

**XXXVI CONGRESO I.L.L.I.
PALABRAS E IDEAS: IDA Y VUELTA
GÉNOVA, 26 DE JUNIO - 1 DE JULIO DE 2006**

LA ELECTRA CARIBEÑA DE VIRGILIO PIÑERA

CARMEN MÁRQUEZ MONTES
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La crítica cubana Magaly Muguercia escribía en 1995:

Hasta hoy en el Caribe lo subversivo suele enmascararse en géneros metropolitanos transformados y en obras clásicas remodeladas en clave vernácula. Mucho prohibido han dicho desde los escenarios –en español y en creolé– las Antígonas, los Edipos y los Calibanes de estas latitudes.

Es bien cierta esta afirmación cuando vemos cómo desde el siglo XIX, principalmente, los dramaturgos han utilizado mitos de la cultura grecolatina o de la propia realidad precolombina para explicarse o reinterpretar la realidad que les circunda en cada momento. Para ejemplificar, baste citar tres ejemplos, de tres momentos históricos bien distintos y de estéticas también muy diferentes. En primer lugar, el cubano José María Heredia (1803-1839), quien escribió nueve obras basadas en temas de la épica indígena – *Los mexicanos* (1819), *Moctezuma* (1819), *Los Tlascaltecas* (1823) etc.– Siempre para oponerse a España, la historia es una parábola para expresar su anhelo de libertad y de ataque al colonialismo español. El mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979) trató de crear en el siglo XX una tragedia mexicana sirviéndose de las estructuras griegas, especialmente relevante en la trilogía "antihistórica" –*Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de fuego* (1963)– a través de las cuales considera que ha tratado los tres grandes mitos de la historia mexicana, a saber: "el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política de México" (Usigli 231). O el de un joven autor venezolano, León Febres-Cordero (1954), que sólo escribe textos basados en mitos griegos, a través de los cuales trata de indagar en la convulsa Venezuela de este nuevo milenio.

Los teatristas latinoamericanos y especialmente los caribeños han desarrollado técnicas para producir un funcionamiento teatral de la mitología y el paisaje, de los ritos y del carnaval, de la gestualidad. Han probado estrategias para la integración de las artes y para el empleo de los creoles. En esta región la cultura genera modos de conocimiento y modos de comunicación muy performativos, amén de caracterizarse por el sincretismo, el mestizaje –tan bien expresado por Fernando Ortiz–. Se fusiona la palabra, el lenguaje, el

canto, la danza, la narración, la actuación, la imagen, etc.; intercambia con desparpajo casi carnavalesco las identidades; transforma las esencias iniciales para dar paso a otra nueva mestiza. Todos estos elementos se perciben de un modo especial en el teatro, por la peculiaridad de la pluralidad de códigos que están presentes en él.

En este contexto hay que entender la obra de Virgilio Piñera (1912-1979), intelectual polémico, poeta¹, narrador² y dramaturgo³, una de las figuras más destacadas de la cultura cubana del siglo XX. A pesar de que durante buena parte de su vida estuvo sumido en el mayor de los olvidos, desde la década del noventa del siglo XX está siendo revisada su obra, editada y realizándose montajes de sus piezas teatrales, en definitiva, se está recuperando su figura.

Piñera escribió *Electra Garrigó* en 1941 pero su estreno no tuvo lugar hasta siete años más tarde (1948). Obra considerada como su entrada en el teatro, pues es la primera en ser llevada a escena y también porque el autor repudió su anterior pieza *Clamor en el penal* (1938) –del mismo modo que lo hizo con otras dos posteriores: *En esa helada zona* (1943) y *Los siervos* (1955)–. También se considera que con esta obra se inicia el moderno teatro cubano. Recuérdese que fueron Piñera junto con Rolando Ferrer y Carlos Felipe los que buscaron nuevas formas para la modernización del teatro cubano. Se les ha denominado "generación de transición", pues fueron los que sentaron las bases del moderno teatro cubano.

