

TABLAS  
Revista Cubana  
de las Artes Escénicas  
Vol. C

T

2012  
no. 4

**VOLUMEN 100 DE TABLAS**

**100 visiones de Virgilio**

F



# EL TRAC

pieza en un acto escrita por Virgilio Piñera en 1974

ARTES  
AHS

# SUMARIO

3 **EL ESCRITOR MARGINAL**

Julio Ortega

4 **VIRGILIO PIÑERA, PERIODISTA Y CRÍTICO TEATRAL**

Dainerys Machado y Ernesto Fundora

6 **SILVINA OCAMPO Y SU PERRO MÁGICO**

7 **ALFRED JARRY: *UBÚ REY* (MINOTAURO, BUENOS AIRES, 1957)**

8 **ALFRED JARRY O UN “JOVEN AIRADO” DE 1896... *UBÚ REY*: UN PERSONAJE ALTAMENTE INQUIETANTE**

13 **TEATRO Y TRADUCTORES...**

15 **¡CUÁN GRITAN ESOS MALDITOS!**

16 **DIÁLOGO IMAGINARIO**

18 **ÁRBOLES SIN RAÍCES**

20 **TRES EN UNO A UNA**

21 **MORÍN SIGUE TENIENDO DEMONIO**

23 **NOCHE DE LOS ASESINOS**

25 **VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA DEL MIEDO**

Norge Espinosa Mendoza

32 **DÍAS CAMAGÜEYANOS DE VIRGILIO**

Manuel Villabella

41 **LAS TRAMPAS DE VIRGILIO**

Daniela Jaimes-Borges

48 **UNA CUESTIÓN SANITARIA. MIRADA CLÍNICA Y POLÍTICAS DEL CUERPO EN *ELECTRA GARRIGÓ* DE VIRGILIO PIÑERA**

Ernesto Fundora

59 **¿QUIÉN LE TEME A LOS GARRIGÓ? *ELECTRA GARRIGÓ* ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD**

Mehdi Moradpour

66 **EL TRASERO DE LA HISTORIA: *LOS SIERVOS* DE VIRGILIO PIÑERA**

Alan West-Durán

81 **VIRGILIO PIÑERA CON ALFRED JARRY ENTRE *LOS SIERVOS*. NOTAS SOBRE UN DIÁLOGO FECUNDO**

Jaime Gómez Triana

88 **LA AMENAZA DE LO ABSURDO: HETEROTOPIA EN EL TEATRO DEL ABSURDO CUBANO**

Andrew Bennett

94 **RESPUESTA MÍNIMA EN UN ACTO DE *DOSVIEJOS PÁNICOS* O LA ESTILÍSTICA «AFECTIVA» DE FISH**

Cynthia de la C. Garit Ruiz

98 **APUNTES SOBRE UN *EJERCICIO DE ESTILO VIRGILIANO***

Brenda Besada Rodríguez

103 ***EL ENCARNE*: PARODIA Y ESTRATEGIA**

Amado del Pino

107 **VIGILIA VIGILADA DE VIRGILIO (HERENCIA DE PIÑERA EN REINALDO ARENAS Y ABILIO ESTÉVEZ)**

Carlos Velazco

- 114 **LOS 80 Y VIRGILIO PIÑERA. UNA MIRADA DESDE LA PRENSA CUBANA**  
Dainerys Machado
- 120 **¿NABO O BONIATO? JUGANDO A LO CUBANO**  
Kate Eaton
- 130 **ELOGIO DE LOS CONTRARIOS**  
Cristhian Frías

OFICIO DE LA CRÍTICA

- 134 **PIÑERA DESDE HOY: NO-TIEMPO, PROTESTA Y CONTRAPODER**  
Omar Valiño
- 139 **CINCUENTA AÑOS DE QUÉ (PIÑERA EN SUS CICLOS INFINITOS)**  
Abel González Melo
- 143 **...Y LA FAMILIA ¡QUE REVIENTE!**  
Eberto García Abreu
- 149 **UNA CAJA DE ZAPATOS VACÍA CELEBRA EL CUMPLEAÑOS DE VIRGILIO PIÑERA**  
Vivian Martínez Tabares
- 152 **LOS SIERVOS Y LA TIRANÍA DE LAS PALABRAS**  
Yoimel González Hernández
- 154 **EL FLACO Y EL GORDO VISTOS POR JOSÉ MILIÁN**  
Roberto Gacio
- 155 **EN TABLILLA**
- 160 **DESDE EL TÁNDEM**

TABLAS, LA REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

**Dirección:** Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba.

**Correo electrónico:** tablas@cubarte.cult.cu

**Web:** www.tablasalarcos.cult.cu

**Teléfono:** 833 0214

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

**Precio:** 5 pesos mn

**Fotomecánica e impresión:** Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones

ISSN 0864-1374

**DIRECTOR**

Omar Valiño

**JEFA DE REDACCIÓN**

Yohayna Hernández

**EDITORES**

Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo y Lilianne Lugo

**DISEÑO GRÁFICO**

www.demilanstudio.com

**CORRECCIÓN**

Alessandra Santiesteban

**CONSEJO ASESOR**

Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

**CONSEJO DE COLABORADORES**

Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

**EN PORTADA**

*Aire frío*, Argos Teatro. Dirección: Carlos Celdrán. Foto: Maribel Amador Bello

**EN CONTRAPORTADA**

*Aire frío*, *Puñeteros carteles*, proyecto de la AHS. Diseño: Raupa

Consejo Nacional  
**ARTES**  
escénicas



## JULIO ORTEGA

Perú, 1942. Es profesor en la Universidad de Brown desde 1989. Ha dictado cursos en numerosos centros universitarios. Es doctor honorario por las universidades del Santa y Los Ángeles, de Perú, y la Universidad Americana de Nicaragua. Es autor de varios libros de crítica, relato, poesía y teatro, entre ellos *Negociaciones de la modernidad conflictiva* (México, 2010) y *Trabajo crítico* (La Habana, 2012).

Dentro de las agonías de Virgilio identifico, como principal, la de todo ser humano: su condición de ser efímero, la caducidad, el deterioro y la muerte. También es constante la agonía del creador, el baltallar con esa fugacidad para encontrar en alguna medida una voz propia. Está también la agonía insular, la circunstancia del agua por todas partes como un infinito pero a la vez como un muro. Y otra agonía tremenda es la de ser cubano y víctima de una época, llena de intransigencias y de dogmatismos, que silenció su obra y prácticamente la hizo desaparecer.

NELDA CASTILLO, directora de El Ciervo Encantado

exageró la confianza en la diatriba), la lucidez solitaria de Piñera es una rebeldía ante la literatura como fenómeno social. Por eso, como ocurre con los grandes poetas, su lenguaje es una crítica del lenguaje. El suyo es un acto poético de ingenio, reflexión, y arrebatado: un lenguaje que se piensa no desde sus poderes sino desde sus límites.

UN BUEN LECTOR REQUIERE DE ESPECIAL DELICADEZA con un escritor marginal. No es prudente dramatizar, mucho menos exaltar, esa marginalidad; primero, porque puede haber sido elegida por el mismo autor como un acto de rebeldía no contra su tiempo,

a estos marginales como víctimas. Sería hacerles perder su rebeldía, su desafío, su integridad. No debemos cultivar la victimización de un gran poeta, porque le rebajamos su condición y lo sometemos a la lógica de aquello que él combate: los protocolos de su tiempo.

# EL ESCRITOR MARGINAL

Declararlo víctima es proclamarlo como mártir santón de la literatura nacional, lo que sería un contrasentido. Ha habido muchos escritores victimados, literal y metafóricamente, en la historia literaria de todos los tiempos. Pero los mejores no se han refugiado en la culpa ajena ni en el lamento; han asumido su destino trágico, tal vez incluso con ironía.

lo que es común, sino contra los escritores de su tiempo, lo que es más exigente. Es cierto que los misántropos fueron unos señores que tenían muy baja opinión del género humano y prefirieron cerrar sus puertas a conversar. Esa actitud aristocratizante es, al final, penosa y estéril. Otros, de impronta humanista, como Montaigne, se encerraron en sus castillos para mejorar la conversación. Pero un escritor marginal, como lo fue Virgilio Piñera, es de otra estirpe: al borde del desencanto social, elige a sus interlocutores como una tribu también marginal –esto es, no socializada por las instituciones ni los hábitos sociales–. No en vano Baudelaire fue una de sus figuras tutelares. Alfred Jarry parece haber sido la otra.

Esa marginalidad, que alcanza al propio lenguaje de Piñera, como ha dicho muy bien Antón Arrufat (*Virgilio Piñera entre él y yo*), tiene que ver, me parece, con la demanda de una autenticidad literaria que no solo es rara sino improbable porque la literatura, inevitablemente, es una institución social y, por lo mismo, una forma política del uso del lenguaje. Más que linaje surrealista (que

Por lo demás, la vida no explica la obra, ni esta es un mero producto de aquella. Apenas sobreimponemos a los textos la biografía, sale perdiendo la poesía. Por eso Vallejo se quejó de las lecturas sentimentales de sus libros: «Me han confundido con mi llanto». Y Borges ha dicho que, tratándose de Lorca, ya no hablamos de su poesía sino de su tragedia personal. Lo mismo opinó de Unamuno: hablamos del hombre, ya no de sus textos. Esto es, ya no necesitamos leerlos.

Por lo demás, el nihilismo de Piñera seguramente es de estirpe ácrata. Hace de la negatividad una fuerza de contradicción, capaz de poner al revés la misma racionalidad social. Es lo que ocurre en su magnífica pieza *Los siervos*, cuya truculenta, absurdista y sarcástica sátira del poder burocrático es de gran actualidad en los países del «primer mundo».

Leamos a Piñera en su integridad, como un escritor cuya inteligencia crítica, escepticismo radical y extraordinaria inventiva nos es de absoluta necesidad.



Puñeteros carteles, proyecto de la AHS  
Diseño: Giselle Monzón

**garrigó**  
una obra de  
VIRGILIO PIÑERA

## ERNESTO FUNDORA

La Habana, 1983. Es candidato doctoral en Romance Studies en la Universidad de Miami. Se licenció en Arte Teatral, perfil Teatrológica, en el Instituto Superior de Arte en 2007.

## DAINERYS MACHADO

La Habana, 1986. Se licenció en Periodismo por la Universidad de La Habana en 2009. Es editora de *El Tandem*, portal web de la Casa Editorial Tablas-Alarcos y del Complejo Cultural Raquel Revuelta.

CUANDO SE HABLA DEL ESCRITOR CUBANO VIRGILIO Piñera –como ha sido frecuente en los últimos años– su ejercicio periodístico y crítico casi siempre queda traspapelado en su oficio de ensayista. La tendencia parece hallar justificación en la subvaloración que experimentan los medios de comunicación masiva en muchos espacios intelectuales, pero también en el desconocimiento de la obra que desarrolló el autor de *Aire frío* en esa expresión de las letras.

Basta leer varios artículos suyos, rubricados principalmente entre las décadas de 1950 y de 1960, para descubrir en ellos, además de al reconocido crítico mordaz, a un periodista<sup>1</sup> influenciado por las nuevas formas de construir la información a partir del rango li-

terario que marcaron inmediatamente a toda Latinoamérica.

La conexión con sucesos de la realidad inmediata y el interés por analizarla en su contexto, el matiz informativo de sus trabajos, el tratamiento de temáticas casi siempre culturales –pero no siempre culturales– y el uso continuo de frases hechas como solución escritural en una prensa ágil son algunas de las características que permiten identificar esta zona particular de la obra de Piñera, a pesar del empleo que hace de la primera persona.<sup>2</sup> Sus artículos, comentarios o crónicas, muchos denominados como ensayos, se extienden a testimonios políticos y culturales, entrevistas, reportajes y reseñas.

Como periodista era muy laborioso y responsable. Siempre entregaba sus artículos a tiempo. Más de una vez lo escuché expresar que él era un escritor profesional y que todos los días, aunque no tuviese ganas de hacerlo, se levantaba temprano a trabajar.<sup>3</sup>

afirmó el teatrólogo cubano Rine Leal, al referirse al trabajo de Piñera en el diario *Revolución* (1959-1961), donde fue redactor por varios años e incluso llegó a ejercer como reportero.

La selección de artículos que aquí presentamos está conformada por una pequeña muestra de esta faceta creativa de Piñera, cuyo recorrido comenzó mucho antes de su inserción en el diario *Revolución*. Estos diez textos están firmados entre los años de 1958 y 1965, por lo que abarcan desde su última estancia en Argentina –país donde permaneció de manera intermitente por casi más de una década– y su regreso definitivo a Cuba –donde se sumaría activamente al nuevo proceso social también desde la tribuna periodística y polémica en que se convirtieron el diario *Revolución* y su suplemento cultural *Lunes de Revolución*–, hasta mediados de los 60.

En ellos, Piñera recorre el universo del teatro para niños, los predios de la dramaturgia cubana e inter-

# V i r g i l i o P i ñ e r a ,

nacional, el problema de la traducción de las obras de teatro, puestas en escena de autores cubanos y foráneos en La Habana, y explora formatos habituales como la reseña y menos tradicionales como su «diálogo imaginario» con Jean-Paul Sartre. Además de mostrar parte de la labor de Piñera como periodista y crítico teatral, en este dossier se reúnen por primera vez los dos textos que Piñera dedicara a la obra *Ubú rey* y a su autor Alfred Jarry. Cinco publicaciones avalan aquí su constante ejercicio crítico en esos años: la porteña revista *Sur* –donde comenzó a colaborar en 1956–, la *Nueva Revista Cubana*, el mencionado diario *Revolución* y su suplemento, así como *La Gaceta de Cuba*, fundada en 1962.

Aunque los escritos reunidos tienen como centro de análisis común textos teatrales y puestas en escena, fueron muy diversas las temáticas abordadas por Piñera en su labor como periodista y crítico. Entre lo más llamativo de esta lectura se hallan las muchas pautas estéticas, temáticas

y lingüísticas que comparten sus artículos con su obra dramática, narrativa y poética. Una prosa precisa, por momentos apresurada o reiterativa, no exenta de contradicciones a nivel de pensamiento, prueba el elevado ritmo de trabajo que sostuvo por esos años y del que dan fe testimonios de sus más cercanos colaboradores como Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Guillermo Cabrera Infante y el propio Rine Leal. Queden, pues, al lector, como reflejos de esa faceta menos explorada de Piñera, y como verificación también de dos de sus grandes pasiones: la escritura y el teatro.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Muchos de los trabajos periodísticos de Virgilio Piñera han sido definidos hoy como ensayos, una división permisible, pero que no debe negar sin embargo la inmediatez y la construcción mediática presente en la creación de varios de esos materiales. Para definir esa labor periodística de Piñera podría

citarse a Lorenzo Gomis, uno de los más prestigiosos teóricos de la comunicación, al definir que «[...] los hechos de la vida moderna no cobran espontáneamente la *forma* por la que se les pueden distinguir. Esa forma ha de ser dada por alguien [...] Ahora bien, ese alguien por lo general son muchos, que trabajan en medios de comunicación, y que no se rigen por reglas objetivas, sino más bien por convenciones, impresiones e improvisaciones». (Lorenzo Gomis: *Teoría del periodismo*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991, pp. 35-36.)

<sup>2</sup> Umberto Eco asegura que para esta fecha el periodismo a nivel mundial había rebasado su falso concepto de «objetividad», por lo que el uso de primera persona era un recurso común. (Umberto Eco: *Crítica del periodismo*, en <<http://ebookbrowse.com/la-prensa-crtica-del-periodismo-de-huberto-eco-a617-pdf-d321726225>>.) Se introducían además nuevas polémicas que relativizaban el concepto de periodismo, y lo definían prácticamente por el espacio público en que se ejerciera. Escribe Eco: «En los años 60 y 70 la polémica sobre la naturaleza y función de la prensa se desarrollaba sobre estos dos temas: 1) diferencia entre noticia y comentario y, por tanto, una llamada a la objetividad (recuerdo a propósito duelos históricos con Ottone); 2) los diarios son instrumentos de poder, administrados por partidos o por grupos económicos». (Ibíd.)

<sup>3</sup> Carlos Espinosa Domínguez: *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, 2003, p. 218.

## periodista y crítico teatral

Aire frío, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

DURANTE LA REPRESENTACIÓN DE *NO SÓLO EL PERRO ES MÁGICO* hice estas consideraciones: el alma infantil no es tanto fantástica como lógica. El niño no es soñador, es analítico. Si nos sentimos desconcertados con sus preguntas y respuestas es porque nosotros, los adultos, frente a un mundo ya hecho no tenemos necesidad de analizarlo. Me contaba hace días la autora de esta pieza que estando de visita en casa de una amiga se apagaron las luces. Los mayores –tan campantes– buscaron enseguida en su diccionario mental de fenómenos comprobados. Allí rezaba: luces apagadas: se atribuirán a cortocircuito, fusibles quemados, o acaso a rotura de turbina en la central eléctrica. En cambio, la hija de la dueña de casa (una niña de seis años) se vio obligada a buscar una explicación eminentemente lógica. Fue así que dijo: «Claro, no tenemos luz porque se ha ido toda para aquella fogata que está en el patio...»

Cuando escuchamos respuestas de este tenor decimos que los niños son, siempre, inesperados. Y aunque celebremos la ocurrencia, aunque con esa estúpida suficiencia de adultos riamos ruidosamente cambiando miradas de inteligencia, lo cierto es que nos sentimos profundamente inquietos, como si de golpe nuestro mundo hecho, nuestro mundo dado, se derrumbara. Entonces pensamos que los niños no son tan niños ni los adultos tan adultos.

En su pieza, Silvina Ocampo ha tenido bien presente que a los niños no se les puede dar «gato por liebre». Si por naturaleza el niño es inesperado, el autor tendrá que convencerlo con lo inesperado. De pronto irrumpe en escena un león. Por supuesto, como es un león dotado del uso de la palabra, declara su condición de tal. Esto sería poca cosa para los niños sentados en la platea; no han escuchado nada nuevo. Por el contrario, se han lanzado a campo traviesa en busca de lo inesperado; anhelantes, temblorosos, se atrincheran desde ya en su reducto lógico. ¿Qué hace entonces Silvina? Pues previendo la infantil objeción, conociendo a fondo el alma del chico, ha decidido que el león se desdoble en ballena, y segundos más tarde en mamboretá. Se adelanta así a las preguntas que formulará un niño cuando le relatemos un cuento: «¿Y por qué? ¿Y qué más?».

En *Alicia en el país de las maravillas* –la obra clásica del género– Lewis Carroll, por boca del conejo, se pone a tono con la implacable lógica de Alicia, se adelanta a sus objeciones: «El conejo puede meterse por la madriguera porque es pequeño. Yo no podría hacerlo porque soy alta...». Pero si el conejo le da a comer un pedacito de seta, Alicia decrecerá y, decreciendo, podrá pasar por la madriguera. Esto es lógico, es irrefutable,

estaba metido de antemano en la actitud de Alicia, ella lo presuponía así, y se hubiera sentido defraudada si el autor, echando mano a su mundo hecho, convirtiera la madriguera en un túnel común y corriente.

Sabemos de sobra que una novela policial obliga al lector a perseguir una solución fijada de antemano. Por el contrario, en un relato infantil el narrador también ha caído en la trampa del enigma propuesto. Ya no está más en su voluntad que el ladrón «sea descubierto» porque se dejó un pañuelo cifrado sobre la caja de caudales... Ahora este caco puede lo mismo convertirse en la propia caja de caudales, en el pañuelo, o simplemente adoptar una nueva personalidad. Por lo tanto, no disponemos de un esquema dado; no existen preconceptos. En este universo todo está por hacer. Se pensaría, con harta ligereza, que la imaginación del narrador lo sacará del paso, pero, repito, dicha imaginación no servirá de nada si no está controlada por la lógica. En este *Perro mágico...* dos muñecos argumentan: «—Sospecho que esa violenta esfera es la luna. —Es el sol. —¿Cómo lo reconoces? —Porque tiene mucho pelo. La luna es calva». Los chicos –jueces implacables– ante esa lógica aplastante emiten su veredicto de no culpabilidad.

Se me ocurre pensar ahora en el extraño destino del escritor y de su obra. ¿Cuál será el de este *Perro mágico...* y el de su autor? En un hemisferio como el nuestro donde la mujer accede al Templo de la Fama en función de la pedagogía más *terre à terre*, Silvina corre el riesgo de seguir pasando como la artista de su torre de marfil. Como no es feminista, como no es visitadora social, maestra de escuela o pedagoga recibida, puede ocurrir que ella y su *Perro* no sean aprobados por el jurado encargado de premiar a las mujeres cumbres de nuestra América. Sin embargo, estoy seguro de que esos *happy few* de que hablaba Stendhal acordarán a *No sólo el perro es mágico* excelencias pedagógicas y sociales que ni siquiera son sospechables en los tratados de pedagogía *ad usum delphini*.

\* En *Sur*, n. 253, julio-agosto de 1958, pp. 108-109.

DESPUÉS DE LA BARAÚNDA ARMADA POR EL PÚBLICO CON motivo del estreno de *Ubu roi* ou *Les Polonais* y después del subsiguiente derramamiento de tinta por parte de los críticos, tendremos que convenir que es el propio Jarry quien dirá la última palabra. En la parte final de su artículo titulado «Cuestiones de teatro» (aparecido en la *Revue Blanche*), escribe:

Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes y, tras haber publicado libros que serán muy clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya.

No hay razón... ¡Pues claro! Poco antes de que Jarry empezara su cañoneo sistemático, Hugo –cuyos fuegos se habían extinguido casi medio siglo antes– entregaba su alma al Creador, y con ella su sillón en la Academia, su roseta de la Legión de Honor, sus bonachones sobrenombres *Père* y *Grand-père* Hugo, y, por supuesto, sus «grandes y pequeñas entradas» en el más que burgués *cercle* de Luis Felipe y de la reina Amelia. Con el

tiempo el promotor del «escándalo» de *Hernani* pasó a ser todo eso, y, como si hubiera escuchado en sueños las palabras de Jarry, las hizo suyas, es decir, se convirtió en un personaje grave y, si no gordo, al menos con cierto *embonpoint*; publicó libros muy clásicos (por ejemplo, *El arte de ser abuelo*); no fue alcalde de aldea pero fue Par de Francia; docenas de simpatizadores corrían a ver al Padre a Guernesey, a Bruselas, más tarde a París, lo cual supone que entre tanto visitante algún que otro bombero se apersonara dispuesto a rendir pleitesía. Por último, un joven de veinte años (Verlaine), a propósito de un ataque de Barbey D'Aureville (quien ha dicho del poeta: «*un grand front vide*»), aprovecha la ocasión para sermonear a su vez a Hugo:

Certes, à mes yeux, les *Contemplations* ne sont pas le chef-d'œuvre de Hugo, tant s'en faut, je les trouve même son livre le plus faible (avec les *Chansons des rues et des bois*), mais ce n'est pas une raison pour insulter au génie, même défaillant...

Y como «no hay razón para que ello concluya», el mismo Verlaine termina por aspirar a un sillón vacante (el de Hipólito Taine) en la Academia.

Los nobles del siglo XVIII, a los que en el fondo les importaba un comino la pérdida de sus cabezas, lucharon denodadamen-

FOTO: Mairibel Amador Bello

# ALFRED JARRY: *UBÚ REY* \* (Minotauro, Buenos Aires, 1957)

Aire frío, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

\* En *Sur*, n. 255, noviembre-diciembre de 1958, pp. 108-110.

te, secundados por María Antonieta, para arrancar a Luis XVI el consentimiento del estreno de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais. Los burgueses de 1896, celosos defensores de sus cabezas, vieron en Ubú al Exterminador, al Vengador. Este nuevo Fígaro se presentaba bajo la especie de un ente feroz, con lenguaje coprolítico y dando tajos a diestra y siniestra. ¿Podían permitir estos buenos burgueses tal descomedimiento? En el París de esos años –preludio obligado a *la belle époque*– el público estaba hecho a las *fadaises* de Dumas hijo, de Labiche y de Augier. Para colmo de males, Jarry no tuvo el patronazgo de un príncipe ilustrado. Cuando Dumas padre estrena *Enrique III y su corte*, Carlos X, que se da cuenta de que ese Valois viene a ser él mismo, y de que el duque de Guisa es el duque de Orleáns, prohíbe la pieza. Pero al día siguiente se levanta la prohibición. ¿Qué ha pasado? Pues que el futuro Luis Felipe, príncipe ilustrado, exalumno de Mme. de Genlis, amigo de Dumas, ha convencido a su real pariente con este argumento: «Sire, por tres razones os han engañado. La primera es que yo no azoto a mi mujer; la segunda es que la duquesa no me pone los cuernos; la tercera, que Vuestra Majestad no tiene súbdito más fiel que yo».

