte. Y *Personajes psicopáticos en el teatro*, por lo que tiene para decir en torno a los diversos géneros del arte dramático.

Luego elaboramos una breve reseña biográfica de Virgilio Piñera a partir de tres elementos que, según él, atravesaron su vida: la homosexualidad, la pobreza y el arte. Descubrimos que nos hallamos ante un artista incomprendido, completamente postergado por su tiempo y las condiciones políticas y sociales de su país. Virgilio, pobre, pájaro y poeta, no logró nunca en vida acabar con la Nada de su infancia. Por «pájaro» fue perseguido. Por poeta burlado. Y por pobre constreñido a un espacio vital mínimo.

La comprensión de estos tres elementos y su relación con la obra piñeriana fue fundamental para acercarnos a *Aire frío*, que reúne, a nuestro modo de ver, tanto las consecuencias de la pobreza en su novela familiar, como las huellas de la génesis de la homosexualidad en Virgilio, así como también conforma un claro testimonio de la voz poética piñeriana: ascética, atroz, descarnada.

Por último llegamos al que fue el objetivo fundamental de nuestra investigación: el análisis de *Aire frío*. Tomamos dos de las tres particularidades que Virgilio atribuye a la

pieza: realista y biográfica, para descomponer su título, sirviéndonos la imagen del frío como símbolo de la posición del dramaturgo frente a los hechos acaecidos en la pieza, es decir, su género. Y la imagen del aire como símbolo del carácter autobiográfico de la obra.

Descubrimos que se trata de un drama psicológico, que la conflictividad de los personajes de *Aire frío* es de naturaleza yoica e intentamos establecer algunos correlatos psíquicos entre los Romaguera y los Piñera, llegando a aproximarnos bastante a la imagen que de su familia ofrece Virgilio tanto en su Autobiografía como en *Aire frío*.

Decir que *Aire frío* es un drama psicológico supuso indagar en el mundo afectivo, los niveles de consciencia y los mecanismos represores. Sin embargo, revelamos que la conflictividad de los personajes es yoica, esto es, son ineptos para la vida. Los personajes de *Aire frío* padecen, como alguna vez dijo Virgilio a su hermana, de la eterna falta de técnica frente a las cosas y los hechos (citado en Pérez León, 1995, p.59). Dentro de la segunda tópica del aparato psíquico, es ésa una función del yo, idear una técnica que no sacrifique los propios deseos para vivir a la altura de los hechos y las cosas. Comenzaron a borrarse las fronteras entre realidad y ficción, la familia Romaguera, metáfora y a un tiempo metonimia de la familia Piñera, se perfila como un descarnado retrato del peor sí mismo de Virgilio y sus padres y hermanos.

Así, por un lado, durante el análisis del frío, nos topamos con un detalle que vino a confirmar nuestra hipótesis en torno a la depresión yoica de los personajes: la dirección de los Romaguera, magnífica evidencia del limbo en que habitan sus miembros. Y por otro lado, durante el análisis de los personajes y su relación con Virgilio, nos topamos con otro dato que vino a ahondar en el psiquismo de Ana: La madre, de Whistler; retrato implacable, estatua del sufrimiento.

Con todo, y aunque creemos haber cubierto nuestras expectativas, consideramos que tal vez un análisis más extenso develará aún más la compleja relación de afectos de los Romaguera, así como también otros investigadores, más cercanos al psicoanálisis, podrían descubrir nuevas correspondencias entre el autor y la obra. Durante el desarrollo de nuestra investigación hemos advertido que la familia es un tema recurrente en Virgilio Piñera.

Estamos persuadidos, también, de que ciertas piezas son mucho más «aptas» para las clásicas lecturas psicoanalíticas. Nos referimos, por ejemplo, a *Electra Garrigó*, *Falsa alarma*, *Dos viejos pánicos* o *El flaco y el gordo*. Sin embargo, las comillas sobre la idoneidad de otras de las creaciones dramáticas de Virgilio evidencian nuestro recelo: nos resistimos a creer que sólo piezas absurdas o surrealistas son aptas para el análisis psicológico. Lo que es una verdad, en cualquier caso, es la facilidad de tal examen. Tanto el tratamiento del tema familiar en Virgilio, como el acercamiento psicoanalítico a algunas de sus más emblemáticas obras de teatro del absurdo, son caminos abiertos a investigaciones futuras.