Piñera se caracteriza por la búsqueda continua, que le lleva a indagar continuamente nuevos caminos creativos y temáticas que le permitan dar cabida a su entorno, para explicarlo y de este modo explicarse a sí mismo. Hecho destacado por Rine Leal:

Si alguna idea fatigó hasta la obsesión su afiebrada imaginación era el temor –el pánico–, a quedarse atrás, a no estar siempre en primera línea, a abandonar el puesto de vanguardia de un movimiento artístico. Su capacidad de asimilación y recreación de modelos extranjeros –cosa necesaria en toda creación legítima– es asombrosa, y podemos seguirla desde *Electra* en la década del 40, donde se declara enfermo del “bacilo griego” hasta *El trac*, su último texto completo recuperado, perteneciente a 1974, en que las corrientes más actuales permean este ejercicio dramático que explora lenguajes metaverbales. Es así que a través de su *opus* podemos adivinar tendencias, tropismos e influencias que se pasean a lo largo de cuarenta años por nuestra escena (1991, 59).

¹ *Las furias* (1942), *La isla en peso* (1942), *Poesía y prosa* (1944), *La vida entera* (1969), *Una broma colosal* (1988).

² Escribió tres novelas: *La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967). Amen de un gran número de cuentos, entre ellos se pueden citar los volúmenes publicados en vida: *El conflicto: un cuento* (1942), *Cuentos* (1944), *Cuentos fríos* (1956), *La vida entera* (1969), *El que vino a salvarme* (1970).

³ La mayoría de sus obras están recogidas en *Teatro completo* (1960), *Teatro inconcluso* (1990) y *Teatro inédito* (1993).

Enrique Sáinz menciona una búsqueda similar a nivel temático, señalando la diferencia entre Piñera y la línea de la afirmación de la cubanidad que transitaba los origenistas:

Pudo ver el reverso de la realidad, el caos tras el orden aparente, las silenciosas y devastadoras destrucciones, la sobreabundancia de un suceder de incesantes mutaciones; padeció la angustiosa batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro destino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se construyen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse; percibió como ningún otro poeta cubano el *fatum* de la existencia como absurdo, juego, ironía (167).

Esta continua búsqueda da lugar a que en sus obras haya siempre un enfrentamiento entre realidad y deseos íntimos, lo que convierte a sus personajes en devoradores y degustadores de la vida, propiciando que sean buscadores, viajeros existenciales que indagan continuamente en el exterior el significado de la realidad, para que les ayude a trazar el rumbo de su existencia. Todos son correlaciones en la ficción del sendero vital y literario de Virgilio Piñera. De entre sus muchas búsquedas y caminos como dramaturgo debemos destacar que exploró recursos y estructuras del teatro del absurdo antes incluso de la efervescencia de esta tendencia en Europa, ya que su primera obra en esta línea es *Falsa alarma* (1948). Pero con anterioridad había mirado hacia la tradición clásica, fruto de ello es la obra objeto del presente estudio.

Electra Garrigó se trata de una versión del mito clásico, del que, como iremos viendo, el autor cubano toma la base para ir transmutando, tanto en la estructura como en el contenido, referencias de la cultura cubana. Lo primero que resulta llamativo es el hecho de que haya incluido apellido al personaje, que no necesita de él. Ninguna de las versiones que durante la historia de la literatura occidental se han realizado lo han hecho –citaremos sólo tres ejemplos de las diversas revisiones del mito: *Electra* (1901), de Benito Pérez Galdós; *Electra* (1931), de Eugene O'Neill; y *Electra* (1937), de Jean Giradoux–, de modo que esta variación en el título ya es índice de que el autor hará una revisión bastante diferente de los originales clásicos –a saber, *La orestiada* de Esquilo; *Electra*, de Sófocles; y *Electra*, de Eurípides–. Es decir, ha querido marcar ya una diferencia con sus predecesoras.

En segundo lugar, presenta Virgilio Piñera la acción en el portal de una casa colonial cubana habitada por una familia criolla; hay una localización espacial, pero carece de referencia temporal, por lo que se puede colegir que la obra creará su propia

temporalidad. Además de que esta omisión puede estar encaminada a que el espectador la sitúe en el momento histórico que desee, o más bien que lo haga en un riguroso presente.

En tercer lugar, la pieza se abre con la intervención de un coro que recita tres estrofas y que tal como era habitual en las tragedias griegas, pone en antecedentes al público de lo que presenciara, transcribo la primera de ellas:

En la ciudad de La Habana,
la perla más refulgente
de Cuba patria fulgente
la desgracia se cebó
en Electra Garrigó,
mujer hermosa y bravía,
que en su casa día a día
con un problema profundo
tan grande como este mundo
la suerte le deparó (141).