A sesenta años de esta *première* tumultuosa («cuando el desorden hacía ininteligibles los diálogos, desde los bastidores Lugné-Poë ordenaba iluminar la sala; la luz eléctrica calmaba momentáneamente los ánimos»),<sup>1</sup> las cosas han cambiado mucho. De 1896 a la fecha, *Ubú...* ha seguido representándose con el aplauso general del público, y no constituiría mayor sorpresa si un día de estos la Comédie Française la incluyera en su repertorio. Entonces no causará asombro ver el busto de Jarry «codeándose» con los de Corneille, Molière, Racine y Voltaire. ¿A su debido tiempo, no fueron ellos también revolucionarios? Además, si Jarry no termina en «clásico», harían triste figura Ionesco, Adamov y Beckett –niños terribles de esta hora.

Para el conocimiento de la vida y obra de Alfred Jarry remito al lector al excelente prólogo de esta muy cuidada traducción española de *Ubú rey*.<sup>2</sup> Quien no esté familiarizado con la obra jarriana encontrará en dicho prólogo abundante y fidedigna información. En cuanto a la traducción (he seguido paso a paso el texto con la edición francesa de Fasquelle), sus autores (Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio) han respetado el original en todas sus partes, y hasta eso que un crítico tonto calificaría de «intemperancia del lenguaje» ha sido transcrito al pie de la letra. Sería deseable que *Ubú...* en español suscitase el entusiasmo de nuestra gente de teatro con vistas a una posible puesta en escena. Aunque casi siempre andamos atrasados con el resto del mundo culto (*Ubú...* ha sido representado ya y hace tiempo en Roma, Londres, Varsovia, etcétera) no quedaría mal que nos sumemos con un estreno sudamericano. (¡Al menos, eso!)

#### NOTAS

<sup>1</sup> Prólogo de Juan Esteban Fassio a la traducción española.

<sup>2</sup> Se refiere a la traducción de *Ubú rey* publicada en Buenos Aires por Mino notauró en 1957, como el subtítulo del artículo indica, que Piñera reseña para *Sur*. [N. de E.F.]

PADRE UBÚ. ¡Mierdra!<sup>1</sup>

MADRE UBÚ. ¡Oh! qué bonito, Padre Ubú; sois un grandísimo granuja.

PADRE UBÚ. ¡Que os mato a palos, Madre Ubú!

MADRE UBÚ. No es a mí, Padre Ubú, sino a otro a quien habría que asesinar.

PADRE UBÚ. Por mi candela verde,<sup>2</sup> no comprendo.

MADRE UBÚ. ¿Cómo, Padre Ubú, estáis contento con vuestra suerte?

PADRE UBÚ. Por mi candela verde, mierdra, señora, por cierto que sí, estoy contento. No es para menos: capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, condecorado con la orden del Águila Roja de Polonia y ex rey de Aragón, ¿qué más queréis?

MADRE UBÚ. ¡Cómo! ¿Luego de haber sido rey de Aragón, os contentáis con llevar a los desfiles una cincuentena de rufianes armados de machetes, cuando podríais hacer que la corona de Polonia sucediera sobre vuestra cabeza a la de Aragón?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, no comprendo nada de lo que dices.

MADRE UBÚ. ¡Eres tan tonto!

PADRE UBÚ. ¡Por mi candela verde, el rey Venceslao está todavía bien vivo! Y aun admitiendo que muera, ¿acaso no tiene legiones de hijos?

MADRE UBÚ. ¿Quién te impide asesinar a toda la familia y ponerte en su lugar?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, me injuriáis y vais a pasar inmediatamente por la cacerola.

MADRE UBÚ. ¡Eh!, pobre desgraciado, si yo pasara por la cacerola, ¿quién te remendaría los fondillos?

PADRE UBÚ. ¡Bueno!, ¿y a mí qué? ¿Acaso no tengo un culo como los demás?

MADRE UBÚ. Yo, en tu lugar, desearía instalar ese culo sobre un trono. Podrías aumentar indefinidamente tus riquezas, comer butifarras muy a menudo y pasearte en carroza por las calles.

PADRE UBÚ. Si yo fuera rey, me encargaría una gran capellina, como la que tenía en Aragón y que esos bribones de españoles me han robado impudicamente.

MADRE UBÚ. Podrías procurarte también un paraguas y un gran gabán que te cayera hasta los talones.

PADRE UBÚ. ¡Ah!, cedo a la tentación. Tunante de mierdra, mierdra de tunante, si alguna vez llego a encontrarlo a solas, en un bosque, pasará un mal cuarto de hora.

MADRE UBÚ. ¡Ah!, bravo, Padre Ubú; hete aquí hecho un verdadero hombre.

PADRE UBÚ. ¡Oh, no! ¡Yo, capitán de dragones, asesinar al rey de Polonia! ¡Antes morir!

MADRE UBÚ. (*Aparte.*) ¡Oh, mierdra! (*En voz alta.*) Entonces, ¿seguirás siendo pobre como una rata, Padre Ubú?

PADRE UBÚ. Voto a bríos, por mi candela verde, prefiero ser pobre como una flaca y buena rata y no rico como un gato gordo y malvado.

MADRE UBÚ. ¿Y la capellina?, ¿y el paraguas?, ¿y el gran gabán?

PADRE UBÚ. ¿Y bien, qué, Madre Ubú? (*Se va, dando un portazo.*)

MADRE UBÚ. (*Sola.*) ¡Puah, mierdra!, ha sido duro de pelar; pero, puah, mierdra, creo sin embargo haberlo conmovido. Gracias a Dios y a mí misma, dentro de ocho días seré quizá reina de Polonia.

ESTA ES LA ESCENA PRIMERA DEL ACTO PRIMERO DE *UBÚ REY* (*Ubu roi*), de Alfred Jarry, un «joven airado» allá por los finales del siglo XIX. ¿Habrá que decir que la literatura ha conocido muchos jóvenes airados? Hoy, en Inglaterra es Osborne y Cía., pero antes fueron Byron, Shelley; en Francia, Rimbaud, Lautréamont, los surrealistas en su momento; en nuestros días el triunvirato Ionesco-Beckett-Adamov.

En materia de ira, Jarry lo era hasta la exacerbación, hasta el pistoletazo. Breton ha podido decir de él: «Jarry, el que revoltee...». En cierta ocasión Jarry se divierte en destapar a balazos una botella de champán en un jardín público. Las balas salen por uno y otro lado. De pronto irrumpe una señora, cuyos niños han estado a punto de ser heridos:

\* En *Nueva Revista Cubana*, a. I, n. 1, abril-junio de 1959, pp. 156-162. Una versión editada se publicó bajo el título de «Alfred Jarry, "joven airado" de 1896» en Virgilio Piñera: *Poesía y crítica*. Selección y prólogo de Antón Arrufat. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 1994, pp. 210-217.

# ALFRED JARRY O UN «JOVEN AIRADO» DE 1896... Ubú rey: un personaje altamente inquietante\*

—¿Y si esas balas alcanzaran a mis hijos, se da cuenta?

—¡Eh! —le dice Jarry—, por eso no se preocupe, señora; ya le haremos otros...

Y el año de su muerte escribía a su gran amiga Rachilde: «Es gran alegría de propietario poder disparar mi revólver en mi dormitorio...»

Pero Jarry, que lo prevé todo, se encarga de declarar en el artículo titulado «Cuestiones de teatro» (publicado en la *Revue Blanche*, 1897):

Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes, y tras haber publicado libros que serán muy clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya.

Jarry, nacido en Laval (Mayenne) en 1873, muere prematuramente en París en 1906. Queda por saber si habría llegado a ser alcalde de aldea y escritor de libros clásicos, pero lo que importa de su paradójica declaración es que conocía perfectamente los límites de su ira. De estas furias jupiterinas, cambiadas más tarde en delicias de Capua, hay precedentes. Hay el Hugo de *Hernani* —airado, impetuoso, intransigente— y el Hugo post-*Hernani* —Par de Francia, Conde bajo Luis Felipe, Roseta de la Legión de Honor, sillón de la Academia Francesa y autor de obras clásicas; verbigracia: *El arte de ser abuelo*.

¿Quién es Ubú rey? En primera instancia Ubú es el resultado de una broma de colegiales: cuando Jarry entra en las aulas del liceo de Rennes, allá por 1888, encuentra que el prototipo de Ubú es un tal Hebert, profesor de Física, y cuyo nombre los estudiantes han ido deformando en *Hebon*, *Hébanche*, *Ebouille*, *Eb*, *Ebé*, *Hebé*, *Père Ebé*. Sobre este profesor, inspirándose en lecturas de Voltaire, Rabelais y Le Sage, estos estudiantes se divertían enormemente componiendo atrevidas farsas. Todo ello dio origen más tarde a enconadas polémicas sobre la paternidad literaria de Ubú. Según el crítico y profesor de inglés Charles Chassé, Jarry se habría limitado a introducir algunas variantes en el texto y, sobre todo, era el verdadero autor del nombre de la pieza teatral, es decir, *Ubú*. Chassé daba como únicos autores a los hermanos Charles y Henry Morin. Esto es verdad, pero con una reserva fundamental: nunca se encontró el cuaderno de los hermanos Morin en el que supone estaba escrito el texto de *Ubú*.

Es innegable que Jarry se había adueñado de situaciones, incidentes y hasta de frases de la farsa úbica de los Morin, pero fue él y sólo él quien puso todo eso sobre un plano literario. Jean de Gourmont aclaró las cosas en un artículo aparecido en el *Mercure* en 1922. Decía, entre otras cosas:

Una obra literaria, por la colaboración de los lectores o del público, supera a veces la significación que quiso darle el autor. Jarry y sus admiradores han hecho de esta comedia de colegio, simple sátira de un viejo profesor, el símbolo de la ferocidad burguesa. Ubú se ha transformado en un tipo eterno que es ciertamente creación de Jarry, porque Jarry no solamente lo ha sintetizado en la palabra Ubú, sino que también ha vivido y encarnado este tipo del Padre Ubú. Lo verdaderamente divertido de esta historia es que los hermanos Morin, que aún no ven en «su» héroe más que a un viejo profesor, no comprenden ni comprenderán nada. Y a pesar de todas las pruebas materiales, de todos los manuscritos y los dibujos firmados Ch. M., *Ubú* es, continúa y continuará siendo la obra de Alfred Jarry, aun cuando éste no hubiera escrito más que su título.

¿Qué ha querido encarnar Jarry en Ubú? A este respecto se han propuesto hipótesis atrevidas, tesis extremistas. Es natural que un personaje inquietante provoque grandes derramamientos de tinta. Se ha querido encontrar la filiación de Ubú en personajes tan disímiles como Calibán, Thiers, Napoleón, Polichinela, el general Boulanger, Punch, etcétera, etcétera. Max Jacob ha llegado a compararlo con Jesucristo. Según Breton, Ubú es el burgués de su tiempo y, más todavía, de nuestro tiempo. Para Maurice Nadeau, Ubú «contiene en sí la cobardía, la ferocidad, el cinismo, el desdén por el espíritu y sus valores, la prepotencia de la vulgaridad. Prototipo de una clase de tiranos y de parásitos cuya acción Jarry no pudo contemplar en toda su extensión por su temprana muerte».

Sin duda hay un poco de todo esto en Ubú. La noche del estreno diferentes capas de la sociedad francesa se vieron retratadas en Ubú: el burgués, la casta militar, los políticos, los reyes... De ahí el escándalo con que fuera acogida su puesta en escena. Pero no hay que exagerar en cuanto al mensaje úbico. Jarry puso las cosas en claro al referirse al espíritu de su genial creación en un pasaje de sus «Paralipómenos de Ubú». Dice así:

Ubú no es exactamente el señor Thiers, ni el burgués, ni el fariseo; sería más bien el anarquista perfecto: que es un hombre, de donde: cobardía, falsedad, etcétera. De las tres almas que distingue Platón: de la cabeza, del corazón y de la panza, sólo esta última no es en él embrionaria.

Para mayor abundamiento, en el programa confeccionado para la noche del estreno, Jarry declaraba:

Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derroca al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparente acto de justicia–); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables y se manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Bugrelao (¿valía la pena?) y expulsa a Ubú de Polonia.

La gente se solivianta ante declaraciones tan corrosivas y por una reacción muy natural corren a refugiarse en sus bellos sentimientos, que no tienen. Es muy comprensible que cuando vemos al Lobo Feroz dispuesto a devorar a la infeliz Caperucita nos sintamos a nuestra vez muy desamparados y compadezcamos a la pobre niña. Ahora bien, nunca nos detendremos a pensar que también somos un poco ese Lobo Feroz, y nos sentiríamos desagradablemente sorprendidos si alguien nos demuestra que además de nuestros brazos y de nuestros dientes también poseemos pezuñas y afilados colmillos.

Tal cosa ocurrió con esos «buenos burgueses de París», que se sentaron plácidamente en sus butacas la noche del 9 de diciembre de 1896. Digamos de paso que esos burgueses estaban más que hechos a las convencionales, insípidas producciones de Alejandro Dumas hijo, de Augier, de Labiche, de Victorien Sardou. Todos ellos escribían un teatro basado en un compromiso con la sociedad de su tiempo. Por eso, cuando empezaron los primeros parlamentos entre el Padre Ubú y su señora, la Madre Ubú, el escándalo estalló en la sala. Antes de descorder la cortina Jarry había salido a escena a leer la presentación de *Ubú...*, cosa que hizo dirigiéndose a un saco de carbón, que estaba situado frente a él. El público se limitó a escucharlo fríamente. Este preludio de *Ubú...* –insolente, desafiador, grotesco– puso en guardia al público contra la obra. Y no bien el actor Gémier pronunció la primera palabra de la pieza –esto es, «Mierdra»–, la audiencia protestó vigorosamente. Como el escándalo subía de punto y color, Lugné-Poë, el director, ordenaba desde bastidores iluminar la sala, lo cual calmaba de momento los ánimos. Gémier se vio obligado a bailar una gíga, que no estaba indicada en el texto, con el propósito de volver la atención de los espectadores hacia el escenario. Fue un escándalo mayúsculo. Al día siguiente la opinión parisiense

estaba dividida. Si vamos a decir verdad, contra este joven airado se elevaron más protestas airadas que alabanzas. Después de todo, era lo justo, y Jarry, que así lo comprendió, se mostraba encantado con tales explosiones. Por ejemplo, el crítico Sarcey escribía en *Le Temps*: «¿Hablare de *Ubú rey* que nos ha ofrecido l'Œuvre con una increíble y estruendosa propaganda? Es una sucia bufonada que sólo merece el silencio del desprecio [...] Se ha colmado la medida». Por su parte, Catulle Mendès, en *Le Journal*, decía: «Ubú existe de hoy en adelante, inolvidable [...] Jarry [...] habrá creado una máscara infame». Por supuesto, *Le Figaro* no se quedó atrás y su crítico, Henri Fouquier, tronó: «En cuanto a la acción, es una grosera parodia de *Macbeth* [...] Una imitación superficial de la lengua de Rabelais, de la que se retienen sobre todo las suciedades y se las repite con amor [...]». En cuanto a *La République Française* declaró por boca de su crítico Robert Vallier: «La fantasía en *Ubú rey* es pobre y laboriosa en su truculencia indecente. Todo o casi todo me ha parecido más pueril y presuntuoso que sucio y chocante».

Algunos críticos vieron más allá de sus narices... Para ellos *Ubú...* era algo más que «una sucia bufonada». En *L'Écho de Paris*, Henry Bauer precisaba:

Es una farsa extraordinaria, de verbo excesivo, de grosería enorme, con una truculenta fantasía que recubre una inspiración mordaz y agresiva, desbordante de altanero desprecio por los hombres y las cosas; es un panfleto filosófico-político de aspecto desvergonzado, que escupe al rostro de las quimeras de la tradición y de los maestros inventados por el respeto de los pueblos.

Pero quien puso las cosas en su lugar, aunque con error de cálculo, fue Romain Coolus, de la famosa *Revue Blanche*. Se expresó en estos términos:

Es cierto que a título de excepción y presentado como una cosa «única», *Ubú rey* constituía un espectáculo curioso al que se ha dispensado una acogida un poco tonta. Por lo general se han sentido desengañados, como si Jarry hubiera prometido al mundo el evangelio del arte futuro. No es culpa suya, por cierto, y han sido injustos con él. Que yo sepa, Jarry no ha pretendido nunca que su pieza fuera una iniciación ni que dentro de cuatro años el teatro universal, francés y extranjero, dependiera de sus fórmulas. ¿Entonces?

Pues entonces... pasaron cincuenta años y las piezas con mensaje úbico –esas piezas de las cuales decimos ahora, quizá para no comprometernos demasiado con ellas, que es teatro del absurdo– han dado ciento y raya a *Ubú rey*. En *La lección*, de Ionesco, el humor negro, la ferocidad y el desprecio son de un color más subido que en la pieza jarriana. Sin embargo,

nadie se escandaliza; es más, el público piensa: «Eso está en el orden natural de las cosas». Si esta pieza se hubiera dado en el París de *La Belle Époque* de seguro que los espectadores al escuchar la famosa frase: «¡Cochina!», que el profesor dice al cadáver de la que fue su alumna, habrían vomitado en sus asientos. Pero ocurre que hoy, no; hoy una parte del público sonreiría, por supuesto, «filosóficamente», y la otra parte diría: «¡Qué ocurrente es Ionesco...!». Y si al día siguiente volvieran

lo ha dicho excelentemente Catulle Mendès, «de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza del instinto erigida en tiranía; de los pudores, de las virtudes, del patriotismo y del ideal de la gente que ha comido bien». En realidad, no hay por qué esperar una pieza chusca y las máscaras explican que lo cómico debe ser a lo sumo lo cómico macabro de un *clown* inglés o de una danza de los muertos. Antes de contar con Gémier,



Lugné-Poë conocía el papel y quería ensayar a lo trágico. Y sobre todo no se ha comprendido –sin embargo, era bastante claro y las réplicas de la Madre Ubú lo recordaban constantemente: «Qué hombre tonto [...] Qué pobre imbécil»– que Ubú no habría de decir «frases ingeniosas», como diversos ubúculos reclamaban, sino frases estúpidas, con toda la autoridad del fariseo. Por otra parte, el vulgo, que exclama con simulado desdén: «No hay en todo esto una sola frase ingeniosa», comprende mucho menos todavía una frase profunda.

No creo que pueda darse un análisis más agudo de la psicología del público que suele frecuentar los teatros: vedlos dispuestos a aceptar una situación escabrosa, frases de doble y hasta cuádrup-

ple sentido, pero eso sí, que al autor no se le ocurra introducir en su texto una palabra o una frase del lenguaje coprológico. El «¡Cochina!» de *La lección* es infinitamente más nauseoso y fétido que el «¡Mierdra!» de *Ubú rey*. Sin embargo, el público no protesta porque «cochino» o «cochina» es un adjetivo aceptado; verdad que un poco duro, pero con todo, inofensivo. Sobre esta imposibilidad por parte del público de «tragar» ciertas palabras y ciertas situaciones, Jarry, en un artículo famoso, titulado «De la inutilidad del teatro en el teatro» (*Mercure de France*, 1896), puso los puntos sobre las íes:

Creo definitivamente zanjada la cuestión de si el teatro debe adaptarse al vulgo o el vulgo al teatro. Aquél, antiguamente, sólo pudo comprender (o aparentar comprender) a los trágicos y cómicos, porque las fábulas de éstos eran universales y se las volvía a explicar cuatro veces en un drama, siendo muy frecuentemente anticipados por un personaje prologal. Tal como hoy va a la Comedia Francesa para escuchar Molière y Racine porque son continuamente representados. Es por otra parte seguro que su sustancia se le escapa. Como no se ha adquirido aún en el teatro el derecho a expulsar violentamente a quien no comprende y a evacuar la sala en cada entreacto, antes de las roturas

al teatro para ver *Fin de partida*, de Beckett, los tachos de basura en que terminan su perra vida esos tristes fracasados les parecerían tan familiares e inofensivos como las confortables «africanas» de sus funcionales moradas.

Jarry, quien como hemos visto, tuvo que medirse con un público hostil y con una crítica todavía más hostil, defendió el terreno palmo a palmo. En el ya citado artículo «Cuestiones de teatro», puntualizaba:

Hubiera sido fácil adaptar *Ubú* al gusto del público parisien- se con ligeras modificaciones: que la palabra inicial fuera ¡Uf! (o ¡Ufr!); la escoba que no puede nombrarse, la ropa de cama de una damita; los uniformes del ejército, del primer Imperio. Ubú hubiera dado el espaldarazo al Zar y hubiera habido varios encornudados, pero esto hubiera resultado más sucio. He querido que una vez levantado el telón la escena se hallara frente al público como ese espejo de los cuentos de la señora Leprince de Beaumont donde el vicio- so se ve con cuernos de toro y cuerpo de dragón, según la exageración de sus vicios; y no es asombroso que el público haya quedado estupefacto ante la vista de su innoble doble, que aún no le habían presentado del todo; formado, como

FOTO: Maribel Amador Bello

y los gritos, podemos contentarnos con la verdad demostrada de que nos batiremos en la sala (si nos batimos), por una obra de vulgarización (por consiguiente nada original), anterior a la original accesible, que se beneficiará, al menos el primer día, con un público atontado y, por lo tanto, mudo. Y el primer día vienen los que saben comprender.

¿Qué se desprende de todo esto? Que Jarry defendió a Ubú a brazo partido; que, por su parte, Ubú mismo se defendió por sí solo. De aquel estreno memorable a la fecha, *Ubú...* ha seguido subiendo a escena, siempre con éxito creciente: París, Londres, Roma, Bruselas, Varsovia han aplaudido esta gran farsa trágica. ¿Y por qué no en La Habana? Sería un acontecimiento, y un gran honor que Ubú nos haría.

#### NOTAS

<sup>1</sup> A esta primera palabra del primer acto –la palabra esencial de la parla francesa, enriquecida por una consonante, según Laurent Thailhade–, a

# TEATRO Y TRADUCTORES...\*

LOS MALOS TRADUCTORES POSEEN FACULTADES DE TAUMATURGO. Un pasaje trágico puede ser cambiado a cómico mediante el empleo de una palabra que no ha sido tomada en su recto sentido. Una vez me reí a carcajadas con la lectura de una biografía de la Castiglioni (belleza del Segundo Imperio). En dicho texto, vertido del francés al español, se podía leer lo que sigue: «La Condesa se acercó a la mesa y cogió un espejo...» Ocurre que el traductor hubo de tomar la palabra *glace* por espejo, olvidando que dicha palabra también significa en francés «helado». Ese pasaje era de gran fuerza dramática: la Condesa estaba en situación desesperada. De nada le valió, y el mal traductor la convirtió en sujeto de risa.

\* En *Revolución*, a. II, n. 168, martes 23 de junio de 1959, p. 15.

*Aire frío*, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

menudo repetida en el curso de la pieza, se debe gran parte del escándalo de *Ubú rey*.

<sup>2</sup> Charles Morin reivindica el castillo de Mondragón (acto V, escena 4) como vecino de Arlés, donde pasó su infancia, y la candela verde, porque en su pieza *Los herederos* servía de señal a Hebé, pero olvida que Mondragón es también una ciudad de su cara Iberia y que la candela verde era un rito de la Inquisición española. En *Ubú cornudo* el Padre Ubú enciende su vela verde –«llama de hidrógeno en el vapor de azufre que, construida según el principio del Órgano filosófico, emite un continuo sonido de flauta».

Podrían multiplicarse estas historias, y hasta confeccionar una antología de obras traducidas al... idioma de la ignorancia. La mala traducción de un libro obedece a una gama muy variada: puede ser, como en el caso de la infortunada Condesa, cuestión de palabras tomadas en distinta acepción; puede deberse a que el traductor conoce bien el idioma del cual traduce, pero ignora el ABC de la lengua en la que debe efectuar su versión. En tales casos el lector se atasca en la lectura como un automóvil en el fango. Ese traductor incompleto puede, pongamos por caso, poner «júbilo» donde deberá ponerse «alegría». Ha olvidado sencillamente que entre palabras del mismo sentido existen matices. O puede ocurrir algo peor: que la composición sintáctica del período sea tan confusa que le resulte ininteligible al lector. Igualmente tenemos el traductor «innovador». A éste, frente a un pasaje difícil, le resulta muy cómodo corregir la plana al autor, con lo cual

el texto queda innecesariamente alargado o reducido a su mínima expresión.