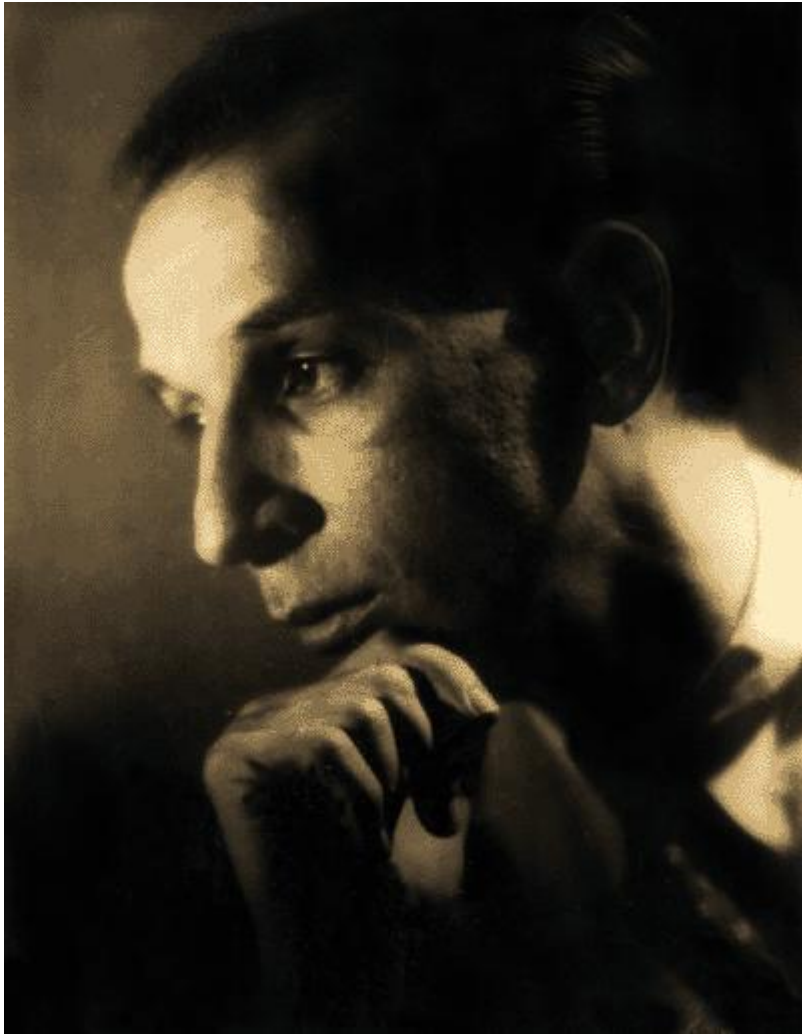
Nosotros hemos seleccionado la que es, en apariencia, la pieza menos apta para el análisis psicológico, o al menos para el análisis psicológico típico. Es más o menos frecuente hallar conceptos como automatismo psíquico, método paranoico crítico y lenguaje de sueños dentro de la crítica literaria psicoanalítica tradicional. *Aire frío*, en tanto pieza realista, dificulta la aparición de tales conceptos, pero posibilita el uso de otros: los nacidos para el estudio no del arte, sino de la vida. Por todo esto se hizo necesaria una revisión del corpus teórico del psicoanálisis ortodoxo, seleccionando específicamente los conceptos útiles para el análisis de *Aire frío*: complejo de Edipo, primera y segunda tópica, homosexualidad, la noción de historia, entre otros.

Hemos tomado del psicoanálisis, por tanto, una postura esencial frente al objeto de arte, no fue el nuestro un «psicoanálisis» de *Aire frío* sino una aproximación psicoanalítica a la pieza, la diferencia estriba en el carácter de la lectura, una es lectura técnica, clínica; y la otra es lectura que intenta recoger una vocación esencial: el análisis del detalle, y aun, cómo el detalle puede confirmar (o negar) hipótesis generales sobre una pieza.