Como se aprecia, ha transmutado el metro yámbico del coro por el octosílabo de la décima, manifestación poética que goza de una gran tradición en Cuba y que normalmente se improvisa por los repentistas. El coro ha sido sustituido por la Guajira Guantanamera, vestida, por ende, de guajira. Hay que recordar que en la década del cuarenta había un programa en la radio de enorme éxito, "Suceso del día", al que la población llamaba comúnmente La Guantanamera; así que esa melodía y las décimas de Joseíto Fernández, que narraban los hechos de la crónica nacional, estaban plenamente integradas en la vida de los cubanos. Por ende, no había otro modo más certero de introducir los usos y costumbres cubanos en esta peculiar versión de la tragedia griega.

Hay que decir que fue precisamente este hecho el que generó mayores protestas por parte de la crítica en el momento de su estreno, tal y como le dice Lezama Lima a Rodríguez Feo en una carta del momento:

Un detalle simpático: el coro griego está reemplazado por una guajira [campesina. N. de la R.] en bata blanca que va glosando las peripecias del drama en décimas que buscan un sabor. La crítica, idiota y burguesa, le ha sido extremadamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las protestas y chiflidos y zanahorias lanzados a los románticos, a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sabroso escandalito (Rodríguez Feo 1989).

En cuarto lugar, presenta las relaciones que se dan entre una familia formada por cuatro miembros, a los que hay que sumar el Pedagogo y Egisto. Queda patente desde el principio la alienación a la que llegan los personajes por la opresión de los lazos familiares, que impiden el desarrollo personal. Y que, como menciona Iraida Sánchez significa:

la metáfora de un poder que no sólo produce sujetos, sino condiciones y pequeñas estructuras autónomas que generan individuos incapaces de vivir fuera de ellas. En *Electra Garrigó*, Agamenón y Clitemnestra, no sólo desempeñan sus roles de padre y de madre, sino que se ven obligados a ejecutar, hasta la desmesura, todas esas formas de poder constituidas desde la tradición y determinadas convenciones históricas y depositadas en sus manos. Un excedente de poder que los lleva al crimen, que transforma el excesivo amor de Agamenón por Electra y de Clitemnestra por Orestes en dictadura⁴.

Es decir, que Piñera se sirve del mito para representar de forma oblicua la realidad social y política, la casa colonial es un microcosmos de Cuba. Este hecho queda confirmado por el propio autor cuando afirma: "En mi teatro trato de expresar en sí lo que pasa a mi alrededor (...). Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía, representaba la frustración del ser en toda la línea" (Piñera 1960, 14).

Ello porque, como afirma Rafael Rojas:

La vasta tradición afirmativa del ser cubano, que se extiende de José Martí a Cintio Vitier, siempre ha soportado la resistencia de un discurso cínico sobre la identidad insular. Julián del Casal es, probablemente, el primer testimonio de una escritura que se regodea en el déficit ontológico de la condición cubana. (...) 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. Es fácil ver el legado de esa cubanidad negativa en *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante y en la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1995, 4).

Rine Leal, por el contrario, sostiene que se trata de una evasión de la realidad:

Electra Garrigó es la evasión de nuestra realidad, como el propio autor la ha definido en el prefacio a su *Teatro completo* que Ediciones R acaba de publicar. Evasión que se explica perfectamente porque *Electra* culmina toda una etapa dramática anterior a la Revolución y porque en el momento en que se escribió, ésa era una posición y una salida compartidas por la mayor parte de nuestros artistas. Es por eso que la cubanidad de la pieza es de mera referencia, de intelectualismo y cerebralismo de influencia francesa, de términos mentales más que realista, de pura batalla intelectual. Piñera se acerca tanteando a nuestro mundo negro, parodia la tragedia griega (el autor es un formidable humorista), utiliza una guantanamera como coro griego, y sus personajes son una gran abstracción que hablan un lenguaje falso y alambicado, totalmente extraño a nuestra habla diaria. ¿Defecto de concepción? Tal vez, pero hay que comenzar por encuadrar a *Electra Garrigó* en el momento social en que se hizo y convenir que el defecto mayor sería que Piñera escribiera su *Electra* en 1961 y no en 1948, año de su primera representación. 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 (1967, 130).