Pero todo ello, con ser muy grave, no lo es tanto como las pretendidas traducciones de obras teatrales que se vienen haciendo a diario en La Habana. No hay noche que no vayamos al teatro que no salgamos diciendo pestes contra la traducción. Ya es sabido que si la obra a escuchar ha sido vertida al español (¿al español?) por un cubano, y en cubano, nos revolveremos furiosamente en la luneta. Salvo contadas excepciones (por ejemplo, recuerdo la excelente traducción de Eva Fréjaville de *Los pájaros de Luna*, y la de *El mal corre*, efectuada por Graziella Pogolotti) las obras traducidas por cubanos y en cubano son un verdadero horror. Me acuerdo ahora de la «puesta» en buen español que debió hacerse sobre una pretendida traducción de *La petite hutte*, de Roussin. En dicha primera versión había de todo: palabras mal interpretadas, pésima puntuación, interpretación errónea de largos pasajes, etcétera. Este es el triste resultado de un trabajo hecho a la diablo por personas que no sólo saben imperfectamente el idioma extranjero sino que desconocen ampliamente el suyo propio. Me parece que un director de teatro está en la obligación de examinar o dar a examinar el texto traducido antes de ofrecerlo como bueno al público.

Entre nosotros los buenos traductores nunca han faltado. Diría que es una tradición. En el siglo pasado los tuvimos excelentes. ¿Quién no recuerda las traducciones de piezas de D'Annunzio hechas por Aurelia Castillo? Magníficos traductores fueron Del Perojo (que tradujo a Kant y a Hegel), Zenea, Martí, Mendive (traductor impecable) y muchos más. En nuestros días un traductor como Lino Novás Calvo se cita con elogio en Buenos Aires; asimismo Mañach traduce a Santayana como Dios manda. Y aunque si bien es cierto que Cuba, por razones de sobra conocidas, no cuenta entre los países que hablan y escriben lenguas, al menos estábamos acostumbrados a que las pocas cosas traducidas por cubanos estuvieran hechas a conciencia.

Hoy el panorama ha cambiado sensiblemente. Nuestros escritores del XIX no traducían «por *commande*», lo cual significa que sus versiones no corrían los peligros de la precipitación y el plazo fijo. En cambio, lo poquísimo que se traduce hoy en La Habana es por encargo y dilatorio. Para agravar las cosas, los textos a traducir se ponen en manos de principiantes en la materia. Estos principiantes tratan de salir al paso con el menor esfuerzo. Para ello le resulta infinitamente más fácil y cómodo traducir la obra a ellos encomendada en «cubano». Aquí conviene dilucidar qué entienden ellos por traducción al cubano. Pues usar, sin medida alguna, el lenguaje coloquial, abundar sin ton ni son en las expresio-

nes populares, las más *terre à terre*, y, si les parece oportuno, matizar aquí y allá con giros y expresiones del léxico chuchero. Hace unos meses escuché la versión al cubano del drama de O'Neill *Largo viaje de un día hacia la noche*. A cada momento saltaba en mi asiento como sacudido por una corriente eléctrica: frases chabacanas, períodos amazacotados, lenguaje chuchero, falta de fluidez. Escuchándola, y sugestionado por ese lenguaje balbuciente, uno llegaba a pensar si O'Neill no sería un malísimo escritor. Es indudable que una obra de teatro, pésimamente traducida, termina por restar efectividad escénica a los actores, y lo que es más grave: la obra misma va perdiendo su eficacia dramática. Al final, no se sabe si uno asiste a la representación de una tragedia o lo que está viendo es tan sólo un sainete.

No me parece objetable que si la obra de teatro a traducir tolera cubanismos y localismos no se eche mano a los mismos. Pero en cambio resulta muy sospechoso que el noventa por ciento de las piezas de teatro que se traducen en La Habana lo sean a base del lenguaje más cotidiano. Además, todo buen escritor, aunque utilice un lenguaje popular, por el hecho mismo de expresarlo artísticamente, cambia la estructura de dicho lenguaje. Si esto no es cierto entonces tendrían razón esos tontos que dicen que Picasso no sabe pintar y que ellos son capaces de pintar un cuadro moderno. Si el traductor es inculto, principiante, si su irresponsabilidad lo lleva a enfrentarse con una labor que le resulta insuperable, entonces tendremos esos horrores de que hablaba al principio. Y van siendo demasiados horrores. En días pasados escuché *La buena alma de Se Chuan*. Volví a comprobar los mismos errores, las mismas negligencias. Ya sé que Bertolt Brecht no utiliza en esta pieza un lenguaje complicado, pero seguimos en las mismas: Brecht es, ante todo, un artista, y su lenguaje siempre será culto. De rato en rato se escuchaban giros y frases populacheras (no populares) que sonaban como petardos. Ignoro si se trata de una traducción argentina o española aderezada a posteriori con lenguaje cubano o si fue traducida enteramente por alguien del patio. De una forma u otra, *Se Chuan...*, en tal tesitura, sonaba a falso. Natalio Galán, quien la vio en Nueva York, me dice que al verla por segunda vez aquí en La Habana le parecía estar escuchando otro texto. Por estas y otras razones que podrían acumularse, ¿podremos esperar que en lo sucesivo nuestros «traductores de teatro» sean más cuidadosos? Ellos tienen la palabra.



NO SÉ SI WILBERTO CANTÓN SE PROPUSO CAMBIAR EL DRAMA en sainete, pero de un modo u otro lo cierto es que viendo *Malditos* he pasado una de las noches más divertidas de mi vida. A pesar de que en el programa el autor se encarga de situar su pieza en el terreno del drama, a mí me produjo continuados accesos de risa. Durante la representación me parecía estar viendo a los personajes de *El Tenorio* vestidos a la moderna, engolando la voz, altisonantes, desmayándose, corriendo sin ton ni son de acá para allá y, por supuesto, dando siempre grandes gritos.



El trac, Teatro El Público  
Dirección artística: Alexis Díaz de Villegas

# ¡CUÁN GRITAN ESOS MALDITOS!\*

Los personajes de esta obra se encargan de decirnos todo el tiempo que ellos son perfectamente malditos, sin entrañas, capaces de asaltar un banco, de desnudarse el cuerpo y el alma, de extorsionar a pintores de vida dudosa y hasta tener esclavos; en una palabra, nos dicen, siempre a voz en cuello (¡cuán gritan esos malditos!), que ellos son el azote de la humanidad (la humanidad son los papás y mamás, un profesor inverosímil, una corista más inverosímil aún y un pintor inverosímlamente inverosímil). Pero sus intenciones fallan a causa de que ellos tuvieron la malísima suerte de toparse en medio del camino de la literatura con un autor tan poco iluminado que, con dos o tres brochazos mal aplicados, los

convirtió a todos en niñitos inofensivos, en criaturas de *papier maché* listos para la carcajada.

Si uno no tuviera por delante tanta literatura sobre el tema de la delincuencia infantil, tratada de mano maestra –desde Dickens hasta los autores norteamericanos, pasando por Cocteau y Gide–, se llegaría a dudar de la existencia de tal delincuencia. Porque pienso, recordando en vivo a los personajes de *Malditos*, que todo eso que nos pintan en los filmes sobre dicha materia, las implicaciones psicológicas extraídas por los grandes novelistas, en fin, los mil problemas a resolver cuando se opera con esa cosa huidiza y fragmentaria que es el alma de un adolescente, son nada más que puras abstracciones, mentiras del intelecto. Sin duda Cantón es un psicólogo y dramaturgo inesperado. Lo digo porque le basta presentar a sus personajes sin complicación psicológica alguna y sin efectividad dramática de ninguna especie. Claro que es bien fácil y gratuito decir: «Mis personajes son delincuentes. ¿Quieren que se los demuestre?». Entonces éstos se ponen a gritar: ¡Yo soy un delincuente, yo soy un delincuente! O también: ¡Yo soy un perverso! Y usted está sentado en su luneta y tiene que aguantar semejante descarga, con el agravante de que a medida que escucha a una especie de marioneta afirmar su perversidad, se está dando cuenta de que tiene ante los ojos a un pobre diablo, que ha tenido, lo repito, la malísima suerte de dar con un autor desafortunado.

Colmo de fallos: la obra de Cantón tiene aspiraciones evangelizadoras, y claro está, el autor no puede eludir la trampa que le tiende el esquema de lo moral. Estos niños son delincuentes porque, en cierto modo, también sus padres lo han sido. Aquí tenemos el infaltable y falso juego de los espejos: mírate en este espejo y considera lo que he sido y lo que tú serás. Bueno, cuando se ven tales simplismos uno acaba por pensar que el mundo es complicado porque hay dos o tres señores tardos que así lo afirman. No, el mundo es perfectamente cuadrable: estos niños son por ahora delincuentes pero en no lejana fecha, es decir, tras haberse mirado en sus espejitos, se convertirán en niñitos buenos y estudiosos.

Cantón se encarga de declarar en el programa: «Si esta obra tiene valores dramáticos propios –aparte de la circunstancia social en que se origina y cuya denuncia no puede dejar

\* En *Revolución*, a. II, n. 231, viernes 4 de septiembre de 1959, p. 2. Firmado por El Escriba.

de ser aleccionadora en cualquier parte- lo dirán ahora el público y la crítica cubana...».

Como pieza de teatro propiamente dicha, *Malditos* no pasa de ser un guión para cine. En esta obra texto y contexto andan cada uno por su lado: el personaje dice una cosa y el contexto dice otra. Si un personaje afirma esta o aquella variación de su carácter no le queda otra salida que hacerla patente. Durante todo el tiempo de la representación el convencimiento a que el autor está obligado se va tornando insensiblemente en gratitud y verborrea. Hay un momento en que la verborrea alcanza proporciones monstruosas: el profesor le comunica a la corista que acaba de publicar con notable éxito su primer artículo. Entonces la corista dice: «Nace un escritor...» ¡Oh, dioses tutelares del teatro! Os siento remover en vuestros sepulcros.

Cuando entré en la sala vi jarras con esas flores que se llaman «flores de antemano», quiero decir esas flores que se envían a reserva de que la pieza sea excelente u horrenda. Al cerrarse el telón final hicieron su aparición esas otras flores que se llaman de «post-mano», quiere decir esas flores que se reparten lo mismo a la primera dama que a la *soubrette*. Por fin el autor hizo su aparición, saludó y saludó, en tanto que una señora, llorosa, decía: «Esta es la vida misma». Después habría un cocktail y todo sería felicidad, ya que *Malditos*, a tono con su condición de obra moralizante, tiene un *happy ending* a pesar de una muerte (inverosímil) sobrevinida por el disparo de un policía más inverosímil. En fin, fue una noche inverosímil, con flores y floreros, con chiquitines modositos y con mamás echegarayescas. Alguien a la salida me dijo: «Esta obra se llama *Rebelde sin talento*». Y es incuestionablemente cierto.

# DIÁLOGO IMAGINARIO\*

SARTRE. ¿ESTÁ AL TANTO DE MI FILOSOFÍA?

PIÑERA. Confieso que de modo bien vago. Por ejemplo, no he leído *El ser y la nada*. Sólo a través de sus comentaristas tengo una idea de esa obra. Pero una idea sacada de los comentaristas resulta muy dudosa. Le diré que cuando cursaba mis estudios de Letras y Humanidades nunca pude profundizar en los estudios filosóficos. Achaco tal falla a una virtud: la de mi fantasía. Así recuerdo que en ocasión de explicar el profesor la filosofía de Empédocles antes hizo referencia a la leyenda que dice que Empédocles se tiró de cabeza al Etna. Pues bien:

de toda su exposición fue el salto mortal en el Etna lo que retuve. A medida que el profesor iba desarrollando la filosofía de Empédocles, yo, por mi parte, trataba de visualizar ese suicidio, me veía asimismo tirándome, también de cabeza, en cualquier zanja. En una palabra, me volaban mundos por la cabeza. Decididamente no estoy en condiciones de asimilar un tratado de filosofía. Por otra parte, se dicen muchas idioteces: que si Latinoamérica «no es apta» para la filosofía, que si el cubano tiene la cabeza a pájaros, que si Hegel dijo... Yo sé que usted no concede ningún crédito a esos profetas de feria. Ya ve: contra esas negaciones *in petto* surgió Fidel Castro. ¿Qué nos asegura entonces que de nuestra nada filosófica no pueda surgir un gran filósofo?

SARTRE. Pero, al menos, conocerá usted los fundamentos de mi sistema filosófico.

PIÑERA. Si voy a contestar honestamente, lejos de mi ánimo cualquier salida de tono, le diré exactamente lo que conozco: sé que usted afirma que la existencia precede a la esencia; que el hombre elige; que el hombre es una pasión inútil. Aca-so haya leído dos o tres cosas más. Más valdrá, antes de caer en la mentira, que le diga: sería inútil que usted me explicase todo eso. Usted sabrá porque usted entiende su filosofía; yo no sabría porque yo la entendería.

SARTRE. Usted resulta ingenioso, usted se defiende con el ingenio.

PIÑERA. No se lo niego. Pero veamos: yo no aplico mi ingenio a una pretendida explicación de su obra filosófica. Está bien claro que no la conozco. Es después de decir que no la conozco que pongo en marcha el ingenio. Pero de todo esto que estamos hablando me parece que está en claro lo que se refiere a la honestidad. Por más que yo me ingeniase seguiría sin comprender su filosofía. Es cuestión de naturaleza. Mire: yo, como usted, he escrito una pieza de teatro basada en una tragedia de Esquilo. Usted utiliza el mito griego para «existencializar»; yo, para «banalizar». Y aunque Electra haga esfuerzos sobrehumanos, a través de un largo monólogo, por desarrollar una teoría de los hechos, el público sale con la impresión de haber asistido a una demostración de pirotecnia. Electra no es otra cosa que un sucesivo estallido de cohetes. Tales estallidos tienen su razón de ser en el principio de que nada hay absolutamente doloroso o verdaderamente placentero.

SARTRE. Veo que usted nunca escribiría mis piezas de teatro.

PIÑERA. Ni usted las mías.

\* En *Lunes de Revolución*, n. 51, 21 de marzo de 1960, pp. 38-40.

SARTRE. A propósito, ¿qué piensa de mi teatro?

PIÑERA. No es el caso decir que su teatro, una vez superados los problemas que el mismo plantea, será retirado de la circulación, y semejante a esas píldoras que nos han curado, pero de las que queda una buena cantidad en el frasco que las contiene, las tendremos en reserva por si el mal que nos aquejaba vuelve a hacer de las suyas. Este tipo de generalizaciones suele hacerlas esa gente a la que falta el tiempo para coger el tranvía... Por el contrario, me parece que su teatro encierra la suficiente emoción para no ser tomado como una simple receta. No por ello deja de ser un teatro «montado» de pies a cabeza, es decir, algo así como un mecanismo de relojería. Teatro al servicio de la filosofía. Esto no es un reproche. Si usted es un filósofo y si tiene una concepción del mundo precisa (hasta donde se pueda), los casos a plantear en escena estarán regidos por la misma. En tal teatro el azar no tiene su parte. Esto explica que los surrealistas no lo puedan ver a usted ni en pintura. Y, por supuesto, usted a ellos. Usted mismo ha declarado: «Muchos autores vuelven al teatro de situación. Ya no hay caracteres: los héroes son libertades cogidas en la trampa, como todos nosotros. Cada personaje será solamente la elección de una solución y tampoco valdrá más que la solución elegida. Es de desear que toda la literatura sea moral y problemática, como este nuevo teatro.» (*¿Qué es la Literatura?, Situaciones II*). Sería de desear, por ejemplo, que Jarry hubiera vivido para leer tal declaración. Consecuencia de dicha lectura: apoplejía fulminante. Y aunque Jarry es también y como usted un moralista, rechaza cualquier tipo de conclusiones. La noche del estreno de *Ubú rey*, Jarry se encargó de poner en el programa estas palabras: «Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derrota al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparente acto de justicia–); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables, y se manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Bugrelao (¿valía la pena?), y expulsa a Ubú de Polonia».

SARTRE. Pero después vino la Revolución rusa, y hemos visto que Jarry se pasó de anarquista, que el Zar está muerto y enterrado, que los Bugrelaos no han vuelto a Polonia, que se mata a los culpables sin tener necesidad de matar a todo el mundo, que a la Revolución rusa ha seguido la china y después la cubana. Si Jarry viera todo esto, esa apoplejía de que usted hablaba hace un minuto.

PIÑERA. Eso se llama estar a la recíproca. Las apoplejías, como todo en la vida, pueden desencadenarse en varios sentidos. Estoy contra Jarry, y, por ende, con usted, por esa protesta basada en la fatalidad, el anarquismo o como se le quiera llamar. Toda denuncia se autodestruye si se empieza por reducir al absurdo la denuncia misma. Aunque Jarry está lejos de cualquier bizantinismo, con todo, si millones de seres humanos viven bajo la explotación, si el capitalismo sigue haciendo de las suyas, si la bomba atómica puede reducirnos a mero polvo, «jugar» con los problemas sin aportar soluciones, ser, por una parte, revolucionario (Ubú es la encarnación del burgués de su tiempo y Jarry lo planta valientemente en escena) y, por otra, plantar al Zar haciendo justicia, es tan ineficaz y contraproducente como extirpar el apéndice a un enfermo y de paso extraerle el corazón.

SARTRE. Sin embargo, parece usted estar más cerca de Jarry que de mí.

PIÑERA. Le diré: en el teatro de usted falta un elemento sin el cual las cosas resultan demasiado serias, demasiado dogmáticas. Me refiero al humor –de cualquier color que éste sea–. Fíjese que en sus piezas hay ironía –por cierto, de muy buena ley y que apunta recto a su objetivo–. Mas sólo con ironía no basta. Si ella no está balanceada por el humor resultará negativa a la postre. Los hombres merecen más compasión que la impiedad en que la ironía los sume. El artista está obligado, aunque no más sea para desalojar la tensión, a procurar al espectador la ilusión de que sus problemas no son tan catastróficos como en el fondo resultan. Yo diría que el humor es un anestésico necesario para el dolor de la verdad.

SARTRE. Entonces, ¿estima usted que en mi obra falta la alegría?

PIÑERA. ¿Y cómo podría haberla? Sartre, es usted el escritor más terriblemente serio de nuestra época seria. Nada menos que es usted juez y reo al mismo tiempo. Vea, no sé gran cosa sobre épocas, pero ésta que nos ha tocado vivir, como ha puesto patas arriba los valores establecidos, como se ha visto precisada a destruir para construir (perdone lo fácil de la contraposición), y como no puede dejar de seguir sacando esos «trapos sucios» que durante siglos la gente se ha empeñado en ocultar, es por sí misma dramática. En este sentido su teatro resulta el más lúcido y el más conveniente para la época. Y volviendo a Jarry, él no entró en el jueguito sucio de Dumas hijo, de Labiche, de Augier y de Sardou, con su falsa alegría de la *belle époque*, pero tampoco entró en la ola revolucionaria que ya se oía mugir. Todo el mundo sabía que no bastaba con «el desorden sagrado del espíritu». Y en eso se quedaron los surrealistas.

SARTRE. Usted emplaza a Jarry, pero olvida emplazarse a usted mismo. ¿Cómo justificaría su pieza *Los siervos*?

PIÑERA. Comenzaré por desacreditarla, y con ello no haré sino seguir a aquellos que, con harta razón, la desacreditaron. A pesar de ser un hijo de la miseria, me daba el vano lujo de vivir en una nube... Por otra parte, el ejemplo de la Revolución rusa seguía siendo para mí un ejemplo teórico. Fue preciso que la Revolución se diera en Cuba para que yo la comprendiese. Por supuesto, esta falla no abona nada en favor mío. Cuando los estudiantes dicen que la mayoría de los intelectuales no nos comprometimos, tengo que bajar la cabeza; cuando los comunistas ponen a *Los siervos* en la picota, la bajo igualmente. Pero no crea... Todo escritor tiene en su haber un Roquentin más o menos.

SARTRE. ¿Qué piensa de mi Roquentin?

PIÑERA. Aunque él tiene la ventaja sobre los Cochinos de ser, entre otras cosas, una «conciencia lúcida»; aunque él trata de justificar su existencia y aunque diga: «No necesito hacer frases. Escribo para aclarar ciertas circunstancias. Hay que desconfiar de la literatura. Hay que escribir al correr de la pluma, sin buscar las palabras», es, no obstante, una reducción al absurdo. Para decirlo en otras palabras: frente a un tribunal revolucionario Roquentin sería fusilado en el acto. Es tan negativo y anarquizante como el Père Ubu de Jarry. Creo que esta negatividad usted la sintió cuando hizo el viraje de *La náusea* a *Los caminos de la libertad*, es decir: de lo individual a lo colectivo. A partir de dicha obra usted se liga verdaderamente con el hombre. Hay una escena en su *Nekrasof* que me conmueve particularmente, y tanto más me conmueve porque esa obra es un alucinante torneo de sarcasmos. Me refiero a la escena en que el Vagabundo salva a Jorge. «VAGABUNDO. ¿Ves? No sólo hay malas gentes en la vida. Si yo hubiera encontrado alguien como yo mismo para sacarme de la mierda...». Y es inútil que Jorge, una vez salvado, trate de invalidar con sarcasmos el acto del Vagabundo. Una vez más la solidaridad entre los hombres se ha puesto de manifiesto.

SARTRE. Hace un momento hablaba usted de *Los caminos de la libertad*. ¿Cree que puedo aplicarme el calificativo de novelista?

PIÑERA. Si un autor narra una historia a través de trescientas, de seiscientas páginas; si en ella hay personajes y situaciones inventadas por el autor, habrá que convenir que él es un novelista. Usted ha efectuado todo eso en *Los caminos*. Por tanto, es usted un novelista. Por otra parte, resulta difícil seguirlo a usted en sus novelas. Uno puede estar más o menos preparado para seguir, por ejemplo, a Proust, pero a pesar de nuestras limitaciones *En busca del tiempo perdido* se deja leer. No sucede lo mismo con sus novelas. Hay que buscar la clave de ellas en su filosofía. Esto es lo que ha hecho Francis Jeanson. Dice: «Abordamos a Sartre en su aspecto literario, y

experimentamos en primer lugar un sentimiento muy próximo al desaliento: en particular, no pudimos pasar más allá de la página treinta de *Los caminos de la libertad*. Después, empujados por una especie de necesidad casi profesional, nos dirigimos a las obras filosóficas y conocimos la magia de una expresión perfectamente adaptada a las perspectivas teóricas». Por mi parte le diré que menos afortunado que Jeanson, es decir, absolutamente incapacitado para medirme con su filosofía de usted, teniendo que enfrentarme con sus novelas por mis propios medios, he pasado de la página treinta y mucho más allá mordido por el aburrimiento. Pero esto es mi falta, no la suya. O acaso la suya: ya constituye una falla el hecho de que el lector tenga, para no aburrirse con sus novelas, que iniciarse en su filosofía.

SARTRE. ¿Cómo me ve usted finalmente?

PIÑERA. Cierta gente ha dicho que usted no es artista, y añadían que ello se debe a la sombra gigantesca del filósofo. Dejemos a esa gente con sus «sensatas» opiniones. No se puede escribir los cuentos de *El muro* o *A puerta cerrada* sin ser, antes que filósofo o pedagogo, un artista. Otra cosa es que su condición de filósofo y su propensión pedagógica lo lleven a una constante explicación y elucidación de los problemas. En última instancia, lo que importa es que la obra se muestre «al rojo blanco», que queme. Usted no nos dará mucha «música de las esferas» (¿quién querría escucharla todo el tiempo?), pero, en cambio, nos recuerda, minuto a minuto, que somos hijos de nuestra época. Esto es una hazaña y es también un testimonio, hasta ahora el más completo de los años que nos tocó vivir en este mundo.

EL ESTRENO DE ESTA OBRA FUE EN UN ESCENARIO HABANERO; la *reprise* fue en Camagüey, patria chica del autor. Éste me cuenta que en dicha ciudad la obra tuvo un «éxito loco». No he tenido oportunidad de verla. En cambio, acabo de hacer su lectura. Mientras lo hacía pensaba que se emparenta con el teatro de José Antonio Ramos. Ya sabemos que este autor insistió con ese género que podría denominarse «el drama rural». Por ejemplo, *Tembladera*. Ramos plantea en ella el drama de la tierra y sus geófagos, aunque si examinamos la obra de más cerca veremos que lo hace de manera incidental. Dominando a este drama –el gran drama cubano cuyo desenlace feliz ha sido la Ley de la Reforma Agraria– hay otro: el de las pasiones humanas. Estas pasiones Ramos no supo frenarlas ni explorarlas hasta su fondo (como es el caso en Pirandello), es decir que no están justificadas. Todo ello arroja un saldo de melodrama y sensiblería que termina por hacernos rechazar la pieza.