Sin embargo, por variadas razones no hemos tomado todos los detalles. La primera de esas razones es que algunos hubiesen tornado nuestro estudio más clínico (como en el caso del estudio, por ejemplo, de la escena de Freire), o más literario (como en el caso del análisis de lo que representa, formalmente, la escena de Miranda o la de Don Benigno). Nos hemos limitado a tomar sólo dos de los posibles datos secundarios que *Aire frío* ofrece como sin querer, pero que en realidad son profundamente significativos en la búsqueda de los mecanismos que operan detrás del sentido directo de la pieza.

Por supuesto, sólo hemos empleado dos de las múltiples vías de aproximación al objeto de arte que ofrece el psicoanálisis. Ha sido la nuestra una investigación experimental, a medio camino entre los estudios de naturaleza biográfica, los de vocación teórico-literaria y los que pretenden un análisis formal de la obra de arte. En este sentido, creemos haber logrado presentar un trabajo que se apropia correctamente tanto de una metodología, una terminología y una teoría, intentando abrir nuevos caminos en el ámbito de la psicología del arte, con la esperanza de que futuras investigaciones se aventuren a completar lo que hemos iniciado: la búsqueda de los mecanismos que operan en la obra de arte, y detrás de su sentido directo, a partir de conceptos, técnicas y propuestas de otras áreas del conocimiento.

## **ANEXOS**

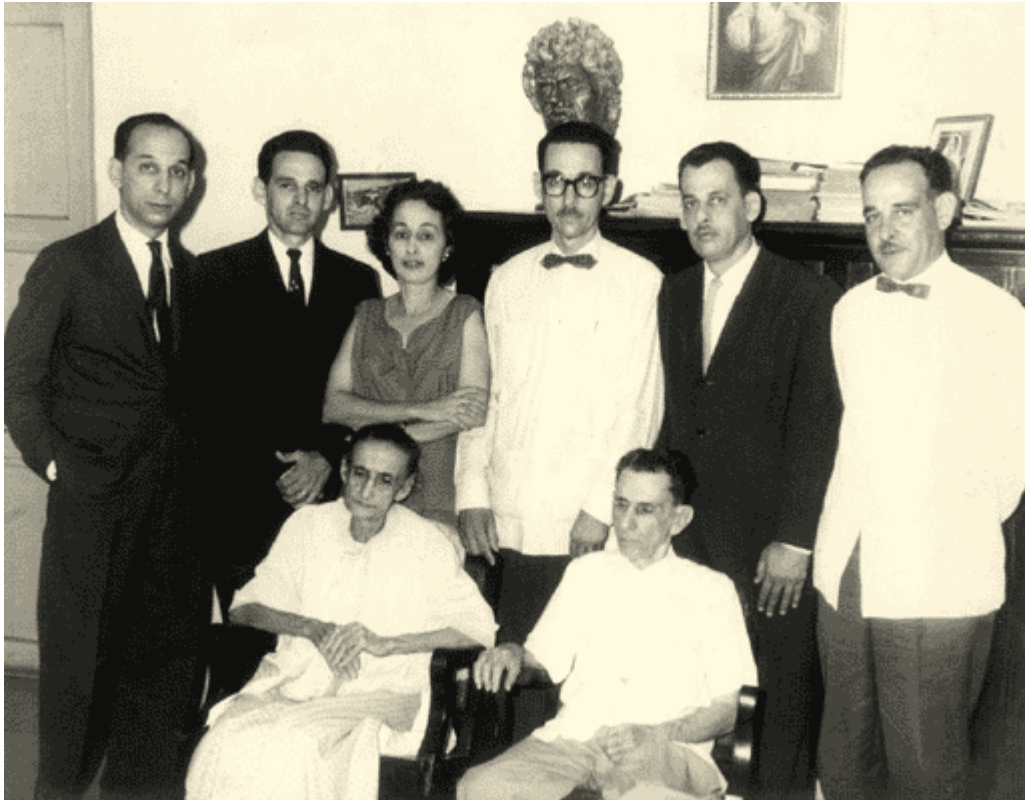


Buenos Aires, 1951.





Junto a María Zambrano, Roma, 1954.



1959, retrato familiar.