Estoy de acuerdo con la interpretación que considera que *Electra Garrigó* es una propuesta lúcida por parte de Piñera para analizar la sociedad cubana. El mito era en

⁴ "La guantanamera en las tablas de Virgilio". *Vitrola*. Cita tomada de <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/> (4-10-2002).

Grecia la base para la interpretación de la realidad, en él se hallaban los presupuestos morales y éticos que hicieron posible el orden del cosmos, bajo la tutela del hombre, pero siempre con unos destinos a merced de las divinidades que son las que sostienen y modifican el orden. Y es la ruptura de este orden la que se refleja en la tragedia, ante la cual es necesaria la acción de un héroe para que vuelva el estado de armonía. Como dice Díaz Tejera:

A lo trágico le es consustancial la interrogación, el porqué de la vida del hombre ha de estar sujeta a contradicciones de alegría y sufrimiento, amor y odio, cielo y tierra, bien y mal. La pregunta honda y abismal de por qué se rompe, o no se produce, la armonía total (22).

El espectador ve el sufrimiento del héroe y su catharsis es la que provoca su aprendizaje sobre la vida. Considero que es esta la idea que tenía Piñera cuando concibió la pieza, provocar en el espectador una reflexión sobre la realidad cubana. Para ello reviste la enseñanza de rasgos próximos al público, de modo que se pueda sentir lo más identificado posible con los hechos presentados y con los personajes.

La familia Garrigó es aparentemente normal, pero Agamenón siente demasiado amor por su hija Electra, de modo que no permite que se case porque eso significaría que se alejase de él. Por su parte, Clitemnestra, la madre, siente lo mismo hacia Orestes, sin permitir que éste salga a la vida a buscar su destino. Ello propicia una serie de tensiones que se ven intensificadas por el odio que sienten Agamenón y Clitemnestra entre sí, agudizado además por el amante de ésta, Egisto. La única persona que introduce cierta normalidad es el Pedagogo.

Estos personajes están caracterizados de un modo muy simbólico. Agamenón es el típico *pater familiae* que ejerce su autoridad de modo casi tiránico y defiende los valores familiares, tal y como dice en uno de los parlamentos: "¿Y la familia? Si esta ciudad ha resistido durante milenios a los enemigos, ha sido a causa de la unión entre las familias; las familias formando una inmensa familia" (145), ataviado inicialmente en mangas de camisa, pero con posterioridad aparecerá de modo paródico "remedando con sábanas y una palangana el traje y casco de un jefe griego" –tal y como menciona el autor en la acotación–. Clitemnestra es una mujer de cuarenta años elegante y coqueta, además presenta signos de locura. Electra es una joven resuelta pero demasiado solitaria y triste, como la atestigua su traje negro y que vive odiando a su madre por tener un amante en la casa de su padre. Orestes es un joven demasiado dubitativo, muy cercano al homólogo de Eurípides. Egisto "viste de blanco, como los chulos cubanos"; mientras que el Pedagogo –*alter ego* del Ayo en Sófocles y el Siervo en Eurípides– viste de frac, pero porta cabeza y cola

de caballo. Y es él quien hace reflexiones generales sobre la familia y la sociedad. En un pasaje define a la sociedad cubana a la vez que pone el dedo en la llaga de la acción que se presencia: "Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres" (170). Representa la reflexión y la conexión entre la cultura clásica y la moderna, en un momento le dice a Orestes: "¡No, no Orestes. Nada de pesquisas, ni una gota de Sconland Yard" (acto III)

Con estos personajes crea la tragedia, la obra parte de una situación insostenible que hay que resolver, Clitemnestra es la que hace avanzar la acción cuando insta a su amante para que asesine a Agamenón, lo que provoca la venganza en Electra, quien a su vez insta a su hermano para que asesine a su madre y así ambos quedan libres de la tiranía y por ende puedan desarrollar sus propias vidas. Es Electra la que precipita la nueva situación, pero la joven cubana no puede aferrarse nada más que a su propia fuerza, pues carece de dioses a los que encomendarse. Ella, en varias ocasiones, hace imprecaciones no a los dioses, sino a los no-dioses, algo que Piñera pone de manifiesto cuando afirma:

Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podríamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? (...) en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos (1960, 13).