Volviendo al teatro de González de Cascorro, le aplicaré las mismas fallas. En *Árboles sin raíces* es también la tierra el eje del drama: Lucrecia –la madre– se opone con todas sus fuerzas a la venta de la heredad familiar. Ernesto –el padre– quiere vender a todo trance. Hasta aquí las cosas van bien. Estamos en el planteamiento, sin embargo nos falta el nudo y el desenlace. González de Cascorro, no sabemos por qué, pierde de vista el eje de su drama, esto es, la tierra, y se extravía en una atmósfera melodramática y hasta diría que *guignolesca*. Veamos: el padre tiene una amante; los hijos –Manuel, Arturo y Gustavo– se odian. Este último odia a su padre con odio mortal, y como es lógico, el padre le paga en la misma moneda. Este Gustavo (doble caricatura de Julián Sorel y de Iván Karamazov) seduce, en el río, a una guajirita. Cuando él se dispone a contarle a sus hermanos la historia de esta seducción, no podemos por menos que pensar: Bueno, ahora tendremos una tirada a lo Don Juan Tenorio... Pero no, la tirada lo es a lo Karamazov: «La poseí porque tenía necesidad de someter a alguien, de saber que atropellaba a alguien, que hacía daño...». «Y yo tuve deseos de aplastarla, porque había algo adentro, furioso, que me hacía daño y tenía que salir, para aplacarlo... Y no pude ni mirarle la cara... ¿Sabes lo que es eso?... Es como si se poseyera a un muerto».

Como es de imaginar, el desenlace tiene que estar de acuerdo con el nudo: Lucrecia asesina a Ernesto, y a fin de que parezca suicidio o accidente, lo echa al río. En los finales del drama asistimos a una especie de *Cocktail Party* en donde T.S. Eliot estaría suplantado por Jacinto Benavente. Es el momento en que, reunidos, los miembros de esta familia se disponen a cantarse las cuarenta... Arturo y Manuel quieren vender la finca. Para lograr su objetivo tratan de extorsionar a Lucrecia con la amenaza de denunciar a Gustavo, según ellos presunto parricida. Entonces Lucrecia lanza una gran andanada y se confiesa autora del crimen. Para sorpresa nuestra esos dos hijos, que hace un momento estaban a punto de declarar demente a su madre para así poder vender la finca, ahora, ante la confesión de Lucrecia, se vuelven hijos amantísimos. Esta solución falsamente psicológica a lo Ponson du Terrail (que tenía una colección de muñecos –réplicas de sus personajes– para, decía el novelista, «no cometer el error de matarlos dos veces») reduce

lo dramático a mera caricatura y no provoca el saludable horror, meta como es sabido de la tragedia griega.

Y ya decimos que no es posible una onza más de *Grand Guignol* cuando vemos la entrada del padre de Eloína (la guajirita seducida por Gustavo) para anunciar, en mensajero de la fatalidad, que aquélla ha muerto de resultas del parto, pero que el niño se ha salvado. Y claro está, lo trae envuelto en pañales y se lo pone a Lucrecia en los brazos. La presencia del recién nacido basta y sobra, según Lucrecia, para empezar una vida nueva, y, por supuesto, feliz:

LUCRECIA. (A Gustavo.) Tu hijo, Gustavo..., tu hijo... ¿No vas a conocerlo? No estamos solos. Lo tenemos a él. Es nuestro... (Se acerca a Gustavo.) Míralo..., es tu hijo..., será como tú...

GUSTAVO. ¡No quiero verlo..., no quiero verlo..., es culpable..., culpable!

Si un autor decide que una esposa puede asesinar a su marido, echarlo al río, confesar su crimen a los hijos y empezar una vida nueva como si nada hubiera pasado, puede asimismo decidir que el hijo siga los pasos de la madre, es decir, que reanude su vida, que eduque a su hijo y que viva feliz y contento. Pero no es así, pues el autor, metido de lleno en el melodrama, actúa por eliminación sucesiva. Gustavo debe morir trágicamente. Para ello, González de Cascorro empuja a Gustavo hacia el portal de la casa y lo obliga a ahorcarse. Entonces, sin transición alguna, como es obligado en estos casos, Lucrecia «presiente» el triste final de su hijo, y como lo «presiente» sabe dónde buscar al occiso, y es lógico, se dirige al portal y, claro, lo encuentra, y se abraza a las piernas colgantes de Gustavo, y en esa posición «desgarradora» hace su gran tirada, que no puedo por menos que ofrecer aunque sea parcialmente:

Gustavo..., Gustavo..., tú también nos dejas..., nos dejas... Tú también te vas... Todos se van..., todos me dejan... ¡Cobarde!... No son más que unos cobardes malagradecidos... ¡Todos! ¡Pero está el niño! ¡Cuando Dios lo mandó ha sido por algo! (Se arrodilla, como una poseída, en el extremo que

# ÁRBOLES SIN RAICES\*

Raúl González de Cascorro: *Árboles sin raíces*, Universidad Central de las Villas, L.V., 1960, 249 pp, \$1.50.

\* En *Revolución*, a. III, n. 579, sábado 22 de octubre de 1960, p. 3.

está después del final del portal, y coge dos puñados de tierra. Alza las manos y deja que la tierra vaya cayendo, lentamente.) ¡Nuestra bondadosa tierra...! ¡Toda será de él! Aquí crecerá, aquí vivirá siempre, con los suyos... amando a su tierra... ¡Gracias, gran Dios, gracias! ¡Gracias por concederme seguir disfrutando la verdad..., lo único cierto..., gracias!

A nuestro entender una pieza dramática no puede o no debe tener solución tan simplista. Si la complicación psicológica de tales personajes no se ha llevado paso a paso, fatalmente hay que arribar al simplismo. González de Cascorro, al que no negamos su condición de dramaturgo, no ha logrado en *Árboles sin raíces* una verdadera efectividad dramática. Esto dicho, quedan las virtudes de la pieza: ausencia de rebuscamiento, atmósfera cubana, buen manejo del diálogo. Tengo entendido que *Árboles sin raíces* es de sus primeras obras. Es, pues, un buen comienzo, naturalmente, con las reservas apuntadas.

# TRES EN UNO

## A UNA\*

SE ME HA PEDIDO UN COMENTARIO A TRES PIEZAS DE TEATRO representadas no hace mucho en la sala-teatro Las Máscaras. Las piezas en cuestión son: *Los próceres* (Ferrer), *El peine y el espejo* (Estorino), *La repetición* (Arrufat).

Hubiera podido negarme a tan amable invitación alegando que no soy un crítico de teatro; que, en cambio, soy, al igual de dichos autores, un autor teatral. La excusa, aunque no convincente, es correcta, y así yo «hubiera quedado bien». Pero...

Pero es el caso que no me gusta dar excusas, ya que según el adagio francés «quien se excusa se acusa»; además, porque excusándome dejaba de ayudar, en una porción infinitesimal, al desarrollo de nuestra dramaturgia (también ésta se desarrolla por la cooperación inteligente de la crítica).

De todos es sabido que Rolando Ferrer, Abelardo Estorino y Antón Arrufat son parte sobresaliente de la joven y brillante generación de teatristas cubanos. Obras como *La taza de café*, *El robo del cochino*, *El vivo al pollo* han conocido éxito de público y de crítica; hasta donde nuestros teatristas y

nuestro teatro puede ser profesional, estas obras lo son, y si sus autores, como es de esperar, siguen trabajando podemos esperar que algún día compitan, por ejemplo, con Beckett, Osborne y con Ionesco.

¿Por qué no? Hace ya rato que hemos dejado atrás, entre otros pesimismo y confesiones de impotencia creadora, el pesimismo y la impotencia creadora «a la cubana».

Este rechazo de la negación sistemática, ese esterilizar el pensamiento creador con la idea fija de que nunca llegaremos a las cumbres del arte ha sido sustituido por eso que se llama sencillamente la Obra. He ahí una meta.

En algún periódico o revista de la capital he leído un comentario de las piezas que, a mi vez, me dispongo a comentar. A medida que lo leía recordaba un comentario de Goethe, del Goethe que podía ser sarcástico cuando venía al caso: «¡Pegad a ese perro! Es un crítico de teatro». Me imagino que Ferrer, Estorino y Arrufat, aun cuando no conozcan el comentario goetheano, habrán pensado lo mismo mientras daban lectura a la crítica que se hacía de sus piezas en el periódico o revista de la capital.

Porque, a despecho de las verdades que en la misma se contenían, un cierto tono protector, perdonavidas, ocupaba el lugar de esas verdades y dejaba las piezas en cuestión en esa penumbra falaz de la crítica, cuyo resultado último es no saber si en las mismas reinan las tinieblas absolutas o la luz destellante.

De estas tres piezas en un acto todos sabemos –y sus autores son los primeros en saberlo– la intención experimental. Tengo entendido que aun cuando en la sala-teatro Las Máscaras se llevan a escena obras mundialmente famosas, el espíritu de esa institución responde, en gran medida, a lo que conocemos bajo la denominación de Teatro Experimental. Ferrer, Estorino y Arrufat «pusieron» allí sus obras para experimentar con el público; éste, entre el cual está incluido el crítico de teatro, tiene la inmensa ventaja, por tratarse de un experimento, de poder exteriorizar, sin reserva alguna, lo que piensa; dejar de lado el sarcasmo para echar mano de la buena fe y no tener la vana pretensión de medir, con la vara que mide las obras maestras, los límites más bien modestos de las tres obras mencionadas.

FOTO: Jorge Luis Baños

\* En *La Gaceta de Cuba*, a. II, n. 15, 1 de abril de 1963, pp. 11-12.

En resumen, ¿qué vimos en Las Máscaras? La noche en que asistimos a dicho teatro había un público numeroso; ese público aplaudió las tres obras por igual. Evidentemente, no era el gran público, el público de los desconocidos, ése en que por mucho que nos afanemos por descubrir una cara amiga no nos es dado descubrirla, sencillamente porque no conocemos a ninguno de los allí congregados. De todos modos, el público de esa noche –cuyas tres cuartas partes lo integraban amigos y gente de teatro–, y que por lo mismo pecan de ser más exigentes, aplaudió, repito, si no con entusiasmo desbordante, al menos con el suficiente calor que hace sentirse bien al autor de la pieza y sus actores.

Cuando la cortina cayó sobre la última de las tres piezas representadas esa noche, cerré, en tal momento, mi balance, y el cual es: lo que de bueno y malo, de error y acierto tienen *Los*

*próceres, El peine y el espejo, La repetición*, lo tienen en la misma medida. Ninguna de ellas es mejor en una milésima de pulgada que la otra; ninguna va más allá que otra, pero tampoco ninguna queda a la zaga; son tres experimentos en distinto diapasón pero con un común denominador: poco lastre para descender a las abisales profundidades del drama.

Ahora bien, no habiendo pretendido, según me parece entender por lo visto y oído, cosa tal, ocurre que esas tres piezas resultan agradables, merecedoras de un aplauso discreto, de un público sin desbordamiento y de una crítica condicionada a las aguas poco profundas en que ellas realizan sus *performance*. Más todavía, no veo razón alguna para ponerlas frente al tribunal de la Crítica exponiéndolas a los rigores de un fallo inapelable. Esto sería un desatino, el mismo que cometería un crítico

–deshonesto o ingenuo– si por ejemplo eligiera para enjuiciar a Brecht una de sus piezas menores en vez de *Arturo Ui, El círculo de tiza caucasiano* o *La buena alma de Sezuán*.

Ferrer, Estorino, Arrufat no son pasables de esa estafa consistente en dar gato por liebre... Por el contrario, ellos dan gato por gato, y cuando se comprometen a dar liebre por liebre la sirven. Pensar en el gusto a liebre cuando comemos gato es idiotez nuestra y no del gato. El que ellos nos sirvieron, a fuer de tal, hacía olvidar el gusto a liebre. Para nadie es un secreto que en las cocinas teatrales se preparan muchos bocados; cualquiera de éstos será tragable si el cocinero sigue paso a paso la receta para su confección. Ferrer, Estorino y Arrufat no equivocaron la suya.

*El trac*, Teatro El Público  
Dirección artística: Alexis Díaz de Villegas



# MORÍN SIGUE TENIENDO DEMONIO\*

La endemoniada, de Carl Schoenherr (presentada en la sala Prometeo): una gran *mise-en-scène* en dos metros cuadrados

\* En *La Gaceta de Cuba*, a. II, n. 25, 3 de septiembre de 1963, pp. 14-15.

EL DOMINGO, COMO NO TENÍA NADA MEJOR QUE HACER, FUI a *La endemoniada*, pieza en cinco actos de Carl Schoenherr, dirigida por Morín con la actuación de Yolanda Farr, Carlos de León y Roberto Cabrera.

Cuando digo que no «tenía nada mejor que hacer» confieso haber dado oído y prestado crédito a cuatro o cinco espectadores de esa obra, los que me dijeron, poco más o menos: «No te aparezcas por allá... (por allá... es Prometeo), una *morinada* más, se va de bostezo en bostezo, y, para colmo, figúrate, la obra está pasada de moda... En fin, un desastre».

«Caí», pues, en Prometeo, prejuiciado. Altamente prejuiciado. No hacía tres meses de la puesta en escena, por el propio

Morín, de la *Antígona* (de Cocteau). Recuerdo haber salido del teatro diciendo poco más o menos lo que de *La endemoniada* me decían ahora. Y dije en mi interior: Bueno, si Schoenherr resulta tan mal dado como Cocteau, me iré a coger fresco...

Pero antes de entrar en mi impresión de *La endemoniada*, diré, de pasada, la que me produjera *Antígona*. Entre nosotros siempre se calorizó, en lo que atañe a las tragedias clásicas o neoclásicas, el énfasis y la altisonancia. Estas marcas, se comprenderá, no pudieron faltar en *Antígona*: allí todos enfatizaban –desde los coregas hasta ese pobre Hemón hijito de Creonte, pasando por Ismene para finalizar en el colmo de la altisonancia representada a través de la dirección de Morín por el coreuta Tiresias–. En una palabra, allí sólo se escuchaban ululamientos, do de pechos, bocadillos engolados, todo recubierto por una espesa capa de afectación, es decir de mala afectación.

Resumamos: noche aciaga de *Antígona*; advertencias de cuatro o cinco espectadores de que *La endemoniada* era una «puesta endemoniada»; un estado de opinión, casi unánime, de que Morín «tiraba» la obra y los actores sobre la escena a lo que saliera... Se hablaba desfavorablemente de sus últimos estrenos –*La casa ardiendo*, *Hermosa gente*, *Tierra baja*...–. En una palabra, sin decirlo se daba a entender que Morín era un director liquidado. Y sin embargo...

En la sala había unas cincuenta personas, todas desconocidas para mí. En un programa, sin notas explicativas, se leía: *La endemoniada*, obra en cinco actos de Carl Schoenherr. Reparto: Hombre: Carlos de León; Mujer: Yolanda Farr; Gendarme: Roberto Cabrera. Como faltaba aún media hora para empezar, me dediqué a desentrañar, en lo que pudiera, ese programa: el nombre de Schoenherr no me decía nada, un autor que me resultaba totalmente desconocido. Mi inquietud se hizo más patente al recordar que se me había dicho que la obra era *démodée*, lo cual casi me hizo exclamar: «¡Un paquete más!». Entonces me fijé en los nombres del reparto: a Yolanda Farr la había visto actuar sólo una vez, precisamente en *Antígona*; en esa ocasión, a pesar de la línea falsa impuesta al personaje, hube de admitir que estaba en presencia de una verdadera actriz. En lo que se refiere a Carlos de León lo recordaba por una reciente actuación en la obra titulada *El último tren*; a Roberto Cabrera lo había visto últimamente en *Aire frío*. Ahora se fajarían con una pieza en cinco actos. ¿Qué iba a pasar? Estuve por irme, pero lo pensé dos veces y me quedé. En ese momento se alzó el telón...

...para dejar ver una especie de zaquizamí, buharda o desván muy a lo Dickens, Balzac o Dostoievski, en donde se moverían durante cinco actos magistrales tres seres humanos «devorados por sus pasiones». La pieza podría haberse llamado tam-

bién *Los endemoniados*, pues tanto el Hombre como el Gendarme lo están, y son unos demonios, con aviesas intenciones, que la Mujer, más demonio que ellos, desbarata, llevándolos de cabeza a eso que en Cuba llamamos «desgraciarse».

Sólo un verdadero dramaturgo de «raza» como Schoenherr puede lograr que en el espacio reducido de dos metros cuadrados, con una *mise-en-scène* única, con tres personajes que no tienen desde el primer acto secretos para el espectador, y sin ayuda alguna de socorridos *deus-ex-machina*, la acción de su drama camine sobre rieles logrando ese milagro que es mantener en vilo al espectador.

A medida que los actos se iban desarrollando, pensaba en «esos» que se habían acercado para maldecir de Schoenherr, para hacer mofa de su pieza. Entonces caí en la cuenta de que hay una mentalidad provinciana que se resume en la frase: «estar a la moda». Pues esa gente era de esa clase de frase: si no les daban Brecht, Ionesco, Miller o Williams entonces, con gesto desdeñoso, negaban de plano a un maestro como Schoenherr, que habiendo tenido el infortunio de estar muerto y no disfrutando por el momento del privilegio de cuatro o cinco escenarios mundiales, tenía necesariamente que ser una triste pieza de museo, una arqueología teatral.

Yo, que no pretendo estar *à la page* ni mucho menos en la asignatura Historia del Teatro, repito que el nombre de Carl Schoenherr me resultaba absolutamente desconocido, y cuando vi este nombre en la cartelera que lo anunciaba, a lo sumo pensé: «debe ser alemán, suizo o austríaco», con lo que mi perspicacia para llegar al descubrimiento de su personalidad se quedaba muy corta. Pensando un poco más, y siempre en el terreno de la conjetura, se me figuró que pudiera ser un autor del expresionismo teatral alemán. Y ahí me paraba en seco. Pero no era menos cierto que esa *falta* de información no me impedía en nada reconocer en el autor de *La endemoniada* a un maestro de la escena.

Y automáticamente le agradecí a Morín que lo hubiera exhumado, pues, de tanto en tanto, el «último grito» de la moda –en este caso de la moda teatral– debe ser matizado y contrastado con uno de esos «queridos muertos», los que por el hecho mismo de estar *ex-moda* no podrían sino por la buena voluntad de un exhumador –en este caso Morín– mostrar al público de equis años más tarde el último traje que exhibieron en vida; traje, por lo demás, nada anacrónico, nada naftalinesco, y que para sorpresa nuestra sigue prestando servicio, es decir, continúa emocionando, o lo que es lo mismo, haciendo pensar.

Al mismo tiempo, con esta exhumación, Morín operaba la suya. Si lo digo es porque hace ya su buen rato que en los

corrillos teatrales se viene dando por sentado que él es un director liquidado. Los que esto afirman basan su afirmación en un por ciento de verdad y en un por ciento de exageración. Con el concepto «liquidación» habrá que ponerse de acuerdo para evitar el malentendido. Si decimos simplemente que Morín es un director liquidado no estamos haciendo otra cosa que extendiéndole un certificado de defunción teatral; ahora bien, como ningún muerto resucita estamos también negando la posibilidad de que Morín opere un resurgimiento. En mi opinión las cosas se plantean de modo distinto: tuvimos un Morín innovador –el de *Electra Garrigó*, *El difunto señor Pic*, *El mal corre*, *Medea en el espejo* y tantas otras obras–; tenemos hace algún tiempo el Morín conformista –el de *Tierra baja*, *Hermosa gente*, *La casa ardiendo*, *Antígona* y tantas otras obras–. Y surge la pregunta: ¿el hombre que dirigió aquellas piezas es el que ahora dirige éstas? De esa pregunta a establecer un balance de liquidación sólo hay un paso. Reconozco que es tentador tomar un lápiz rojo y suprimir del Debe y Haber del Teatro a uno de sus miembros. Es tentador pero al mismo tiempo es peligroso, porque ese director puede, como en el caso de *La endemoniada*, volver a encontrar su antigua forma y mostrársenos tan creador como en el pasado. Con esta puesta en escena de la obra de Schoenherr ha pasado algo parecido a la historieta del león de circo viejo. «Ese león ya no mata, está medio muerto, cualquiera entra y sale de su jaula como Pedro por su casa...». Pero ocurre que cuando menos se piensa, el león sale de su letargo, de su mediamuerte y da un zarpazo mortal, mostrando espléndida y fulgurantemente su antigua forma. Es lo que ahora Morín acaba de hacer con su acabada puesta en escena de *La endemoniada*. Y para aquellos que quieran ganarme el punto aduciendo que, de acuerdo, pero que su «zarpazo» es su canto del cisne, les diré: ¿cómo lo saben? Para eso ¿no tendrían que esperar a que cantase de nuevo para saber si está muerto?

# NOCHE DE LOS ASESINOS\*

CREO QUE ES PURA COINCIDENCIA QUE LOS TRES PERSONAJES que forman el reparto de *La noche de los asesinos*, esto es Lalo, Beba, Cuca, correspondan en la vida a los tres hermanos de que está compuesta la familia del autor de esta pieza. Imaginemos ahora que no hay tal coincidencia, que Triana quiso

reflejar en su pieza un posible antagonismo de él y sus dos hermanas frente a sus padres. Lalo sería pues José Triana, Beba sería su hermana Gladys y Cuca sería su hermana Lida Triana.

Bueno, en casa de Triana todo se desarrolla lo más normalmente y cotidianamente posible: Gladys va a su trabajo en la Compañía de Teléfonos; Lida actúa para radio y televisión; Pepe trabaja en la Editorial Nacional; el padre es un obrero retirado que ocupa sus ocios realizando distintas actividades caseras; la madre limpia, cocina y muy probablemente escucha la «novela de las nueve».

Pero, siguiendo nuestra hipótesis, hay antagonismo. ¿Cómo se reflejaría? Por ejemplo, Gladys «se faja» con la madre; Pepe con el padre, o Gladys con el padre y Pepe con la madre. Puede ocurrir que Lida le diga cuatro frescas tanto al padre como a la madre, o también puede ocurrir que Pepe, Gladys y Lida les canten en coro las cuarenta.

Se produce esta tensión sacando cuchillos, creando una atmósfera de «misa negra», cayendo en el delirio, o diciendo Pepe este pasaje de su pieza:

LALO. (*Con el cuchillo entre las manos.*) Uno entra en el cuarto. Despacio, en puntillas. El menor ruido puede ser una catástrofe. Y uno avanza, suspendido en el aire. El cuchillo no tiembla ni la mano tampoco. Y uno tiene confianza. Los armarios, la cama, las cortinas, los floreros, las alfombras, los ceniceros, las sillas lo empujan hacia los cuerpos desnudos, resoplando quién sabe qué porquería. Ahora hay que limpiar la sangre. Bañarlos. Vestirlos. Y llenar la casa de flores. Después, abrir un hueco muy hondo y esperar que mañana... ¡Qué sencillo y terrible!

No, algo tan teatral no puede producirse en el hogar de los Triana. La única sangre que se ha derramado en esa casa es la de Pepe y su padre cuando se afeitan; algo tan teatral como la acción que se desarrolla en *La noche de los asesinos* no puede ocurrir en el hogar de los Triana por la sencilla razón de no ser ellos, en modo alguno, personajes de ficción. No se puede ser, a la vez, Gladys Triana o Lida Triana o el propio José Triana tal y como los engendraron sus padres y Gladys, Lida y José como, y prosiguiendo con nuestra hipótesis, el autor teatral Triana los ha creado.

Y aquí llegamos al «punto neurálgico» del problema. Presumo que, cuando Triana se decidió a escribir un drama acerca del antagonismo hijos-padres, fue puesto a elegir entre un tratamiento realista, uno épico y uno simbólico. Eligió este

\* En *La Gaceta de Cuba*, a. IV, n. 47, octubre-noviembre de 1965, p. 25.

último. ¿Y por qué eligió el simbólico? –podrían preguntarme algunos, inclinados hacia el tratamiento realista o el épico.