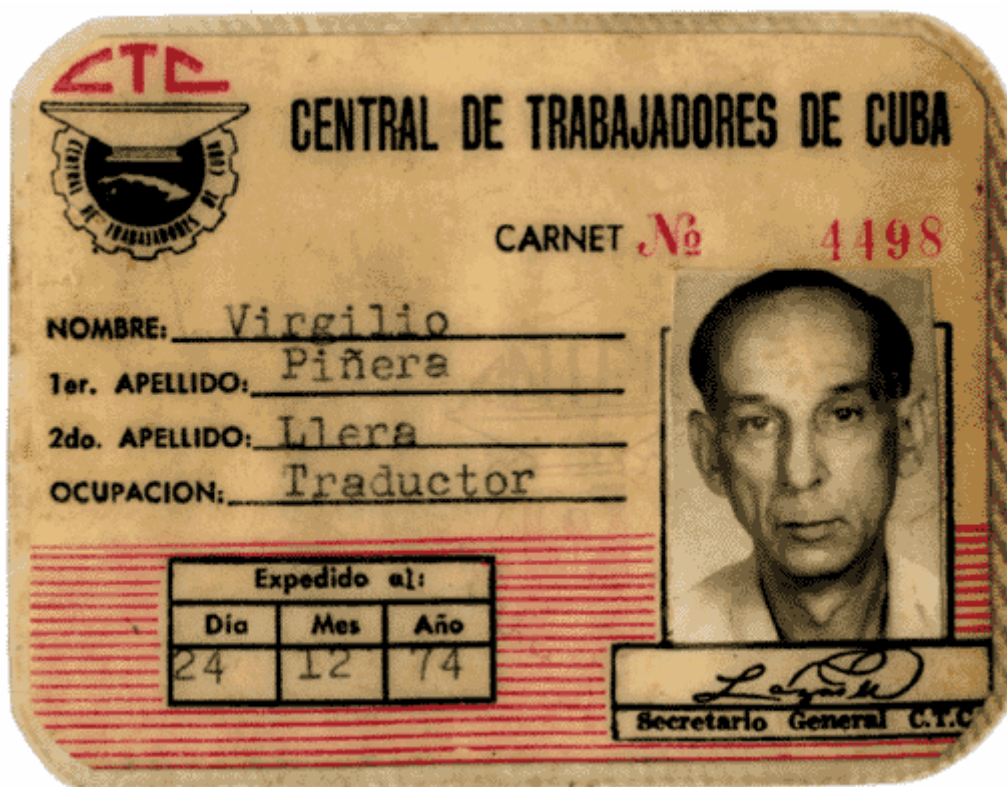
En la imagen, de izquierda a derecha: Virgilio, Juan Manuel,  
Luisa, Humberto, Juan Enrique y Vinicio.  
Abajo: María Cristina Llera y Juan Manuel Piñera.



Virgilio, en 1970.



Virgilio junto a Antón Arrufat, 1970.



Identificación de la CTC, 1974.



Junto a José Lezama Lima, 1974.



En su casa en El Vedado, 1975.



James A. McNeill Whistler (1834-1903).

*Arreglo en gris y negro N° 1, retrato de la madre del artista, 1871.*

Óleo sobre lienzo.

Alt. 144,3cm. Anch. 162,5cm.

Museo Orsay, Inglaterra, 1871.





*Programa de mano* de la primera representación de la pieza, La Habana, 1959.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguliú de Murphy, Raquel. (2008). *Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera*. (Documento WWW). <http://www.questia.com/googleScholar>. (09/09/08).

Anhalt, Nedda de. (1992). Introducción. En Lezama Lima, José. *La fiesta innombrable*. México: El tucán de Virginia.

Álvarez Villar, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arenas, Reinaldo. (1990). *El portero*. Miami: Universal

Aquino, José. (3/4/61). Lunes conversa con autores, críticos y directores del teatro cubano. *Lunes de Revolución*, p.12.

Arrufat, A. (1994) *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión.

- (1994). *Virgilio Piñera. Poesía y crítica*. Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Badouin, Ch. (1955). *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique.

Boudet, Rosa Ileana (2006). *Los Romaguera y la madre de Whistler*. (Documento WWW). <http://rosaile.blogspot.com/2006/11/los-romaguera-y-la-madre-de-whistler.html>. (10/07/08)

Cabrera Infante. (1999). *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara.

Chacón, A. (comp.) (1994). *Poesía y poética del grupo orígenes*. Caracas: Editorial Ayacucho.