El modo en que se desarrolla la tragedia conjuga perfectamente los momentos trágicos con el humor, algo que el propio autor destacó en el programa de mano de la primera representación de la obra:

Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre el lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero (1960, 9) .

De ahí esa conjunción, que además se enmarca dentro de otra de las peculiaridades del los cubanos y que está muy presente también, me refiero al choteo, ese fenómeno que definió Jorge Mañach en *Indagación del choteo* (1928) como:

una actitud, una forma de no tomar nada en serio. Por medio de él, se burla el cubano de la autoridad. Todo aquello que conlleve intrínsecamente un sentido de autoridad se convierte ante los ojos del cubano en un motivo de choteo.

El propio Piñera dice que los cubanos han sobrevivido gracias a utilizar el chiste como método evasivo "Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste"

(1960, 10-11). Utiliza, pues, el choteo para definir e identificarse con su pueblo. Montes Huidobro hace hincapié en esta idea:

Este mismo carácter, para decirlo en pocas palabras, de <<tirar la tragedia a choteo>> denota una cualidad nacional que es el reflejo básico de toda la obra de Piñera. Nada se toma demasiado en serio y todo se rompe por el choteo, desde los más escuetos diálogos hasta toda una pieza dramática a base de esa tensión trastocada en <<relajo>> (Piñera 1960, 88).

Así, transmuta las situaciones más trágicas en parodias. Por ejemplo, cuando a Agamenón le anuncian tres mensajeros la muerte de su amada hija con tres versiones diferentes, en lugar de caer en la más profunda de las desesperaciones, reacciona como un niño:

AGAMENÓN: (Haciendo la voz del doble que tiene la mano apoyada en la sien) Tres versiones de la muerte de Electra... (Pausa) Lo echaré a la suerte. (El doble señala con el dedo a los mensajeros mientras Agamenón va diciendo) ¡Tin, marín de dos pingue, cúcara mácara, títere fue! (El doble se adelanta y pone su dedo índice sobre el pecho del segundo mensajero) ¡Ah, triunfo tu versión! Electra ha muerto de pasión de ánimo (49).

De modo que el hecho trágico de la muerte queda en un segundo plano por mor de todo el juego verbal. En otras ocasiones este choteo viene propiciado por la situación. Orestes ya ha decidido dar muerte a su madre, para ello elige envenenar una fruta bomba y dársela a comer a Clitemnestra. Toda la tragedia que encierra ese momento queda un tanto diluida ante el regodeo con el que Clitemnestra alaba la fruta mientras cuenta a su hijo que Electra intenta asesinarla. Transcribo un fragmento que refleja claramente esta dualidad creada a través del lenguaje y que deviene en una situación cómica a pesar de lo trágico:

CLITEMNESTRA: (...), de un glorioso color. (coge la frutabomba y la observa) Es de una pureza tan absoluta, que nada malo puede haber en su delicada pulpa (empieza a comerla) ¡Soberbia! (Llorosa) Estoy muy quejosa de Electra (Pausa) Es de un sabor exquisito... Gracias, Orestes, por este obsequio supremo (Pausa, llorosa) Electra, sabes, es la causa de todos los males de este hogar... (Ríe) ¿Y dices que pesa diez libras? (Pausa, de nuevo llorosa) Escucha, no te lo quería decir pero me han amenazado de muerte (Pausa) ¡Magnífica fruta, Orestes! (Pausa) Hizo asesinar, sí, hizo asesinar a tu padre. (Pausa, histérica) ¡Y ahora, Orestes, intenta asesinarme! (Deja caer la tajada y se echa en los brazos de Orestes) (184).

O bien introduce una nota humorística tras un discurso absolutamente trágico. Eso sucede cuando Clitemnestra está amedrentada porque sabe que Electra intentará matarla y cree que lo hará estrangulándola, de modo que porta una pieza de plata en el cuello para evitarlo, veamos cómo termina el monólogo de Clitemnestra:

Me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira y con esos bovinos ojos que tiene me dice <<No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste>> (Se toca el cuello) He ahí el motivo de esta pieza de plata. Sin embargo, no me cae mal, me hace el cuello mas flexible (78).