Pues lo eligió por gustarle más el simbólico, y lo eligió por así decir animal e instintivamente, como elegimos carne asada en vez de pescado al horno por gustarnos más la carne asada. Ahora bien, ¿presupone la elección de lo simbólico la mixtificación y la mitificación del antagonismo hijos-padres? En todo caso presupondría la mixtificación y la mitificación de los causantes de ese antagonismo. Sólo eso. En un escenario realista aparecerían demixtificados y demitificados; en uno épico se repartirían los papeles de héroes y villanos. En el de Triana, serían –son– mixtificadores y mitificadores de sus propias personas. Pero el antagonismo sería el mismo en las tres concepciones.

Ello lleva, como de la mano, al siguiente aspecto: el de la buena o mala conciencia del escritor. ¿Se puso en juego la «mala conciencia» de Triana eligiendo la concepción simbólica? ¿Debió, en cambio, recurrir a su «buena conciencia» eligiendo la concepción realista o la épica?

Estas dos preguntas nos imponen la siguiente reflexión: ¿será que la buena conciencia tiene sus límites? ¿Será que la buena conciencia, al elegir estas dos formas, no está al mismo tiempo haciéndose de una mala conciencia por la exclusión que hace de la tercera concepción?

¿Y en razón de qué la concepción simbólica debe obedecer a mala conciencia por parte del escritor? En *La noche de los asesinos* se cumple cabalmente el antagonismo hijos-padres. En ningún momento el conflicto queda escamoteado o desvirtuado; en ningún momento la expiación de los padres y la «hybris» de los hijos son menos honestas de lo que sería en la conciencia realista o en la épica; en ningún momento la pretendida mala conciencia de Triana se desdobra, como sus personajes, en mixtificación y mitificación del propio antagonismo. Forma artística, contenido ideológico se funden en una sola y misma cosa: el conflicto planteado.

Por último, y me parece que de sumo interés: es muy posible que los padres de Triana (y con ellos muchos otros padres) digan: ¡qué maldito es este muchacho! ¡Mire usted, escribir esas cosas!... Ello es definir en vulgar a la mala conciencia. Sucede, por un espejismo muy frecuente en los seres humanos, que se tome al escritor por la persona del escritor y se le

adjudiquen todas las mixtificaciones y mitificaciones que éste puso en sus personajes. Tal espejismo altera los términos de la ecuación y la buena conciencia pasa automáticamente a ser mala. Automáticamente, es decir por inercia, mecánicamente, o sea que no hay tal mala conciencia sino subjetivización de la conciencia del escritor.



Puñeteros carteles, proyecto de la AHS  
Diseño: Michelle Millares (Hollands)

# VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA DEL MIEDO\*

Para José Quiroga  
y Abilio Estévez

NORGE ESPINOSA MENDOZA

Santa Clara, 1971. Es licenciado en Teatrología por el Instituto Superior de Arte, y se desempeña como poeta, dramaturgo, crítico y asesor teatral de Teatro El Público. Sus libros *Escenarios que arden* y *Notas en Piñera* acaban de ser editados por Letras Cubanas y Extramuros, respectivamente.

1

POCO VISITADA POR LA CRÍTICA, GENERALMENTE ignorada por los que se inclinan ante las páginas de este autor, la poesía final que escribió Virgilio Piñera permanece ante nosotros como una autobiografía no demasiado secreta de sus años postreros. Tras varias décadas de apartamiento con respecto al género que le dio a conocer a inicios de su trayectoria, Piñera, quien aparentemente había dado por cerrada su producción lírica en las engañosas palabras que sirven de rápida nota prologal a *La vida entera*, volumen en que recogió los versos que creyó dignos de alguna relectura, retorna al poema para pulir una imagen de sí mismo en la que se imaginó desde el costado menos amable, y revela el desasosiego que contaminó la fase terminal de su existencia en estrofas que acaso firmó solo como exor-

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana.

cismo. Poesía amarga, cortada con desgano sobre la imagen monótona que también alcanza a revelarse en cartas o fragmentos dispersos, da una idea de cuán arduo tuvo que ser para el viejo escritor no abandonar el ejercicio de la palabra, aun cuando esa palabra pareciera condenarse a no hallar un lector inmediato. En esas cuartillas, abandonadas sobre la butaca de gastado moaré en la que también nos dejó preparados sus relatos póstumos, Piñera se reinventa como poeta, abandonando los excesos y los *ricтус* y los mecanismos de ingenio que caracterizaban su lírica previa para lograr un retrato que, por desconsolador e inquietante, funciona ahora como un espejo doble. En su centenario, a fin de eludir el eco engañoso de la pompa de una celebración que acaso él rechazaría, esos poemas pueden ser una luz de alerta que nos invite a no olvidar qué Piñera falleció el 18 de octubre de 1979. Y sobre todo, a qué Piñera creían enterrar sus fieles y enemigos, encaminándose sin saberlo a este centenario en el que su rostro, ahora, se repite con sorna y cantinela.

La poesía final que Virgilio nos legó es, como él mismo lo deseaba, un punto que tiene pocos referentes o semejanzas en nuestra tradición literaria. Armada desde la incomodidad, desecha las frases deslumbrantes, las imágenes espléndidas y arrebatadoras de *La isla en*



FOTOS: Maribel Amador Bello

peso, o la hiperteatralidad de *Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye*, para organizar otra especie de discurso, en el cual la voluntad comunicativa se impone en términos de confesión, y rara vez apela al tono literario que funcionaba en aquellos largos poemas de la década del 40. No abandona el afán teatral, no deja de ser la suya una voz que acuda a la metáfora rápida y certera, solo que ahora se impone un soliloquio en el cual Piñera dialoga esencialmente con Piñera, o explica el sujeto Piñera a un lector hipotético. El sujeto que se descompone sucesivamente en acciones en su poema «Las siete en punto», ubicado casi al final de *La vida entera*, donde nos dice: «un viejo que se cae, cae todo,/ y en su caída arrastra la toalla/ en un coito final de grito y tumba», es ya un anciano para el cual los achaques del tiempo son cosa indetenible, y en el cual ningún acento de gloria puede ser localizable. Piñera, implacable con todo, no lo es menos consigo mismo, y su duda ante la posteridad se manifiesta en la manera cruel en que nos describe su propia decadencia física. Poemas como «Las lápidas», «Nunca los dejaré», «Quién soy» o «De nuevo nacer» imponen en solo unos trazos ese autorretrato que borra toda piedad, y que nos dice, en 1977, qué sombras visitaban en su minúsculo apartamento del Vedado a Virgilio Piñera:

Ahí lo tienes sentado en su sillón,  
tembloroso, indefenso, la mano que vacila  
al coger el cigarro, con la mirada  
en la que el tiempo depositó sus arenas.  
Ahí lo tienes llamado con su voz añiñada  
a los que ya se fueron para siempre.  
Salmodia en un lenguaje incomprensible,  
en tanto afuera se oyen voces graves.  
¿Pero acaso las oye? ¿Dónde está ahora?  
De regreso en el tiempo hasta la infancia  
para balbucear, y al final orinarse.  
Como en este momento en que lo ves  
en su sillón, definitivamente solo.

En la iconografía que se ha salvado de Piñera están los gestos que el poema describe. El viejo poeta acurrucado en su sillón, cigarro en mano, cigarro al que ha arrancado un extremo, y que fuma ante el paisaje de una Habana en el que esas «voces graves» no dicen ya su nombre sino con ánimo de sospecha. Los poemas en los que Piñera describe su muerte civil, el proceso de fantasmagorización que padeció hasta la hora de su muerte, son el lado menos amable de su poesía y uno de los menos socorridos de su obra, porque él mismo los redactó como memoria de esa nada. En la honesti-

dad que lo caracterizó respecto a la Literatura, culminó en cierto modo las páginas de su inacabada autobiografía, titulada *La vida tal cual*, con estos pasajes en los que, sin apego a ninguna edulcoración, nos habló de la desesperanza que lo consumió en esa espera con la que le hicieron pagar anécdotas, enemistades y no pocas ingenuidades demasiado caras.

## 2

Esa poesía tiene un par curioso en varios poemas de la misma época firmados por Lezama Lima. La lectura paralela de algunos como el citado y otros incluidos por el autor de *Paradiso* en *Fragments a su imán*, como «Esperar la ausencia», da fe del ahogo en que ambos vivieron el período final de sus reconciliaciones. Los dos maestros, en la negrura del instante, se dedican poemas, se rinden tributo en el silencio, tejen y destejen un manto verbal con la esperanza puesta en sus posibles/imposibles rehabilitaciones, se consuelan mutuamente con motivo de un cumpleaños en el que logran conciliar símbolos, a la espera de una rehabilitación que no obtendrían en vida. Numerosos son los testimonios que demuestran cuánto hirió a Piñera la muerte de Lezama: dictó una conferencia sobre él en la casa de los Ibáñez, en la Ciudad Celeste que imaginó ahí para creerse reclamado por un núcleo de lectores y admiradores delirantes; escribió su soneto «El hechizado»: rarísimo ejemplo de humildad y respeto entre hombres de letras si se revisa la memoria escrita de nuestro país. La soledad y el miedo se convierten, como nunca antes en la obra de Piñera, en cardinales que radicalizan buena parte de su producción. Presentes ya desde épocas anteriores, se justifican aquí por la presión ejercida desde un poder no solo literario que ha discriminado su nombre, que lo ubica fuera del margen de visibilidad que Piñera creía haber conseguido, y que a lo largo de toda una década insistió en reducirlo a figura impublicable. Magra la silueta del escritor, su eco literario sería aún más delgado: lo redujeron a huella invisibilizada. Es de eso que habla a Lezama en «Bueno, digamos» desde una desembozada referencia a la parametración que borró su historial de antologías y catálogos: «Ahora, callados por un rato./ oímos ciudades deshechas en polvo,/ arder en pavesas insignes manuscritos,/ y el lento, cotidiano gotear del odio». Y también en el cierre de «Un duque de Alba», poema que como el anterior se recoge en *Una broma colosal*, no editado sino hasta 1988: «Pero nosotros, en varias camas/ entre tecnologías dictatoriales,/ planes y simulaciones,/ ya no sufrimos nada./ Nos permiten tomar pastillas,/ y callar».

Cuando Juan Goytisolo visita La Habana en 1967, tiene un encuentro con Piñera del que luego da fe en su libro *En los reinos de taifa*, que deja en quien lo lee un aire desalentador. Describe a un Piñera que ha sufrido ya varios golpes, que ha pasado del encantamiento primero con los acentos revolucionarios a la duda, a la incertidumbre, y que tal vez sospecha que va perdiendo los últimos pedazos del pequeño reino que creyó poseer desde las páginas de *Lunes de Revolución* o desde su puesto de director en Ediciones R. Este es el Piñera al que evoca Goytisolo:

Durante mi estancia en La Habana pude conversar extensamente con Franqui, Padilla y otros compañeros que no cito porque residen todavía en el país: por ellos me enteré de los problemas obstáculos con que tropezaban, de la omnipresencia policial, de los estragos de la autocensura. En el hotel Nacional recibí igualmente la visita de Virgilio Piñera: su deterioro físico, el estado de angustia y pánico en el que vivía se advertían a simple vista. Receloso, como un hombre acosado, quiso que saliéramos al jardín para conversar libremente. Me contó con detalle la persecución que sufrían los homosexuales, las denuncias y redadas de que eran objeto, la existencia de los campos de la UMAP. Pese a sus repetidas y conmovedoras pruebas de apego a la revolución, Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje; su voz era trémula aun recorriendo los bellos y bien cuidados arriates del hotel, se expresaba mediante susurros. Cuando nos despedimos, la impresión de soledad y miseria moral que emanaba de su persona me resultó insoportable.

Las causas de ese miedo están datadas cuidadosamente. Al menos las esenciales, y pueden rastrearse hasta el infarto que acabó con la vida del autor de *Pequeñas maniobras*. El 11 de octubre de 1961 tuvo lugar la Noche de las Tres Pes, redada en la cual Piñera acabó prisionero en el Castillo del Príncipe, y en ese mismo *annus horribilis* Virgilio abandona la casa de Guanabo en la cual se agenció un pequeño paraíso playero, bajo el impacto emocional de ese encarcelamiento del cual lo salvaron manos amigas y poderosas. En abril de ese mismo año se había desencadenado el *affaire* alrededor de la prohibición de *PM*, cuyo cierre vinieron a ser las «Palabras a los intelectuales», y la clausura de *Lunes de Revolución*. No ha sido sino hasta hace muy poco que la versión taquigráfica de esos encuentros con el Máximo Poder en la Biblioteca Nacional ha comenzado a circular, así

sea subrepticamente, entre nosotros. El diálogo entre Piñera y Fidel Castro, presente ahí como voz que culminaría el debate, es el resorte que desencadena un fuego cruzado. Piñera, según el recuerdo múltiple de Cabrera Infante, Francisco Morín, Matías Montes Huidobro, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Jorge Edwards y tantos más, se levanta para romper el silencio y revelar su verdad más aguda: «tengo miedo». Se enreda en una línea que, haciéndolo víctima de esa «franca franqueza» con la cual aspira a expresarse, no lo deja bien parado. Él, que redactara una carta al propio Fidel ofreciéndole el servicio pleno de los escritores cubanos como saludo a su entrada triunfal en La Habana, y que confesara en su prólogo al *Teatro completo* la envidia que le provocan los golpes teatrales del Líder, zigzaguea para confesar lo que está en el ambiente. Amante del chisme, de la bola, se alza para poner en claro lo que otros susurran en los pasillos. Se levanta, pájaro amargo, se destaca, se pone en evidencia, habla «ramplán». Algunos, ya en ese instante, van incluyendo su nombre en una lista negra.

En una conferencia que Borges le solicitara en Argentina acerca de la literatura cubana, Piñera se reconocía en estado de muerte civil, e insistía en negar bondades desde su papel de atormentador e iconoclasta. Parecía condenado a ese destino, pródigo como era en alentar broncas, en dinamitar diálogos formales y somnolientos, en polemizar para hacer arder cuanto le rodeaba. Cuando visita a Borges y a Bioy Casares, en 1956, logra que Bioy lo evoque, junto a Rodríguez Feo, simplemente como uno de «dos maricas cubanos». El retrato que Bioy nos ofrece en sus *Diarios* rezuma homofobia, agudeza y cierta fascinación, algo que Virgilio siguió provocando hasta su muerte:

Piñera es delgado, con cabeza de perro flaco de empuñadura de paraguas; es «modosito», silencioso, un poco lúgubre, no del todo incapaz de formular en la conversación frases (más o menos) bien construidas. Los dos tienen inconfundible voz y entonación de maricas. Si forman pareja, Piñera ha de sufrir por los éxitos y las infidelidades de Rodríguez Feo.

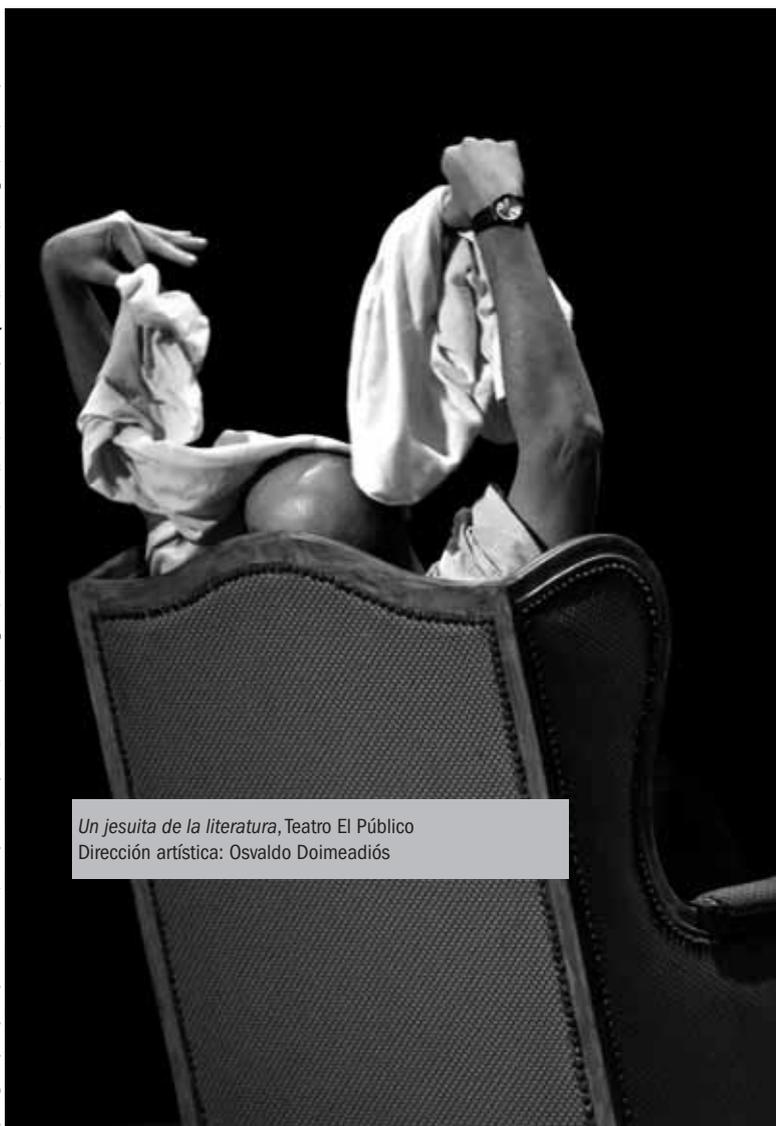
En 1963, un nuevo encontronazo con otro célebre argentino demuestra que su homosexualidad evidente, su forma de hacer valer su verdad en términos rampantes, le están costando otros enemigos. La célebre anécdota del libro suyo que Ernesto Guevara lanza contra la pared de la embajada cubana en Argelia demuestra que su rol público era mucho más notorio y peligroso del que

acaso aspirara cuando se autotituló «lobo feroz de las letras cubanas». Antagonista y reactivo, jugó esas cartas a veces incluso a pesar de sí mismo. Piñera, que de algún modo, a pesar de cuánto intentó amoldar su personalidad al nuevo tiempo, no gozaba de la simpatía de ciertos personajes, acabaría incorporando el rol penoso de la loca nacional, del pájaro letrado contra el cual disparan otros poderes. El miedo, indefectiblemente, era la bala que haría blanco en su persona y en su obra.

4

La crítica teatral cubana, al juzgar el estreno tardío de *Dos viejos pánicos*, ha solido disimular en los reparos al montaje de Roberto Blanco, quien finalmente puso en escena el texto premiado por Casa de las Américas en 1968 ante un público que en enero de 1990 acaso no sabía demasiado del *viacrucis* piñeriano. La pieza, escrita como bien se sabe a manera de respuesta a *La noche de los asesinos*, apela a los recursos del teatro de la crueldad y los juegos de un grotesco expresionista para presentarnos a Tota y Tabo, dos viejos de sesenta años, en los que Virgilio procura un espejo doble para sus propios terrores. No representada en la Isla por más de veinte años, a pesar de su casi inmediato estreno mundial en Colombia y luego en otros países, era referida, si acaso, como dijo una voz en 1983 en un coloquio organizado por la UNEAC, como «solo una recurrencia realizada con mucho oficio y elevada a la categoría de rito», incapaz de producir un impacto mayor en tanto ejemplo del agotamiento que la obra de Pepe Triana había inducido con su propio éxito. Consultadas las restantes piezas de esa desmembrada biografía piñeriana, hoy sabemos que el miedo que acosa a Tota y Tabo, específicamente en el segundo acto, es el producto de una serie de temores auténticos percibidos por el autor, que apela al rejuego teatral a fin de expulsar esos demonios empleando las máscaras de sus personajes. El hombre de la planilla, el ujier, el burócrata, el funcionario letrado que aspira a controlar actos y presuntas libertades, fante que en la vida del autor y en el contexto cultural y político de su tiempo tiene ya un perfil que comienza a ser amenazante, acosa a los ancianos de la pieza hasta que el miedo se corporiza en un haz de luz que los devora, como parte de ese juego en el cual, antes de que cierre el telón, solo tendrán como esperanza un plato de carne con miedo o miedo con carne, otro día más y otra noche más. A la espera de

un montaje que se comprometiera con esa autobiografía de Piñera que hoy tenemos más a la mano, *Dos viejos pánicos* es también el reflejo de un ritual en el que, efectivamente, Piñera se sabía atrapado, aunque no solo por pretextos de carácter escénico, ya no como eco de sus personajes, sino como un ser que presagiaba el arribo de una tormenta indetenible. En ese rito permanecerá, a la manera de un insecto en una caja de vidrio opaco, durante los años 70, preconizando las otras fórmulas de su venidera muerte.



*Un jesuita de la literatura*, Teatro El Público  
Dirección artística: Osvaldo Doimeadiós

El costo de haberse reinventado a sí mismo como un personaje altisonante, como un pájaro nacional que alzaba su voz para graznar un canto que, a fuerza de exigir el abandono de atavismos y moralidades engañosas, se hacía demasiado ostensible, fue alto. En el hervor lento de la parametración, Piñera alimentó su miedo con nuevos informes, y todo lo que tocaba se convertía en peligro. El envío de manuscritos a países extranjeros

podía ser el motivo de un regaño policial, sus tertulias en Mantilla podían terminar bajo una delación que, en efecto, dio al traste con ese pequeño mundo donde creyó encontrar familia y público. El que algunos de sus viejos enemigos, como Vitier o García Marruz, padecieran un silenciamiento no muy diferente, debe haberlo desalentado más, igualado a ellos en esa bruma tras años de persistentes maniobras para no ser arrinconado junto a lo que esos autores encarnaban y él despreciaba. Pocos han reparado en un poema en el que justamente Fina García Marruz parafrasea uno de los mejores textos de Piñera: «En el duro», para intentar una suerte de reconciliación en la que ya, demasiado tarde, solo la impulsa un eco de muerte. Fechado en 1982, ese poema, titulado «Virgilio», es editado en el volumen *Habana del centro*, que la poetisa publica en 1997 junto a otro, muy breve: «Muerte del escéptico», que parece también aludirlo; deja ver cómo, a través de las lápidas, se mantiene el resquemor que pese al intento sigue distanciando a esos que alguna vez fueron médula del mismo grupo, y organiza un tono que, más que de reencuentro pacífico, tiene cargas de regaño:

Un buchito de café,  
el muro del Malecón,  
y tú sentadito allí,  
solo, solito, allí tú,  
niño-viejo: no te vi  
nunca tan clarito yo.  
Ya no diré más que no  
quiero ya más ser tu ami-  
ga, porque fuiste tú  
el primero que tiró  
la picúa de papel.  
Larga, recta, tu nariz  
decía siempre que no.  
Malcriado de tirón  
de puerta, de «eso es así».  
Tu sino, la interrupción.  
Estilo de punto y  
aparte. Va tu canción.  
Color quemada la piel  
y funeral la nariz.  
Serio, frívolo, tu herir-  
nos, tu herir ya no.

Diestro en tantas cosas, Piñera pudo añadir a esa lista de habilidades la de ganarse grandes enemigos. Hay que recordarlo también como ese sujeto incómodo, ese «atravesado» al que jugó a ser, y que no pudo rehuir las consecuencias de tal actitud, cosa que aspiran a hacer Tota y Tabo

en su juego cruel e infinito. De ahí que su espera, cuando comenzaron, según se nos dice, a aquietarse las aguas turbias, fuera tan larga como irreparable. Molestaba demasiado. Era mejor ni siquiera tocarle a la puerta.

5

En 1979 –el año de su muerte– hacía ya cerca de dos años que el Ministerio de Cultura había establecido su política de rescate y reorganización, tras el marasmo de los 70. Creado como borrón y cuenta nueva a partir del Consejo Nacional de Cultura, el Ministerio es evocado hoy en sus primeros días como la solución que permitió el retorno de muchos de los parametrados al ámbito del cual se les expulsó sin miramientos. Algunos de los ejecutantes de tal estrategia cínica siguen entre nosotros. Virgilio Piñera, de estar en esta sala, quizás podría vencer el miedo que lo acompañó durante sus años últimos para levantarse y decir algunos de sus nombres. Sentado en su viejo sillón, tal y como lo vemos en las fotos memorables de Luc Chessex, habrá oído cómo algunos de sus colegas caídos en desgracia iban siendo poco a poco rehabilitados. Actores que lograban ver sus nombres nuevamente a la cabeza de los repartos, desplazando a los mediocres que usurparon esos papeles durante el tiempo de sus forzadas ausencias. Poetas y narradores que discretamente iban publicando versos y párrafos en revistas, y luego ya dueños de libros, o trabajando como editores desde una mayor visibilidad. En la espera, no sonaba su teléfono. El rol del pájaro atravesado, el temor a que resucitara desde esa encarnación como pernicioso fénix, imponía más horas de castigo a la espera.