Carrió, Raquel. (1982) Tres autores de transición. *Tablas*, 2, pp.15-19.

- (1988). *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana: Editorial pueblo y educación.

Castro, Fidel. (1972). *La Revolución cubana*. México: Era.

Conde, Teresa del. (1994). *Las ideas estéticas de Freud*. México: Grijalbo.

García Vega, L. (1979). *Los años de orígenes*. Caracas: Monte Ávila.

Fiorini, H. (1995). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós.

Freud, Sigmund. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1973). *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

- (1995). *Freud total 1.0*. (Versión electrónica). Ediciones Nueva Hólade.

Garrandés, Alberto. (1993). *La poética del límite*. La Habana: Letras Cubanas.

Gavlovski, J. y otros. (2006) *Psicoanálisis y teatro*. Caracas: Pomaire.

Gombrich, E. H. (1971). *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona: Barral Editores.

Groddeck, G. (1975). *Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura*. Caracas: Monte Ávila.

Guimón, J. (1993). *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós.

Hauser, A. (1975). *Teorías del arte. Tendencia y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Guadarrama.

Isola, L. M. (1999) *La Isla a Mediodía: Tentativas sobre la dramaturgia de Virgilio Piñera*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Koch, Dolores M. (1996). *Virgilio Piñera, cuentista*. New York: Alfaguara.

Kogan, J. (1965). *El lenguaje del arte: Psicología y Sociología del Arte*. Argentina: Paidós.

Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1966). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

Leal, Rine. (1967). *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro.

– (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.

Lezama Lima, José. (1983). *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas.

Lobato Morchón, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Editorial Verbum.

Martínez Malo, Aldo. (1997). ¿Qué pensaría Virgilio? En Fraguera, José Raúl y cols. (ed.), *Los Piñera. El peso de una isla en el amor de un pueblo* (pp.50-56). Pinar del Río: Vitral.

Mannoni, O. (1973). *La otra escena: claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.

Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Ediciones Pirámide, S.A.

Paraíso, Isabel. (1984). *Literatura y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Pieters Fergusson, Jesús A. (2004). *El silencio de lo real*. Caracas: Monte Ávila.

Pérez León, Roberto. (1995). *Tiempo de Ciclón*. La Habana: Unión.

- (2002). *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*. Caracas: CELCIT, Colección Estudios / 5.

Piñera, Luisa. (1997). Luz Marina después.... En Fraguera, José Raúl y cols. (ed.), *Los Piñera. El peso de una isla en el amor de un pueblo* (p.49). Pinar del Río: Vitral.

Piñera, Virgilio. (1960). *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.

- (1969). *La vida entera*. Poesía. La Habana: Ediciones Unión.
- (1987) Aire frío. En Pérez Portela Arnaldo (ed.), *Letras. Cultura en Cuba* (pp.65-136). La Habana: Pueblo y Educación.
- (1970). *El que vino a salvarme*. Narrativa. Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- (2006). *Aire frío. Dos viejos pánicos*. Teatro. Caracas: El perro y la rana.

Piñera, Yadira. (1997). La familia en la obra de Virgilio Piñera. En Fraguera, José Raúl y cols. (ed.), *Los Piñera. El peso de una isla en el amor de un pueblo* (pp.61-64). Pinar del Río: Vitral.

Rank, Otto. (1981). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.

Rojas, Rafael. (1995). *La diferencia cubana*. Barcelona: Centre de cultura contemporània.

- (2006) *Tumbas sin sosiego*. México: Anagrama.

Rubio, María Victoria. (1997). Luisa Piñera. En Fraguera, José Raúl y cols. (ed.), *Los Piñera. El peso de una isla en el amor de un pueblo* (p.47). Pinar del Río: Vitral.

Ruitenbeek, H. (1973). *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schuster, M. y Beils, H. (1982). *Psicología del arte*. Barcelona: Editorial Blume.

Weber, Jean Paul. (1966). *La psicología del arte*. Argentina: Editorial Paidós.

Todas las imágenes han sido extraídas de la galería de la dirección URL:

< <http://www.cubaliteraria.com/>>

Excepto la pintura *La madre*, de Whistler; que fue extraída de la dirección:

<<http://www.musee-orsay.fr/es/html>>