De modo que la tragedia que vive causa hilaridad, el público se distancia inmediatamente. Y es, precisamente, con este personaje con el que utiliza más el recurso, de modo que el publico solo percibe su frivolidad, no capta su situación como trágica. Otro ejemplo de ello es cuando muestra su desesperación ante la partida de su amado Orestes:

Mi cariño me hace ver los cuadros mas sombríos: Orestes expuesto al viento, Orestes a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, Orestes picado por los mosquitos... (41).

Con esta idea banal introducida al final, es imposible que el público tome en serio el discurso anterior. Junto a este choteo cubano hay que mencionar también el tono farsesco de la pieza al introducir los dobles de Agamenón y Clitemnestra, quienes realizan todos los gestos que ellos debían realizar, mientras que los personajes reales hablan y permanecen estáticos.

Echa mano a los héroes de la tragedia griega y les imprime un nuevo vuelo al ubicarlos, a través de pensamiento y acción, en un espacio temporal y espacial bien diferente al del original, conjugando la altisonancia del discurso interpretativo con el humor cubano para lograr un equilibrio entre el dolor y la complacencia, simbiosis con la cual logró la conjugación del humor criollo y los códigos de la cultura helénica en orgánica armonía.

De manera que *Electra* Garrigó, inspirada en el mito griego se llena, como hemos podido apreciar, de nuevos códigos estéticos y referencias caribeñas mejor entendidas por el público que la presenciará. Pero manteniendo la idea primigenia de la tragedia, donde los personajes siguen siendo los inmortales y predecibles del mito, que se ven abocados a soportar su fatídico final. La obra de Piñera conjura magistralmente lo universal y lo vernáculo, dando lugar a una pieza sincrética, como es propio de la cultura caribeña. Y, desde luego, como menciona Raquel Carrió, va mas allá de una versión caribeña del mito griego, se trata de una búsqueda de las definiciones “en torno a un <<carácter cubano>>” (Carrió 1990, 871).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARENAS, Reinaldo. "La isla en peso con todas sus cucarachas". *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Rita Molinero, editora. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor, 2002. 29-48.
- ARRUFAT, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana: Ediciones Unión, 1994.
- CARRIÓ, Raquel. "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 152–153 (1990): 871-880.
- _____. "Una brillante entrada en la modernidad". *Teatro cubano contemporáneo (Antología)*. Carlos Espinosa Domínguez, coordinador. Madrid: Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica/Ministerio de Cultura, 1992. 131-138.
- DÍAZ TEJERA, Alberto. *Ayer y hoy de la tragedia*. Sevilla: Alfar, 1989.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, coordinador. *Teatro cubano contemporáneo (Antología)*. Madrid: Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica/Ministerio de Cultura, 1992.
- LEAL, Rine. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro, 1967.
- _____. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- _____. "Piñera en el recuerdo". *Tablas* 33 (1991): 57-61.
- LOBATO MORCHÓN, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum, 2002.
- MUGUERCIA, Magali. "Actuaciones utópicas en el teatro caribeño". <http://www.magarte.com/index.html> (7-8-2006).
- PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.
- _____. *Teatro inédito*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- _____. *Teatro inconcluso*. La Habana: Ediciones Unión, 1990.
- _____. *Electra Garrigó. Teatro cubano contemporáneo (Antología)*. Carlos Espinosa Domínguez, coordinador. Madrid: Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica/Ministerio de Cultura, 1992. 139-186.
- RODRÍGUEZ FEO, José. *Mi correspondencia con José Lezama Lima*. La Habana: Unión, 1989.
- ROJAS, Rafael. "La diferencia cubana", de su conferencia en el encuentro "Cuba, la isla posible". Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1995 (manuscrito).
- SÁINZ, Enrique (2001), *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.

SÁNCHEZ GREY, Esther. "La obra de Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana".

Circulo: Revista de Cultura 28 (1999) 50-60.

SÁNCHEZ, Irradia. "La guantanamera en las tablas de Virgilio". *La Jiribilla* 21 (septiembre 2001).

USIGLI, Rodolfo. "Primer prólogo a Corona de luz". *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, México, Porrúa, 1989. 223-254.