Que en ese 1979 todavía el recelo alrededor de su persona, su influencia y su obra no estaban a punto de desvanecerse, es cosa que podemos saber hoy gracias a ciertos gestos. De no haber fallecido repentinamente, esa espera se hubiera prolongado aún más, y esa agonía entendida como miedo a lo que él podía ser y contaminar no estaba por acabarse de golpe. El 9 de junio de 1979, a poco menos de cuatro meses antes de que Piñera sintiera, rumbo a su sempiterno juego de canastas, los primeros dolores de su infarto, Alfredo Guevara, viceministro de Cultura, en un diálogo con intelectuales de la comunidad cubana en el exterior responde acerca del autor de *Presiones y diamantes*:

Mira, esto nos lleva a los casos particulares. Todo cuanto estaba diciendo de *Lunes de Revolución* y del periódico *Revolución*, de la lucha contra la opción socialista, etcétera, es aplicable a Virgilio

Piñera; pero no es nuestra política, como Revolución –la [...] desarrollada por quienes son nuestros dirigentes máximos, con los que nosotros hemos sido muy educados–, la de perseguir. Es decir, hay un momento en que hay que combatir y tomar medidas extremas, no queda más remedio, es el de la supervivencia; pero pasado ese momento hay que abrir la posibilidad a todo el mundo de reintegrarse, de procesar su propia experiencia, de superarla, y, aun si no la puede superar, por lo menos de continuar su vida, y también su vida literaria, puesto que estamos hablando de escritores. Esa ha sido nuestra actitud prácticamente con todos los escritores, dramaturgos o no, y nuestra actitud con Virgilio Piñera. Pero Piñera no ha tenido esa actitud.

En el caso de Virgilio Piñera se han hecho muchos esfuerzos y acercamientos y se han [tenido] muchas discusiones. A Virgilio Piñera no se le pide que cambie su estilo literario, porque en realidad él no presenta obras de un tiempo a esta parte; él trabaja en lo que es hoy la esfera del libro del Ministerio de Cultura, lo que era antes el Instituto del Libro. [...] sigue trabajando ahí con una escala menos notable, con una presencia ideológica que no puede influir en nada, a diferencia de Triana, quien es alguien reincorporado totalmente al proceso de la Revolución y al proceso de su vida literaria. Se espera que un día vuelva a producir incluso obras. [...]

Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la Revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres, para la literatura, no; seguirá siendo publicado, etcétera, no sé. Ojalá que termine sus días de un modo mejor. En este momento, según mis noticias –no tengo una relación personal con él, nunca hemos tenido una amistad– [...] Virgilio no tiene una actitud militantemente contrarrevolucionaria, pero la ha tenido por mucho tiempo activa. Cuando digo activa no me refiero a pertenecer a una organización contrarrevolucionaria, pero sí a tener una actividad de lucha política con sus medios, con sus instrumentos intelectuales, contra el proceso revolucionario. [...]

Haciendo ciencia-ficción yo diría: bueno, y si nos surgiera ahora un Virgilio Piñera que no tuviera esa historia, que no hubiera participado en *Lunes...*, que no se dedicara a tratar de reclutar a los

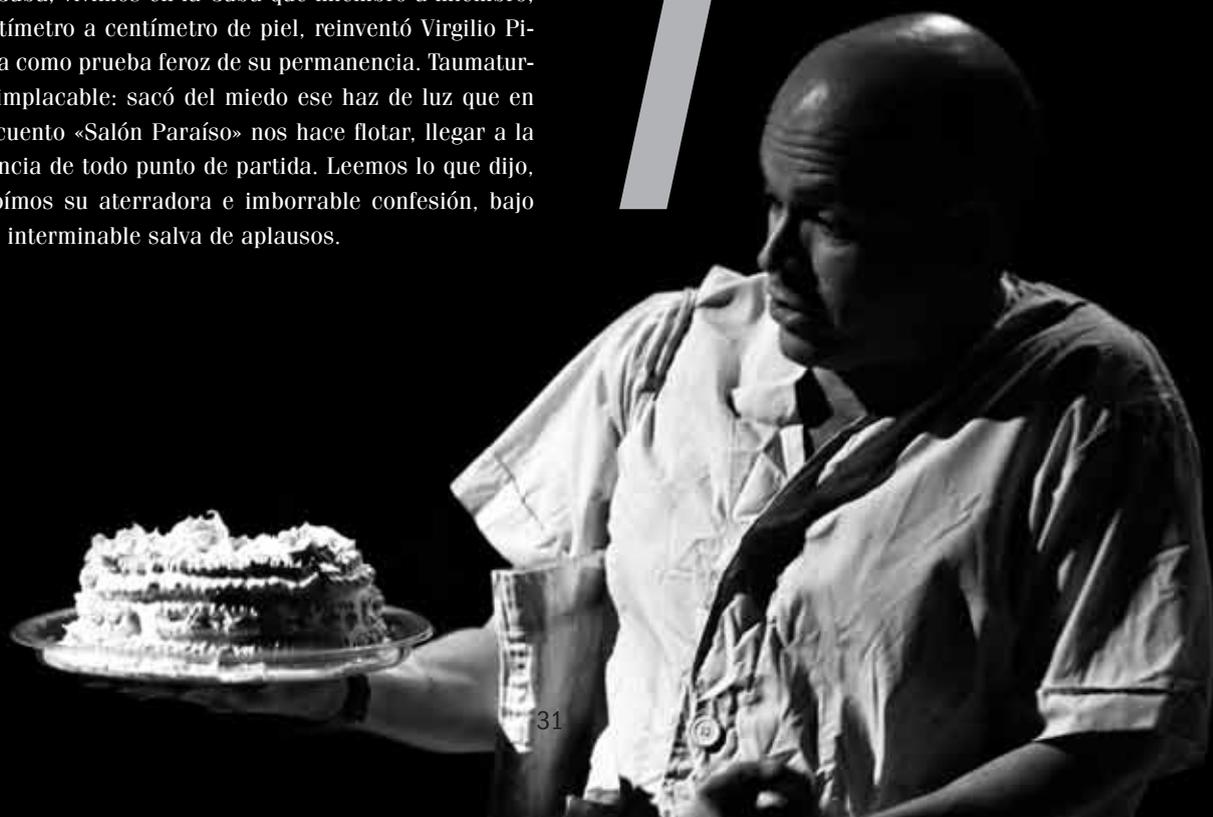
jóvenes intelectuales, envenenándolos en sus relaciones y sus posiciones, o proponiéndoles planteamientos de determinadas posiciones ideológicas; y si no existiera ese pasado, y fuera un nuevo Virgilio Piñera el que naciera ahora, diría que ya eso sería harina de otro costal.

Reducido por el vocero de la política cultural del instante ante los intelectuales extranjeros a una figura sediciosa, a un anciano, a un autor estéril, a una suerte de maniquí al que podríamos transformar por obra y gracia de la ciencia-ficción para evitar que su solo nombre contagie a una juventud de hombres nuevos y puros, en ese 1979 Piñera era, todavía, peligro puro. Una bomba de tiempo. La muerte fue el dispositivo que estalló en sus manos. No el único: muchos otros de los que luego él mismo daría cuenta le jugaron la misma mala pasada: su artículo «¡¡¡Ojo con el crítico!!!», que le costó en 1948 diez años de censura hacia sus obras teatrales por la ARTYC; una pieza como *Los siervos*, de la cual intentó retractarse y a la que escondió bajo otros títulos en su tomo de *Teatro completo*; o el juego de palabras con el cual denominó al diamante de su última novela son ejemplos de su jodida suerte, de su desafortunado modo de jugar las cartas. La vida no era precisamente una partida de canasta. Y hasta sus fieles han comentado cuánto se irritaba si perdía una sola de esas célebres partidas.

En poemas notables de su última época, como «De sobremesa», donde combina el acto erótico con el miedo mismo y la banalidad de un diálogo de restaurante, o en textos rescatados para renovar el asombro hacia su ingenio, como el extraordinario ejemplo que es «La gran puta», Piñera se revela como un maestro del horror. El espanto que es la vida, su asco hacia el cuerpo que envejece y se reduce a feto, que alumbra cadáveres; el rechazo infinito a la monotonía que describe en sus cartas, donde nos dice que todo le sabe a cartón y repite la misma rutina que ya en 1964 describía en su relato «Un jesuita de la literatura». En el Horror Cubano, en la parodia de una vida donde él denunció las falsas recurrencias de un pensamiento limitado, esa esencia contra la que descoyuntó palabras y se imaginó como personaje insólito, armó esos discursos mínimos para combatir el peso que le imponía el Gran Discurso, paciente y seguro de la fuerza de su obra. Desde esa postura, nos reclama una mayor honestidad, una ética escritural, política y civil con la que fue consecuente

hasta el minuto postrero, y es cosa que en este centenario, más allá de la fecha propiciatoria, deberíamos subrayar sin ingenuidades. A la larga, cuando hoy leemos sus versos para encontrar una Cuba más auténtica y cercana a nuestra realidad de la que algunos originistas presajaron tras la brújula lezamiana, somos testigos de su no menos horrendo triunfo. El miedo a la escasez, a la nada, a la soledad, a la intrascendencia que solo puede combatirse con la intrascendencia misma, el miedo al otro que es un ser humano de costumbres raras, un sujeto *queer*, una loca, un loco, un orate iluminado. Fue todos esos personajes, y aún hoy lo estamos leyendo. Leyéndolo en Piñera, como nos advirtió, según las reglas de su propio juego. Si fue una persona cobarde, incapaz de matar una mosca, como repiten algunos de sus íntimos, tuvo el valor extraordinario de manejar a la Literatura como su acto de valentía esencial, como inusitado acto de exorcismo para fundar una Obra que otros, más jóvenes o menos acosados, no pueden oponerle. Frente al papel, mañana tras mañana, sin importarle quién leería esas palabras, dejó un testimonio crudo e incómodo del ser que era en esa turbulencia. Moralista y romántico en el fondo, hasta en sus papeles más desconsolados hay un agríndice de esperanza, la que le hace decirnos que nunca nos abandonará, que lo están matando pero está gozando, y se aferra a la imagen de su cuerpo como isla. Habló del peso de la isla en el amor de un cuerpo. A ese último número de magia se enfrentó sin terror para sacar otro prodigio de su miedo: se hizo isla encarnada entre nosotros. A cien años de ese adiós, no vivimos en Cuba, vivimos en la Cuba que miembro a miembro, centímetro a centímetro de piel, reinventó Virgilio Piñera como prueba feroz de su permanencia. Taumaturgo implacable: sacó del miedo ese haz de luz que en su cuento «Salón Paraíso» nos hace flotar, llegar a la esencia de todo punto de partida. Leemos lo que dijo, le oímos su aterradora e imborrable confesión, bajo una interminable salva de aplausos.

T



AQUELLA NOCHE EN QUE SE DEBATIERON LAS COLABORACIONES que aparecerían en *Lunes de Revolución*, fue que pude advertir algunos rasgos de la personalidad de Virgilio. En esos días de los años 60 él venía frecuentemente a Camagüey a compartir con los escasos amigos de antaño que aquí le quedaban, preferentemente Carlos Galán Sariol (*Carlín*) y el primo de este,

# DÍAS CAMAGÜEYANOS DE VIRGILIO

[...] yo soy camagüeyano por adopción. En efecto, viví allí parte de mi niñez y toda mi juventud.

VIRGILIO PIÑERA<sup>1</sup>

Alvarito Sariol, a quien, aunque nada tenía que ver con las inquietudes literarias de Virgilio, estimaba mucho porque disfrutaba de sus anécdotas alcohólicas-festivas, en su perenne deambular bohemio, y su ilustrada cultura adquirida en barras y cantinas.

Virgilio comenzó a relacionarse con los jóvenes que integrábamos el grupo Novación Literaria, último reducto de nuestra generación de los años 50, después de amurallarnos en Los Nuevos y Tiempo Nuevo. Nuestro vehemente objetivo era transformar la mediocridad imperante de Camagüey, en la que prevalecía un pseudomovimiento literario con tufo de «crónica social», de diarismo y asociaciones en las que preponderaba la «ganadocracia», los profesionales, las damas «cultas» y la gris y famélica burguesía provinciana.<sup>2</sup>

Aquella noche Virgilio nos detalló cómo en su juventud camagüeyana de los años 30 también tuvo nuestras

mismas inquietudes. No solo lo manifestó en ese momento, sino que lo dejó plasmado en su «Presentación» de *Lunes de Revolución en Camagüey*:

Allá por el lejano 1935 fundé en compañía de Luis Martínez y de Aníbal Vega (asesinado por la Dictadura) la Hermandad de Jóvenes Cubanos, cuyo objetivo era promover la cultura y llevarla al pueblo. Fue así que, por ejemplo, llevamos a Camagüey el Teatro de Arte La Cueva y desplegamos una actividad cultural que para esos lejanos años no estaba del todo mal.<sup>3</sup>

Se encontraban en aquel coloquio Luis Suardíaz y Miguel Álvarez Puga. Virgilio estaba acompañado por *Carlín* Galán, a quien yo conocía desde niño por una entrañable amistad entre su familia y la mía. Días antes le habíamos entregado a Piñera un voluminoso manojo de cuartillas de disímiles géneros literarios, algunas de integrantes de *Novación* y otras de jóvenes de valía –casi todos habían publicado en la *Antología de poetas camagüeyanos*, compilada por Samuel Feijóo–. Entre nosotros no faltaban los que se estrenaban, o los ya consagrados, como Raúl González de Cascorro, con varios libros editados. También estaba Rolando Escardó, teniente del Ejército Rebelde, iniciador del Centro Turístico de la Laguna

del Tesoro, en la Ciénaga de Zapata, con una medular obra poética, con no pocos poemas publicados en revistas nacionales, en su estadía habanera, incluso en las significativas *Orígenes* y *Ciclón*. En ese mismo año –1960– vería la luz, por Ediciones R (que dirigía Virgilio), su poemario *Libro de Rolando*, al cuidado y con prólogo también de Virgilio.<sup>4</sup> Tampoco faltaba Severo Sarduy quien, aunque residía ya en La Habana, y se encontraba en París becado por la Dirección de Cultura, se sentía y lo considerábamos componente de nuestro clan.

Allí se debatió amplia y democráticamente la producción que entregamos a Virgilio, quien desde luego decía la última palabra sobre los materiales que se publicarían, pues la idea inicial era dedicar un número a la sección de *Lunes...*, «A partir de cero», destinada a dar a conocer nuevos valores, primordialmente a los jóvenes



inéditos de diferentes provincias. Virgilio nos hizo saber, y así lo plasmó en su «Presentación»: «Mi cosecha fue tan abundante que nuestro director cambió de idea: se haría el número dedicado por entero a Camagüey».

Tuvimos discusiones fogosas pero respetuosas. Virgilio consideraba que algunos autores rebasábamos el marco de «A partir de cero» y no debíamos aparecer, unos, porque tenían algún libro publicado, y otros, porque ya eran conocidos a través de revistas prestigiosas. Mi compañera –lo es desde hace más de cincuenta años– nos trajo unos tragos, y en un hermoso recipiente, que semeja un cuerno, ensalada fría, aderezos y una fuente de golosinas de biscuit. A Virgilio se le encandilaron los ojos y con una amplia sonrisa

y una gracia que no olvido dijo: «¡Carlín, el cuerno de la abundancia!».

Virgilio era difícil de convencer, pero ante nuestra defensa apasionada, nuestra fraternidad, quizás simbolizada en el «cuerno de la abundancia», efectuó un cambio dialéctico, se autoconvenció de que lo principal era mostrar el potencial literario de la ciudad y comenzó a referirnos las vicisitudes que tuvo que padecer aquí en su juventud para escribir.

Del Virgilio intolerante, caprichoso e irónico comencé a percibir su honestidad, porque después de todo había discutido defendiendo la divulgación de algunos jóvenes anónimos, que merecían, más que nosotros, figurar en la compilación. Admiré su bondad, opuesta a nuestra vanidad. Desde luego, no lo santifiquemos: también Virgilio padeció de pedantería, y de la buena. Cuando se puso por televisión *Medea en el espejo*, de Triana, estaba en Camagüey y me dijo que tenía interés de verla juntos, y lo hicimos. Yo elogí repetidamente la obra y él permaneció callado. Luego expresó «que no estaba mal, que Pepe Triana era una promesa, muy talentoso»; pero me repitió, en más de una ocasión: «yo fui el pionero, el primero en tratar lo griego a la cubana, con Electra Garrigó, y eso hay que tenerlo en cuenta».

## MANUEL VILLABELLA

Camagüey, 1936. Es director teatral, periodista, investigador y crítico. Fundador de la Compañía Edad de Oro y del Conjunto Dramático de Camagüey. Entre sus libros publicados figuran *Costal al hombro* (historia del teatro camagüeyano) y *Coloquios teatrales*. Le han sido conferidas, entre otras distinciones, la Alejo Carpentier (2004) y el premio de periodismo cultural José Antonio Fernández de Castro (2004).



*Los siervos*, Teatro de la Luna  
Dirección: Raúl Martín

FOTOS: Buby

## II

La familia Piñera se trasladó para Camagüey en 1925. Venía procedente de Guanabacoa, pueblo en el que atravesaba una situación económica funesta. Un discípulo del padre, jefe de una compañía azucarera norteamericana, le aseguró a este empleo en los centrales que se establecían en Camagüey.<sup>5</sup> Virgilio, nacido el 4 de agosto de 1912 en Cárdenas, tenía trece años de edad. La primera época fue muy próspera –pudieron hasta comprar un automóvil de uso en buen estado–. Todo varió a partir de la crisis económica mundial en 1929 y la feroz tiranía machadista. «De todos mis enemigos el más encarnizado ha sido el Hambre [...] De acuerdo con la desnutrición imperante en mi familia, apenas si mi cuerpo pesaba unas ochenta libras», afirma Virgilio en su autobiografía *Vida tal cual*.<sup>6</sup>

Se instalaron primero en una casa de la calle Cristo, frente al cementerio. Su madre, María Cristina, la *Mamama* de Virgilio, se *horrorizaba* de vivir en ese lugar donde veían el *desfile de entierros*. A los tres meses se trasladaron para la casa número 184 de la Avenida de los Mártires 52, en el reparto La Vigía, donde habitaron los años 1926 y 1927. De 1927 a 1928 vivieron en Palma 7, y del 1928 al 1931 en el reparto La Zambrana, en la calle Loma número 6. Pero en 1933 se mudan para la casa marcada con el número 1. Allí fue donde Virgilio comenzó, establemente, a escribir.<sup>7</sup>

Estos cambios de viviendas pudieron muy bien deberse a estrecheces, y a ellos, además, seguramente contribuyeron la inestabilidad económica frecuente en la pseudorepública, pero también al carácter iracundo de Juan Manuel, el padre de Virgilio, quien siempre empleó pésimamente sus recursos con ideas estafalarias que hicieron padecer a toda la familia.<sup>8</sup> María Cristina, la madre de Virgilio, siempre había ejercido el magisterio, y, aunque estaba retirada, en los días angustiosos de la orfandad camagüeyana fue el principal sostén de la familia gracias a que instaló una academia en la calle Independencia, frente al callejón del Cuerno y Luisa, la hermana de Virgilio, impartía clases de piano.

En su prolongada estadía camagüeyana, Virgilio se encará a una ciudad elemental, escasa en desarrollo cultural y recreaciones, preñada de aburrimiento y tedio, con nueve distritos municipales y unos 50 000 habitantes, y que contaba con veinte entidades, compuestas por sociedades notorias, logias masónicas y agrupaciones menores.

En la década del 20 y algunos años del 30, la Sociedad Popular de Santa Cecilia apoyaba sus secciones artísticas especializadas, y descollaba entre ellas la declamación (teatral) y la música. La Germanor-Catalana contaba también con un notable «cuadro de comedias». Por lo demás, las actividades culturales eran esporádicas.

Las agrupaciones de negros y mulatos constituían núcleos segregados de las programaciones culturales y artísticas promovidas por los blancos, y se generaban realizaciones que aún están por investigarse. En general los desempeños recreativos de estos centros –tanto de blancos, como negros– se limitaban a bailes.<sup>9</sup>

El Círculo de Profesionales<sup>10</sup> auspició exposiciones pictóricas y conferencias de notables artistas nacionales y extranjeros, pero fue un coto cerrado, disfrute de sus «prominentes» asociados (médicos y abogados en su mayoría); excepcionalmente se extendieron invitaciones a la población. En la década del 40 los objetivos culturales desaparecieron y solo prevaleció la cháchara, el ron y el juego prohibido.

En la ciudad se editaban dos periódicos estables: *El Camagüeyano* (fundado en 1900) y *La Región* (1913). En 1931 comenzó a editarse *El Noticiero* en horario vespertino. Esta prensa priorizaba informaciones de la crónica roja y el «mundo social», refritos del acontecer internacional de agencias de prensa yanquis y grises colaboraciones.

A la llegada de los Piñera funcionaban dos teatros: el Principal, edificado en 1850, cuyas puertas se reabrieron en 1924, después de un incendio que lo destruyó cuatro años antes; y el Avellaneda (1913). Posteriormente surgieron el Guerrero (1928), el Estrada Palma (1930), de efímera vida, y el Apolo, ya como sala cinematográfica. En 1929 se inaugura el cine sonoro con equipos norteamericanos de la Vitaphone-Movietone y proyecciones en el teatro Principal.<sup>11</sup>

Entre los años 20 y 30 podemos conjeturar que Virgilio disfrutó –según las circunstancias y posibilidades económicas– de excelentes compañías de drama, zarzuelas y revistas, españolas, algunas argentinas, mexicanas, y las más populares de teatro vernáculo criollo, así como prestidigitadores, cancioneros, bailarines y consagrados artistas cubanos de renombre.<sup>12</sup>

En 1924 alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey presentaban las revistas musicales

*Virulandia sonis bongó* y *Es mucho Camagüey* en los teatros Principal y Avellaneda respectivamente. Estos espectáculos se reponían todos los años, y giraban por municipios, e incluso hasta en Manzanillo. En 1929 volvieron los estudiantes con un ostentoso espectáculo: *ScándaloS StudentileS*.<sup>13</sup>

El doctor Fernando Martínez Lamo, fervoroso de la escena, creó el grupo teatral Renacimiento integrado primordialmente por alumnos del Instituto. Cooperó con él en los montajes y como actor Luis Manuel Martínez Casado, quien trabajaba en la radioemisora CMJA, la cual residía en esos años en Camagüey.<sup>14</sup>

Virgilio no participó activamente en estas agrupaciones teatrales, pero suponemos que algún acercamiento mantuvo. Aunque el maestro Jorge González Allué no lo menciona en el testimonio que le concedió a Oscar Viñas, del que hemos transcrito detalles, hay evidencias de que no pudieron pasar inadvertidas para él estas funciones. Uno de los actores principales en las agrupaciones era su amigo *Carlín* Galán.<sup>15</sup> El 8 de septiembre de 1925, Virgilio matriculó en el Instituto de Camagüey y cursó el bachillerato hasta el 2 de agosto de 1934, cuando se gradúa.<sup>16</sup>

Según sus hermanos, desde pequeño le gustó actuar y declamar; de adolescente organizaba funciones en la sala de la casa. Posteriormente su familia pudo disfrutar de estas veladas, que rompían la tediosa monotonía del Camagüey de aquellos años. Dijo Virgilio que su primera *hambre artística* la calmó con el *bocado de la imitación*.

### III

En 1946, ya casi a punto de partir para Argentina, a la que sería su primera estancia en dicha nación, Piñera decidió emprender el viaje desde Camagüey. Allí vivía Luisa, su hermana más querida, y Virgilio deseaba estar con ella y con sus *viejas amistades*. Se hospedó en casa de *Carlín* Galán. Desde allí escribió a sus padres y hermanos, en La Habana, una hermosa carta de despedida. «Ahora por la mañana voy a la *Zambrana*<sup>17</sup> y veré por la tarde a Teresita y Francisca [...] Ahora voy para la *Zambrana*.<sup>18</sup>

Su hermana Luisa dice:

Fue en Camagüey donde Virgilio empezó a hacer sus primeros intentos literarios. La poesía fue lo

primero por lo que le dio [...] Una de las cosas más antiguas que de él quedaron fue un poema titulado «Invitación al suicidio», y siempre me pidió que no se lo mostrara a nadie. Incluso prometió quemar todos los textos pertenecientes a ese período, mas murió sin cumplirlo: entre los papeles que dejó están muchos de aquellos escritos.<sup>19</sup>

Pero Virgilio, como dice su hermana, incumplió su promesa: «Invitación al suicidio» –estimamos que se encuentra entre sus primeras producciones, surgido después de apuntes y papeles echados al cesto– permanece en la misma cuartilla que obsequió a *Carlín*, junto a otros poemas de esos primeros años.<sup>20</sup> Reproducimos las dos primeras estrofas:

Ha llegado un viajero, caminante incansable,  
barrenando las horas y el silencio también:  
un viajero muy lento, no parece que marcha;  
de tal modo, que al entrar en mi alma  
ni siquiera me advierte de la puerta el abrir.

Enseguida me cuenta el motivo del viaje...  
con febril impaciencia y con honda emoción:  
«He venido –me dice– a invitarte al suicidio,  
a interrumpir el ritmo de tu vida tan ruin».<sup>21</sup>

Las amistades de Virgilio en aquel lugar fueron diversas. Una de las personas más íntimas, Felipe Balbis, gustaba de la literatura y la pintura; también Oscar Zaldivar. Virgilio asistía a conferencias en el Círculo de Profesionales; incluso, en 1937, dictó una titulada «Vivencias poéticas». Según su hermana, por estos años se relacionaba con profesores, periodistas y algunos pocos escritores del Camagüey. Matriculó, junto a la propia hermana, en clases de piano en el conservatorio de Félix Rafols, e integraron la Coral de Rafols, que contaba con la asesoría de *Carlín* y Natalio Galán, pero Virgilio no concluyó los estudios. Frecuentó la tertulia de Felipe Echemendía, profesor de literatura del Instituto, a la que asistían profesores y alumnos con inquietudes literarias. En estos años se relacionó también con Emilio Ballagas, y con Felipe Pichardo Moya, quien lo distinguía y siempre tuvo para él palabras elogiosas.

Según Luisa, ella y su hermano leían bastante y con seriedad; pasaban de los clásicos a los modernos, y tuvieron el primer encuentro con Proust en 1925. No excluían a los autores cubanos: Carrión, Ramos, Luis Felipe Rodríguez, Hernández Catá, y Martí, desde luego.<sup>22</sup>

#### IV

En 1936, jóvenes del patio se propusieron renovar el anquilosado ambiente cultural de la ciudad. No pocos de ellos integraban la Liga Juvenil Comunista, fundada en 1932, y actuaban bajo la influencia de su secretario general Serafín Sánchez. En 1931, el manzanillero Luis Prada creó en Camagüey la primera célula del Partido Comunista, por orientación personal de Blas Roca.<sup>23</sup> Es así como el día 11 de agosto, a las ocho de la noche, se congregaron en la Sociedad Cultural Luz Caballero, en Lope Recio 15, «en una reunión ampliada, los miembros del Comité Gestor de la Hermandad de los Jóvenes Cubanos». Es significativo que se encontraran participando representaciones de la Acción Cívica Social Femenina y la Sociedad Juvenil Cultural Luz y Caballero, ambas integradas por jóvenes progresistas. Aprobaron el reglamento y nombraron el ejecutivo, electo por mayoría de votos, y constituido de la siguiente manera: presidente: Luis Martínez; vice: Georgina Pupo; secretario general: Aníbal Vega; vice: Emilio Fuentes; tesorero: Angélica Mayola; vice: Lina Abad; vocales: Abraham Monteagudo, Walfrido Vilató, Virgilio Piñera, José Luis García y Adolfo Meruelos Torrientes.<sup>24</sup>

Entre los objetivos de la Hermandad se acordaron la compenetración de la juventud; mejorar las condiciones culturales artísticas, sociales y económicas; elevar el nivel cultural y divulgar los hechos históricos; efectuar conferencias, veladas, exposiciones; fomentar grupos literarios, y fundar la «Escuela Teatro de la Juventud, tendente a desarrollar un teatro genuinamente cubano».

En estos proyectos Virgilio tendrá máxima responsabilidad. Es entonces cuando asumió la dirección de cultura de la Hermandad.

Es muy importante la especificación que se estableció —y que ninguna otra asociación en el Camagüey consideraba en sus reglamentos—: la Hermandad estaba ajena a «todo prejuicio de raza, clase o sexo» y «todo joven que presente su solicitud por escrito será admitido, sin tener en cuenta credo político o religioso». O sea, en la Hermandad podían ingresar, y así lo hicieron, blancos, negros y mulatos, algo insólito en aquellos años. La Hermandad estaba dirigida a la inteligencia y el arte. La cuota mensual era de cinco centavos.

Todo hace indicar que proyectaban planes más ambiciosos: la creación de un ejecutivo nacional, que radicaría en La Habana, con ejecutivos provinciales y mu-

nicipales. En 1938, autorizaron a Aníbal Vega a constituir la Delegación Provincial en La Habana. Firmó el documento Osvaldo Sánchez, entonces del Comité Ejecutivo Provincial.<sup>25</sup>

Por 1938, en informe enviado al Gobierno Provincial de Camagüey, se señaló que la Hermandad con local en Avelleda 91, por el que pagaban diez pesos mensuales, contaba con mil seiscientos asociados, que abonaban una cuota mensual de diez centavos. En el primer balance efectuado desde su apertura tuvieron un ingreso de ciento noventa y siete pesos y sesenta centavos, y un egreso de ciento noventa y tres pesos.

La Hermandad de los Jóvenes Cubanos desapareció alrededor de los años 40. El 15 de abril de 1942 informa un funcionario al Gobierno Provincial que «dicha sociedad ya hace mucho tiempo que no existe».<sup>26</sup>

#### V

El 8 de diciembre de 1936 la Hermandad de los Jóvenes Cubanos auspició el Teatro de Arte La Cueva, bajo la dirección de Luis Alejandro Baralt, que estrenó en Camagüey, en el teatro Principal, *La luna en el pantano*, del propio Baralt, y al día siguiente pusieron en escena *Ixquic*, tragedia mitológica maya-quiché, del guatemalteco Carlos Girón Cerna. Virgilio Piñera, como director de cultura de la Hermandad, escribió la presentación en el programa:

Y esto es así... Nos hemos enfrentado a los clásicos molinos de viento del Quijote, y derribados están en la llanura. Con nuestra adarga de la voluntad recia y la lanza del tesón —que sabe de hierros hostiles— triunfamos en la gesta hermosa de un carísimo anhelo [...] El noble gozo de la emoción sincera recorre nuestras fuentes internas del júbilo, en una constante y alocada transposición; le vamos ofreciendo a uno, a todos... como fruto inmenso y sagrado el ideal.

Su hermana Luisa comenta que la presentación fue todo un acontecimiento. «La gente se movilizó al teatro como si se tratara de la mismísima Comedia Francesa. Virgilio tuvo que conseguirse un traje, pues a actividades de ese tipo había que ir bien vestido».<sup>27</sup>

Invitar a presentarse en Camagüey a Baralt y su teatro La Cueva demuestra lo informado que estaba Virgilio sobre el acontecer teatral del país en esos días, y que el residir en una provincia del interior no lo mantenía alejado de sus intentos renovadores.

Es evidente que ese aire transformador escénico, que introdujo Virgilio en la Hermandad, era producto de su actualización y su rechazo al vetusto teatro español que se enseñoreaba en los tablados, y a las agrupaciones locales de aficionados, viciadas por esa dramática decadente. Conocía que La Cueva luchaba por la definición de un teatro nacional, autóctono, con problemas nuestros, teniendo en cuenta estilos y modos novedosos surgidos en otras latitudes, pero sin abandonar la creación de una dramaturgia cubana.

Felipe Pichardo Moya, por esos años catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza, y quien distinguió y valoró a Virgilio desde sus primeros contactos con él en las aulas, debió haberlo influenciado, motivado y animado. Como sabemos, todas las obras teatrales de Pichardo Moya transcurren en su Camagüey; entre ellas, *Alas que nacen* había sido escrito ya en 1923. Pero es de suponer que en esos años Virgilio debe haber tenido algún contacto con Flora Díaz Parrado, quien, aunque escribe su primer intento dramático en 1941 —*El velorio de Pura*—, ya borroneaba versos vanguardistas, poseía notable intelecto y cultura, y cuya casa era frecuentada por intelectuales y artistas.<sup>28</sup>



La presentación de *La Cueva* resultó decisiva para el Virgilio, hasta entonces, poeta:

[...] En tan breve temporada conocí el teatro por dentro, algo de suma importancia para el dramaturgo. Pero no fue eso lo más importante, sino el hecho estimulador de ponerse por delante el teatro incitándome a escribirlo yo también. Resultado: escribí una obra en tres actos —*Clamor en el penal* [...] <sup>29</sup>

El joven campesino Enrique Barranco Basulto ultimó de un balazo, para robarle cuatrocientos cincuenta pesos, al anciano Vicente Pascual, uno de los propietarios de la finca La Macagua, situada a cuatro leguas y media de Camagüey, en el entonces camino que iba a Santa Cruz del Sur. El sensacionalismo amarillo periodístico subió de tono cuando la Secretaría de Justicia mandó

despachar para Camagüey el «garrote», con su tétrica verdugo Paula Romero.<sup>30</sup>

El día de la ejecución hubo un gran despliegue de tropas de policía a caballo, que rodeó la cárcel y apartó a los curiosos desde la cinco y cuarto de la madrugada. A las y veinte entraron en la llamada «cámara de la muerte» periodistas, profesionales (médicos y abogados) y posteriormente un selecto público autorizado. Entre los presentes se encontraba Virgilio Piñera.

Todo aquello me había impresionado mucho desde que comenzaron las noticias en la prensa. Mi hermano y yo estábamos en el Instituto y ambos ayudábamos a editar una revista en ese centro de enseñanza. Es por eso que entramos, ya que

teníamos credenciales como periodistas. [...] me impactó sobre todo el cadalso o cepo para el ajusticiamiento, no resistí aquello y me desmayé. Mi hermano sí tuvo valor y lo presencié todo; después me refirió los pormenores de aquel hecho. Desde entonces yo estaba tentado de escribir algo sobre el sistema carcelario. Posteriormente pasé un día preso —me detuvo Samaniego, uno de los esbirros de Machado aquí en Camagüey—. <sup>31</sup> Entonces viví todo aquello y así surgió *Clamor en el penal*.<sup>32</sup>

En esta entrevista Virgilio nos manifestó que no había publicado la obra, que era un texto de escaso valor, aunque tenía algunas situaciones de las que no se arrepentía. Sin embargo, el 16 de septiembre de 1937 apareció el primer cuadro en el periódico *Baraguá* y en mayo de 1990 se reprodujo, íntegra, en el número 3 de la revista *Albur*.<sup>33</sup>

[...] me habían impresionado también gentes como la Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyllade<sup>34</sup>, quien fue la primera mujer fiscal en el país y la que acusó al asesino de La Macagua, así como Rosita Anders Causse, procuradora; ellas escribieron versos y hasta una novela. Esto hizo que la protagonista de mi obra fuera una mujer. Era una doctora que se

introducía a realizar una labor social en el penal, una especie de misión moralizadora.<sup>35</sup>

Virgilio catalogó a *Clamor en el penal* como una comedia en cinco cuadros. La protagonista es la doctora Ana Soria, penalista, y aparecen, además, el Mayor Morales, director del penal; el doctor Marcos, médico del penal; siete reclusos; Pablo, empleado de oficina; custodios, guardias y vigilantes.

El Mayor Morales defiende sus métodos –el tratamiento a los presos debe ser férreo, brutal–, no asimila las innovaciones que le plantea la doctora Soria, quien llega autorizada para rehabilitar a los reclusos. Para ella el gran error es la prisión misma. Le entrega a Morales la documentación oficial que la autoriza al ensayo. La doctora demuestra su autoridad y prohíbe que lleven a los reclusos al río para extraer arena.

Los penados se percatan de los cambios que se producen en el penal: no hay golpizas ni maltratos. El Mayor Morales es trasladado a laborar en las calderas del lavadero, responsabilidad que no resiste, y se marcha.

La doctora Soria aprueba que la esposa de uno de los reclusos viva allí con este, y el doctor Marcos se encarga de localizar a las compañeras de los encarcelados para que duerman con ellos en las noches. La doctora anuncia su boda con Julio, uno de los penados; organiza, además, lecturas martianas y festejos sin invitados oficiales. La obra finaliza con un extenso monólogo de la doctora: «La paloma vuela con su noticia y el ancla encuentra su madre tierra [...] La paloma dice en esta ancla me pararé y seré la compañera y guía por la voluntad de Dios y por el milagro del amor maravilloso».

Este inicio teatral de Virgilio fue un logro en cuanto a denuncia. Algunas de las reformas carcelarias que propuso coincidían, incluso, con medidas que después del triunfo de la Revolución se han puesto en práctica. Desde luego, tenía los defectos que pueden señalársele a un principiante: diálogos extensos y en ocasiones extemporáneos; la doctora Soria es como un hada encantada que llega al penal; sus parlamentos se convierten en insoportables peroratas y ella se torna irreal. En las canturías de las fiestas se llega a interpretar a Beethoven (*Dios alabado por la naturaleza*). Los reclusos también son tratados, en general, idílicamente.

Uno de los logros es el cuadro I, en el que informan al Mayor Morales que se ha producido una reyerta entre

el recluso 88 (homosexual) y el 104 (musculoso, fuerte, rudo). El 88 le quebró la cabeza al 104. Este último expone sus deseos sexuales contenidos, por los que trató de forzar al 88, quien alega que se levantó sin «deseos de sonsacar». Ambos tienen aceptables expedientes de conducta; sin embargo, son castigados y solo recibirán media ración de comida. El doctor Marcos, probo médico del penal, informa la muerte del número 9. Dice: «[¡H] a muerto como un perro por no tener un ámpula de Sedal que inyectarle! ¿Qué se hace con el crédito destinado a los sueros? ¿Eh? ¿Qué se hace?» El Mayor Morales prácticamente lo echa de su oficina.

El cuadro muestra una excelente estructura dramática. Critica los métodos inhumanos carcelarios de esos años, origen de las trifulcas entre presos, y los castigos injustos con prohibiciones absurdas –entre ellas la sexual–, la desatención de los enfermos y heridos por falta de medicamentos, cómo los presupuestos asignados son robados. Virgilio, incluso, atisbó en la personalidad del recluso, y expuso en un bocadillo, cómo se van perdiendo sus vivencias del pasado. «104. (*Abstraído.*) Sí, estoy casado, pero ya hace rato que se me olvidó. (*Pausa.*) ¡Soy un bruto!, pero siento que ya no soy el mismo Antonio de antes.»

En la presentación, al publicarse en *Baraguá*, trataban a Virgilio como

una vigorosa promesa de dramaturgo [U]n joven estudiante camagüeyano perteneciente a esa rica porción del estudiantado, ignorada de la mayor parte, en que se gesta una nueva promoción de real valor intelectual, más allá del común denominador despreocupado o filomático que suele padecer la Universidad.

Se habla también de «lo atrevido del asunto», «el hábil manejo del diálogo, y el afortunado y dramático planteamiento de la tesis de la obra».

Aun con sus defectos, *Clamor en el penal* es, sin dudas, el mejor intento dramático escrito en Camagüey en el siglo XX, hasta esos años 30, y desde luego el tratamiento del homosexual –de haberse puesto en escena la obra– hubiera escandalizado a la pacata ciudad. Es más, creo que este personaje no se había tratado seria y desenfadadamente, a la vez, en la dramaturgia cubana como lo hizo Virgilio en esos años. Hasta entonces, solo era esbozado caricaturescamente y con cierta timidez en el teatro costumbrista –bufo, vernáculo o sainetero.

Escribió Virgilio:

Tres años después el Ministerio de Educación convoca a un concurso de obras teatrales. Naturalmente, no era el premio en metálico el aspecto más importante, sino la puesta en escena de las obras premiadas. Heme de nuevo ante un estímulo; mi pieza, relegada en una gaveta, salía de su letargo, y cobraba sentido haberla escrito. Si ganaba el premio tendría la oportunidad de experimentar. El resultado del concurso fue el siguiente: *Esta noche en el bosque*, de Carlos Felipe, primer premio; mi obra, primer accésit. Desgraciadamente, a ese concurso le tocó en mala suerte que la Dirección de Cultura no tuviera fondos suficientes para representar las piezas. No me quedó más remedio que devolver la mía a la gaveta, y lo que es peor, olvidarme, por fuerza mayor, del teatro.<sup>36</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Virgilio Piñera: presentación «Lunes de Revolución en Camagüey», en *Lunes de Revolución*, 1960, pp. 2-3. En el tabloide –de publicación semanal, dirigido por Guillermo Cabrera Infante e insertado en el periódico *Revolución*–, no se anota fecha, ni número. Presumimos que el mes de publicación es septiembre.

<sup>2</sup> Me refiero al ambiente cultural generalizado. Desde luego, coexistían honrosas excepciones en cuanto a personalidades y asociaciones, que requerirían otro análisis.

<sup>3</sup> Aníbal Vega, se supo posteriormente, fue traidor al Partido Socialista Popular, al que pertenecía, y una facción acordó ajusticiarlo de un pistoletazo en 1958.

<sup>4</sup> Como es conocido, Rolando Escardó falleció trágicamente en un accidente de automóvil el 16 de octubre de 1960, cuando trabajaba activamente en la preparación del Primer Encuentro Nacional de Poetas, celebrado en Camagüey.

<sup>5</sup> Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, primera reimpresión, 2011, pp. 42-43, 47.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 53. En algunos de los testimonios se profundiza en el carácter enfermizo del padre.

<sup>9</sup> Referencias: *Directorio Comercial Profesional de la ciudad y provincia de Camagüey. Cuba 1926*, Cuba Atlas Company, Imprenta Gómez y Cisneros, Camagüey; Emilio Rey Colomé: *Directorio Comercial e Internacional y Profesional de la provincia de Camagüey*, La Habana, 1938; *Camagüey, 1931* (sin referencias de edición). Análisis del autor.

<sup>10</sup> El Círculo de Profesionales ocupaba la hermosa vivienda, levantada en el siglo XIX, donde hoy radica la Galería Colonial, en la calle Ignacio Agramonte.

<sup>11</sup> Francisco Luna Marrero: *Cronología camagüeyana*, Editorial Ácana, Camagüey, 2002, p. 114.

<sup>12</sup> Manuel Villabella: «Apéndice», en *Coloquios teatrales*, Editorial Ácana, Camagüey, 2009, pp. 104-109.

<sup>13</sup> Estos espectáculos se caracterizaban porque los jóvenes se vestían de mujer con trajes diseñados por modistos, e imitaban a un bataclán llegado de La Habana, creado por el bailarín Modestín Morales, quien puso en escena la revista musical *¿Por dónde le entra el agua al coco?*

<sup>14</sup> Oscar R. Viñas Ortiz: *El último de los grandes*, Editorial Ácana, Camagüey, 2010, pp. 25-30.

<sup>15</sup> Desde la permanencia de Virgilio en Camagüey, este se relaciona con la familia Galán Sariol, de cuatro hermanos –tres varones y una hembra–, hijos del conocido procurador Carlos A. Galán Zayas. La amistad de Virgilio se focaliza en dos de los hermanos: Carlín y Natalio (*Cucho*). Carlín, alumno en esos años del bachillerato, aficionado al teatro y excelente declamador, estudió música y dejó inconclusa la carrera de derecho. Natalio fue un musicólogo notable, compuso obras de cámara, la ópera *Los días llenos*, y escribió el libro *Cuba y sus sonos*.

<sup>16</sup> «Expediente docente de Virgilio Piñera Llera», Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, consultado en el Archivo Histórico Provincial (AHP).

<sup>17</sup> La Zambrana fue una finca muy cercana a la antigua planta eléctrica. Ya en 1907 se había iniciado su urbanización, para tornarla en reparto. Se comenzó a poblar con obreros de los talleres ferroviarios, situados aledaños a ellos. Luego comenzaron a fabricarse hermosos chalets de madera, montados en pilotaje, estrenados por ejecutivos principalmente norteamericanos de los Ferrocarriles Consolidados de Cuba.

<sup>18</sup> Carlos Espinosa: *ob. cit.*, pp. 128-129.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pp. 67-68.

<sup>20</sup> Estos poemas fueron publicados en «Opción», suplemento cultural del periódico *Adelante*, no. 7, septiembre de 1987, pp. 4-5, en el septuagésimo aniversario de Virgilio Piñera, con el encabezamiento «Poesía rescatada», introducción de Luis Álvarez Álvarez. Referente a «Invitación al suicidio» dice Álvarez: «[...] apunta hacia las huellas indelebles del posmodernismo en Hispanoamérica, mientras que, por otra parte, [...] devela ya el filo atormentado del futuro autor de *Cuentos fríos* y *La isla en peso*. La manoseada temática del suicidio se desdibuja tras la sinceridad evidente de una angustia que será permanente en la obra madura de Piñera, tanto en prosa como en verso».

<sup>21</sup> El poema fue copiado «a máquina», y al final se lee: «Invierno de 1935, La Zambrana».

<sup>22</sup> Carlos Espinosa: *ob. cit.*, pp. 63-67.

<sup>23</sup> Francisco Luna Marrero: *ob. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> En esos años Luis Martínez Fernández era profesor del colegio Pinson y cursaba las carreras de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Fue profesor de Literatura

del Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey, y fundó el Seminario de Artes Dramáticas, primero adjunto al Instituto. Llegó a figurar entre «lo más selecto del mundo social» de aquellos días. Su obra poética, ensayística y teatral no es nada meritoria. En noviembre de 1939 Virgilio le escribe a su amigo Carlín, y le señala: «Ya veo lo que me dices del autor de *Tolvanera*. Solo medito en la ausencia de todo buen gusto y en la falta de equilibrio de tales gentes». (Carta en el archivo del autor). *Tolvanera* es un pésimo melodrama que inexplicablemente ganó el premio, en 1936, en el Concurso Nacional de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, y contribuyó al auge provinciano del joven Martínez. Aníbal Vega comenzaba su carrera de brillante profesor en aquellos años; militó en el Partido Comunista y, se asegura, fue ajusticiado por traición. Emilio Fuentes, periodista. Angélica Mayola, posteriormente abogada. Adolfo Meruelos, posteriormente director de la Escuela de Artes Plásticas José Martí de Camagüey. Entre los que pertenecieron a esa asociación, anotamos, los comunistas: Antonio Vázquez Galego, Raúl Cobas, Miguel A. Tozo, Eliseo Altunaga, Miguel García Calero, Gilberto del Pino Urra, Felicita Ortiz, y los posteriormente destacados actores Parmenia Silva y Gaspar de Santelices.

<sup>25</sup> Osvaldo Sánchez, de cabal ejecutoria revolucionaria.

<sup>26</sup> AHP, Expediente relativo a la inscripción del «Reglamento» de la asociación denominada Hermandad de los Jóvenes Cubanos, con domicilio en la ciudad de Camagüey, aprobado por el Gobierno el día 19 de agosto de 1936, en Registro de Asociaciones, legajo 180, expediente 13, consultado en el AHP.

<sup>27</sup> Carlos Espinosa: ob. cit., p. 71.

<sup>28</sup> Oscar R. Viñas Ortiz: ob. cit., pp. 34-35.

<sup>29</sup> Carlos Espinosa: ob. cit., pp. 71-72. Suponemos que tuvo oportunidad de compartir no solo con Baralt, sino también con actores que en esos años formaban parte del elenco; entre ellos, Pituca de Foronda, Teté Casuso, Humberto Ortega, Miguel Llao, Ramón Valenzuela, Ricardo Florit, Julio Martínez Aparicio, Rubén y Gustavo Rojo Pinto (hijos de la escritora española Mercedes Pinto, y posteriormente se distinguieron en el cine mexicano).

<sup>30</sup> Para una descripción detallada de estos acontecimientos, véase: Manuel Villabella: «Días camagüeyanos de Virgilio», en *Coloquios teatrales*, Editorial Ácana, Camagüey, 2009, pp. 55-56; también en *Tablas*, 2008, y en *Opción*, suplemento cultural del periódico *Adelante*, n. 7, septiembre de 1987. Para más detalles: *El Camagüeyano*, 2 al 22 de febrero de 1927.

<sup>31</sup> Refiere Luisa Piñera: «En Camagüey existía una célula clandestina, a la cual ingresamos en 1931. Se hacían actos de carácter político, íbamos a las tabaquerías a hablarles a los obreros. [...] Algún tiempo después detuvieron a Virgilio, a Vinicio y a Juan Enrique, por pertenecer a esa organización clandestina. No les ocurrió nada, pero estuvieron retenidos en el vivac municipal por varios días. [...] En 1937 Humberto, Virgilio y yo volvimos a tener dificultades con la policía. Ha-

bíamos salido a vender *Indio Bravo*, una publicación clandestina contra Machado que se editaba entonces en Camagüey». Refiere Virgilio: «Cuando en 1931 fui arrestado, en compañía de mis hermanos, por una bomba que pusieron en la Escuela Normal de Camagüey, no valieron golpes ni amenazas para que yo confesara quién había sido el terrorista [...]». Carlos Espinosa: ob. cit., pp. 61-63.

<sup>32</sup> Entrevista a Virgilio Piñera, realizada por el autor en 1968.

<sup>33</sup> Virgilio Piñera: *Órbita de Virgilio Piñera*, edición, selección y prólogo de David Leyva, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 310.

<sup>34</sup> La Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyllade fue designada fiscal el 17 de febrero de 1926. Francisco Luna Marrero: ob. cit., p. 105. Ángela Mariana Zaldívar se destacó en la ciudad como feminista, al igual que Flora Díaz Parrado, Lesbia Soravilla y otras, quienes proclamaban el amor libre y seguían los postulados de una mujer soviética que se hacía llamar Madame Kollontai. Virgilio, suponemos, tuvo amistad con ellas. Véase: Oscar R. Viñas Ortiz: ob. cit., p. 34.

<sup>35</sup> Entrevista a Virgilio Piñera, realizada por el autor en 1968.

<sup>36</sup> Carlos Espinosa: ob. cit., p. 72.

*El flaco y el gordo*, Pequeño Teatro de La Habana  
Dirección: José Milián

Mi comida es una dieta que se repite como una ceremonia. Fijado de antemano: ya lo he dicho: sopa y pollo. Me sabe a cartón, como a cartón me ha sabido hasta el día presente lo que se ha enfrentado con mi cuerpo.

VIRGILIO PIÑERA<sup>1</sup>

EL 18 DE OCTUBRE DE 1979, A TRAVÉS DE UNAS cortas líneas en la prensa, el mundo se enteraba de la desaparición física del escritor cubano Virgilio Piñera Llera. Nuestro propósito de estos días es conmemorar su centenario con un sentido homenaje desde las vo-

cómo la idea de lo moderno –vale decir: la expresión de lo absurdo, lo existencial y los patrones rituales y lúdicos en sus piezas teatrales– surge como resultado del exilio interior. Un exilio interior que hemos querido entender de manera doble. Por una parte tenemos a un Piñera al margen, trazando un camino íntimo, aislado; y seguidamente, nos lo encontramos poniendo de manifiesto tal situación en la escena de su escritura dramática, pues el exilio rige la estructura, la armazón, el mapa de la construcción de situaciones y personajes muchas veces al margen. He ahí cuando aparece la trampa, una trampa del exilio que hace de un aparente silencio la vinculación con lo que lo circunda para imponer *realidades nuevas*.

# LAS TRAMPAS DE VIRGILIO\*

ces de académicos, escritores e investigadores que han dado con los temas fundamentales del trabajo literario de Piñera. Entonces, esperemos que este evento, «Piñera tal cual», sirva como agradecimiento a una voz poderosa dentro de la literatura latinoamericana.

En lo que respecta a nuestra intervención, nos gustaría centrarnos en la idea de lo moderno –entendiendo moderno en su acepción más amplia– en algunas piezas teatrales de Piñera. Tal lectura nos ayudará a configurar un panorama, o al menos a comenzar un bosquejo de

Recordemos que la posición en la escena cultural cubana de este escritor pasó por revistas como *Clavileño* (1942-1943), fundada por Cintio Vitier y Gastón Barquero, en la que fungió de colaborador; *Espuela de Plata* (1939-1941); *Nadie Parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1956), todas a cargo de José Lezama Lima. La última de estas revistas fue abandonada por Piñera para fundar, junto con José Rodríguez Feo, la que haría «el borrón y cuenta nueva»:<sup>2</sup> *Ciclón* (1955-1959).

Antes de *Orígenes*, sin embargo, hubo un inciso literario que tiene que ver con la aparición en 1942 de la revista *Poeta*, en cuya editorial su fundador, Virgilio Piñera, declaraba lo siguiente:

*Poetanoestáovacontranadie. Poeta es parte de la herencia de Espuela; familiar de Clavileño y Nadie Parecía. Sólo que en este consejo poético de familia poética, la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso Poeta disiente, se enemista, contradice, da la patada y, a su vez, aguarda el bautismo de fuego.*<sup>3</sup>

## DANIELA JAIMES-BORGES

Caracas, 1981. Es profesora de Artes Escénicas en la UPEL y máster en Estudios Literarios por la UCV. Actriz, escritora y docente en la Escuela de Idiomas Modernos de la UCV, obtuvo el Premio de Autores Inéditos de Monte Ávila Editores Latinoamericana y el Premio Municipal de Literatura (2011) con el libro *Breves* (2009).

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana.

Convocando, así, claramente, a la confrontación intelectual, Virgilio apuesta por la revolución literaria a través de la publicación de esta revista que duró apenas dos números.<sup>4</sup> Luego de dicho panorama, no es difícil proyectar a un Piñera que necesariamente estaba en búsqueda de nuevas alternativas literarias y no solo por su inserción en distintas revistas, sino también en su proyecto literario que intentaba alcanzar otras latitudes expresivas.

La negación de lo que lo antecede, la elección del legado, de la herencia, son motores que se convocan en la obra de Piñera. Ya apuntaba Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable* que:

la comunidad, no es, por consiguiente, la simple puesta en común, en los límites que ella trazara, de una voluntad compartida de ser en muchos, aunque fuere para no hacer nada, es decir, no hacer nada más que seguir compartiendo «algo» que precisamente parece estar siempre sustraído a la posibilidad de ser considerado como parte de un compartimiento.<sup>5</sup>

Esta reflexión nos hace pensar en las maneras en las que Piñera se diferenciaba, o al menos intentaba hacerlo, desde lo compartido; en este caso, los proyectos literarios en conjunto, liderados en su mayoría por Lezama Lima. Pero más aún, esto podría ayudarnos a comprender cómo Piñera empecinadamente vivía en permanente revolución y daba con estructuras dramáticas emancipadas, sujetas al cambio, a lo ruptural y a lo profundamente renovador.

La aparición constante en la obra de Piñera de la negación como discurso e idea transformadora, dotada de nuevas dimensiones y de unos personajes que moran condenados en un eterno finalizar y empezar, sin mayores hallazgos, se tornan entonces en una intención reflexiva, desde el drama: la disposición de enfrentar la decepción con más decepción. El intento de drenar y sobresalir de una realidad aplastante y sin opciones propone, por ejemplo, un juego en el que los personajes ritualizan el estar muertos para así experimentar cierta libertad:

TOTA. Me morí, Tabo, estoy muerta.

TABO. ¿Cómo es?

TOTA. Bueno, una siente que la respiración le va faltando, la vista baja hasta quedarse ciego, se deja de oír, y...

TABO. ¿Y qué más, Tota?

TOTA. Bueno, como uno ya está muerto puede decir y hacer lo que quiera.

TABO. ¿Lo que uno quiera, Tota? ¿Estás segura?

TOTA. Segurísima. No falla.

TABO. ¿Y las consecuencias? ¿Te has puesto a pensar en las consecuencias?

TOTA. Cuando uno está muerto ya no hay consecuencias. La última fue morirse.<sup>6</sup>

Otra característica piñeriana que hemos podido determinar en la lectura de sus piezas tiene que ver con la negación en otro de sus máximos alcances: la idea de poder. Un poder que podía negar todo lo que lo rodeaba, ejercer en otros el miedo y el pánico que ya Tabo y Tota habían experimentado. Por eso no es casual que si nos propusiéramos hacer el árbol genealógico de los personajes de Piñera, todos estarían siendo los mismos tres o cuatro, disfrazados, de edades diferentes, con nombres distintos, pero siempre lúcidos en esa aparente sinrazón absurda, en ese juego que limita con la crueldad artaudiana, con ese vacío que encuentra las respuestas debajo de otros vacíos y que algunos llaman existencialismo y en el que caben todas las causas del exilio interior,



las furias de todos los miedos: «[...] Puedo poner en el tajo las cabezas de todos mis súbditos; puedo, como un mago, hacer que la verdad sea mentira, y la mentira sea verdad; puedo hacer que la luna caliente y el sol enfríe».<sup>7</sup> Así, pues, la negación cae en la trampa del poder, un poder que en esta pieza termina por devorar a sus personajes, alinearse en una cadena sin fin, circular, y en la que todos son víctimas del otro y de sí mismos.

Otra *trampa* en la obra piñeriana será la evasión que recae en un tiempo de existencia en el que todo lapso conforma una mueca de desengaño y pesimismo. Así, la interpretación de este autor de la realidad pasa por la idea transformadora de la misma, afianzada siempre en un obstinado modo de ver las cosas. La transformación vendría entonces con el establecimiento de una nueva realidad, la que se propone a partir de un espacio cerrado y sin soluciones, con una perspectiva sumamente cruda para exponer el ahogo y las categorías que de este se desprenden. Virgilio nos regala un mundo nuevo con su teatro, sin recurrir necesariamente al realismo. Opta por las máscaras del oprimido, nos habla del miedo y de todo lo que da miedo, de las situaciones irresolubles, de la capacidad humana ante el caos, del desastre y de la decepción, siempre advirtiéndolo que no se puede hacer nada.

Al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que solo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo [...] 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 mis personajes en gente razonable.<sup>8</sup>

Leyendo en espejo la obra y lo que sobre ella dice el autor, se hace manifiesto el carácter derrotista y fatal de la visión piñeriana acerca de la realidad cubana de entonces, en la cual se advierte una no-esperanza, una negación del anhelo y de las expectativas. Por eso es necesario que un personaje como el de *Ejercicio de estilo. Tema: Nacimiento de palabras* de 1969 deba concentrarse para dar a luz los vocablos, o más bien, dejar la palabra a un lado al privilegiar la acción y el gesto. La esperanza, entonces, emerge ahora desde el vientre de un personaje con el que deben renacer los sonidos que acompañen su acto.

Y acá se nos ocurre recordar también un fragmento de su cuento «El muñeco» para darle respuesta y coherencia a lo que venimos diciendo sobre su *nacimiento de palabra*:

Una aclaratoria antes de comenzar: soy tan sólo un inventor de artefactos mecánicos. Si me decido a escribir es precisamente porque no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso en seguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es otro artefacto.<sup>9</sup>

La obra de Piñera, antes de la Revolución, mostraba ya un discurso que intentaba ser cada vez más transparente, en el que se sondeaba la realidad contemporánea y todo lo que con ella surgía de una manera muy particular. «La isla en peso» (1943) es un gran ejemplo de ello: constituye, quizás, una de las expresiones más emblemáticas del universo cubano, de su condición, de su pasado y su futuro. Un poema que podría leerse como la (re) fundación de la Isla, a través de los delirantes versos que le dicen al encierro al insular: «Todavía puede esta gente salvarse del cielo».<sup>10</sup> Y que insiste en la voz de Tota:

Convécete: nunca lograremos matarlo. Ese bicho sabe mucho. Total, nos agitamos, perdemos el resuello, me expongo a morir asfixiado, el azúcar se me sube [...] y él cada vez más vivo [...] metiéndonos más miedo entre pecho y espalda.<sup>11</sup>

El miedo, otra vez, como «torcedor» de su drama, constituye tanto el adversario como su gran preocupación existencial. El debate entre el miedo y la no-salida encajan perfectamente en una estética que, más que absurda, resulta trágica por exceso y cruel por consecuencia, parafraseando al mismo autor cubano.



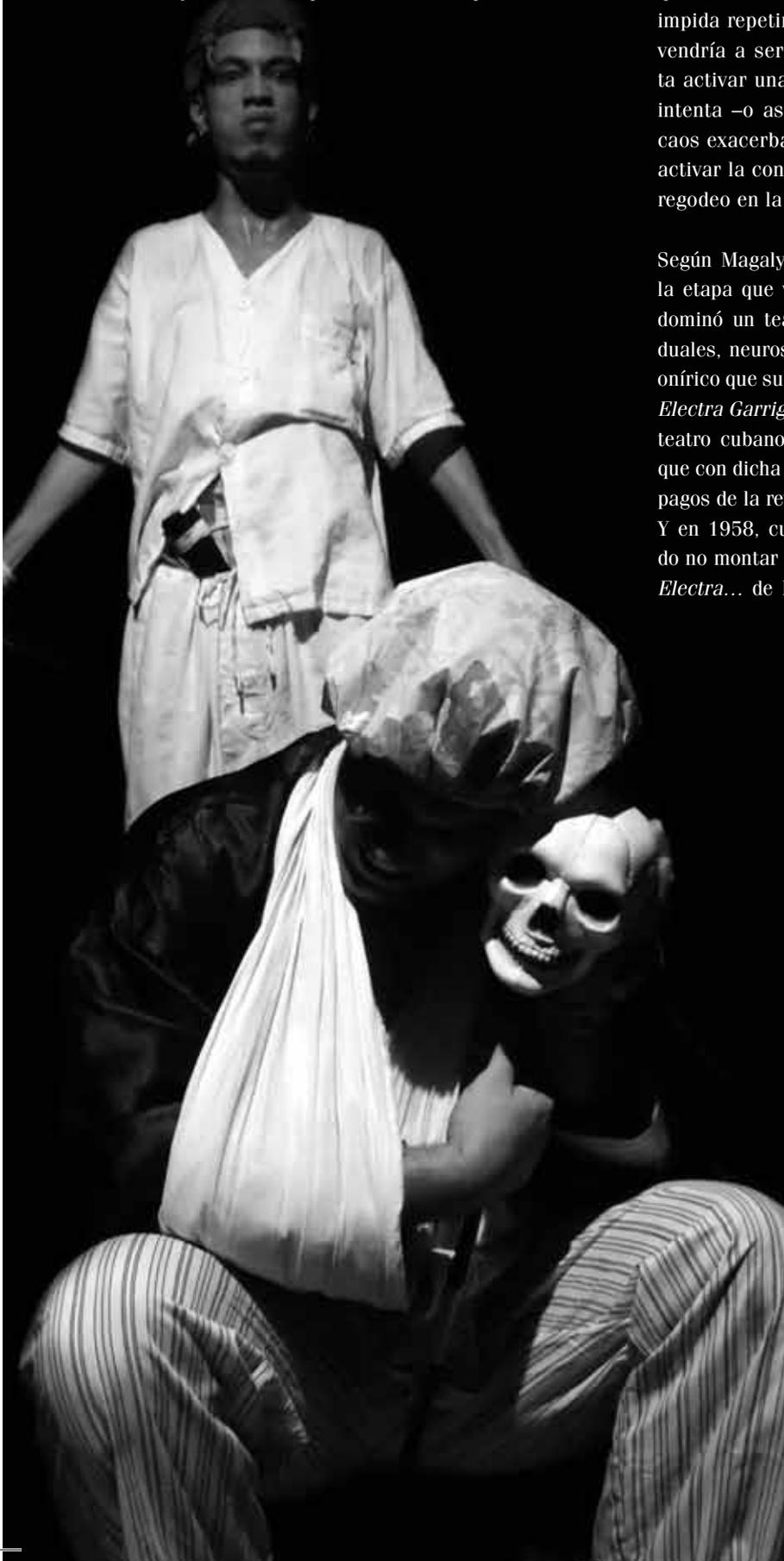
Su teatro podría vincularse de alguna manera con el «teatro del oprimido»<sup>12</sup> dada su capacidad introspectiva y autocrítica que a la vez acompaña una noción

de cambio venidero, mediante el análisis y el reconocimiento de una situación existencial y social en la que se intenta construir una memoria: una que nos impida repetirnos permanentemente. La obra, pues, vendría a ser un examen de la realidad, que intenta activar una ¿falsa? alarma ante el miedo. Virgilio intenta –o así se lo podría interpretar– mostrar el caos exacerbado, para, una vez que sea reconocido, activar la conciencia, y trascender del lamento y del regodeo en la desilusión.

Según Magaly Muguercia, Virgilio Piñera destaca en la etapa que va desde 1936 a 1950, en la cual predominó un teatro de introspección, conflictos individuales, neurosis y alienación: «Se cultivaba un teatro onírico que subrayaba la irracionalidad del absurdo».<sup>13</sup> *Electra Garrigó*, obra de importancia en la historia del teatro cubano, obtuvo tal ganancia al ser estrenada que con dicha recaudación se ayudaron a solventar los pagos de la revista de teatro *Prometeo* (1947-1953).<sup>14</sup> Y en 1958, cuando ya esta agrupación había decidido no montar más autores nacionales, se reestrena la *Electra...* de Piñera para celebrar el Mes del Teatro

Cubano. Esta obra, junto al nuevo movimiento del teatro cubano, le dio nueva vida a la experiencia dramática, a partir de la cual se puede ya hablar de un *teatro de vanguardia*.

*Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos*, entonces, marcan la entrada de un nuevo teatro, de un nuevo comienzo. Estas obras poseen una experimentación con la palabra que podríamos llamar *casera*, que se aproxima a una renovación del texto dramático; por ejemplo, sus parlamentos abordan situaciones descarnadas sin caer en ninguna forma de recitación, ni en el empalago: más bien tienen la llaneza de las conversaciones cotidianas. En la obra de Piñera se nota un lenguaje matizado y preciso, de sintaxis sencilla; las acotaciones en sus obras nos muestran una nueva teatralidad<sup>15</sup> en cuanto a escenografía e iluminación, ya que esta última adquiere variedad y color, señala áreas, crea ambientes y estados psicológicos, y a veces incluso cobra una participación protagónica dentro de la obra. Por ejemplo, en *Dos viejos pánicos* la luz



juega un papel fundamental: representa el ente «miedo», y cada vez que se posa en el pecho de uno de los personajes desencadena, o bien una suerte de juego, o la repetición de algunas situaciones que a lo largo de la obra se vuelven cada vez más desesperantes. De este modo, la realidad en el teatro de Piñera se encuentra entre paréntesis; lo que no quiere decir que su apuesta rehúya de la realidad, sino más bien que contempla una nueva manera de pensarla. Dicho de otra manera, en el teatro de Piñera nos situamos fuera de la realidad por unos instantes, para, de forma paralela, poder observarla desde un nuevo punto de vista.

Así, además, encontramos en su teatro una estética de *lo contrario*, que advertimos antes, que parece ser la fórmula para construir el pretexto dramático de muchas de sus obras. Piñera enarbola una suerte de negación a través de sus personajes, que plantea, a su vez, la aparición de un no-Jesús, una no-Electra, una no-boda, una no-justicia, un flaco y un gordo o, como en su pieza *Estudio en blanco y negro*, en la que la armonía de la acción viene dada por los opuestos, por los contrastes que se deslizan a través de la ironía en los diálogos, un *sí* y un *no* recurrentes. El personaje piñeriano se encuentra siempre en una relación dicotómica entre lo que es y lo que no es, lo que es y lo que aspira ser.

El personaje y su espejo se contradicen a tal punto que podrían provocar la aparición de un doble del personaje, y tal doble podría erigirse como una figura polémica dentro del drama. El teatro de Piñera responde de manera notoria a una dinámica que busca y encuentra, que esconde y muestra; una dinámica de la negación y de lo contrario, de la intermitencia del ser.

Las obras a las que nos hemos referido no son iguales en su forma; es decir, a pesar de existir constantes estilísticas que las relacionan, cada una de ellas intenta un camino diferente para llevar a cabo la acción; cada una construye sus articulaciones y sus resortes dramáticos de maneras disímiles. Al referirnos a estas *articulaciones* estamos hablando de esos momentos de la obra que representan cierta lentitud en el desarrollo de la acción, y al hablar de *resortes* estaremos aludiendo a los «nudos» que se presentan en la «articulación dramática»,<sup>16</sup> para dotarla de una mayor movilidad.

En *La boda* la acción transcurre hasta cierto punto de un modo progresivo y se mantiene así hasta la mitad de la pieza, cuando el personaje Alberto propone una repetición de los hechos ocurridos hasta ese momento,

con el fin de evidenciar otro punto de vista sobre lo ocurrido. La boda entre él y Flora se ha cancelado, pero Alberto insiste en demostrar que tiene razones para anular el matrimonio: «ALBERTO. En la sesión de la mañana se cumplirán las siguientes formalidades [...] Cómo habrían sido las cosas si Flora y Julia no se hubieran ocultado en el baño [...]».<sup>17</sup>

Esta propuesta de «sesión» nos da una idea de la segmentación de la acción y de cómo el tiempo también se ve fracturado en dos grandes episodios: dos representaciones posibles de lo ocurrido. Podríamos decir que la *articulación* estaría entonces dada desde el inicio hasta la cancelación de la boda, ya que la situación, hasta este punto, se va generando sin atropellos, sin segmentaciones, de manera lineal. Es progresiva hasta la aparición de un *resorte* piñeriano, que funciona como quiebre para mantener la tensión dramática hasta el final. La acción se propone resolver el dilema de Flora y Alberto en cuanto a quién tiene la razón en la anulación de un evento que ya estaba programado.

El desdoblamiento de la realidad, la segmentación del tiempo dramático en sesiones, por parte del personaje Alberto, hace que Flora se exponga al escarnio público por unas «tetas caídas» que le han dado la estocada final para que su futuro exnovio decida no casarse: «LUIS. Quien siembra vientos recoge tempestades... En vez de bodas, ¿qué tenemos? Pues... tetas caídas. (*A Flora.*) No negará que es un espectáculo bien deprimente».<sup>18</sup> El escarnio de Flora y sus «tetas caídas» se va intensificando con la aparición de los comentarios de Luis, quien no solo es amigo de Alberto sino que funciona, dentro de la acción dramática, como un elemento de contraste entre los personajes enfrentados: Alberto-Luis/Flora-Julia. Así, la acción se balancea en un dos y dos que se enfrentan y mantienen la tensión, hasta que, acercándose el final, Julia *se cambia de bando*, y la actitud de Flora queda reducida ante los demás:

FLORA. Por favor, señores, no me abandonen. Estoy dispuesta a todo.

ALBERTO. Diga tetas *in crescendo* hasta desgañitarse.

FLORA. (*Gritando hasta desgañitarse y presa de un raptó de locura.*) ¡Tetas, tetas, tetas, tetaaaaa!<sup>19</sup>

En la pieza *Jesús* Piñera nos propone otro tipo de acción. Esta obra se basa en la historia de un barbero llamado Jesús García en la ciudad de La Habana, cuyas

coincidencias con el Jesús bíblico plantean una rescritura del relato religioso oficial. Ambas historias se van pareciendo cada vez más a lo largo de la obra: este personaje es hijo de un tal José y una tal María, y además parece poder hacer milagros. Revisaremos la acción en esta obra a la luz de ese paralelismo entre la historia bíblica y la de Piñera.<sup>20</sup> Es decir, de ver hasta qué punto estas coincidencias de sucesos se mantienen o se rompen y, en ese sentido, establecer los parámetros de la articulación y el resorte dramático. Veamos:

El Jesús de Piñera se ve envuelto en una situación que al principio rechaza: sus clientes han insistido en pensarlo como un segundo mesías. Las coincidencias entre su vida y la del Jesús bíblico han hecho sospechar a la multitud que él también es el elegido de Dios. A pesar de que al barbero parece disgustarle por completo esa comparación, poco a poco se le verá haciendo y repitiendo las escenas de la historia oficial:

DETECTIVE SEGUNDO. ¿Sabe de qué se le acusa?

JESÚS. ¿De qué?

DETECTIVE SEGUNDO. De ser el segundo Mesías.

JESÚS. Soy nada más que un barbero. ¿A qué viene esa acusación? ¿Dónde está la prueba de que soy el segundo Mesías?

DETECTIVE PRIMERO. (*Soltando una carcajada.*) Ya sabemos que usted no es el segundo Mesías. No hay más que verlo. (*Pausa.*) Pero usted se lo cree.

JESÚS. Es la gente que lo afirma.

DETECTIVE SEGUNDO. ¡Y cómo no lo van a creer si usted se encarga de propalarlo a los cuatro vientos!

JESÚS. (*Muy excitado.*) ¿Qué yo me encargo de propalarlo a los cuatro vientos? Pero si paso el santo día encerrado entre estas cuatro paredes, si no hablo con ningún vecino, ¿de dónde sacan tales cosas? ¿De dónde?

DETECTIVE PRIMERO. ¿Cómo se llaman sus padres?

JESÚS. José y María.

DETECTIVE SEGUNDO. Así que niega ser el segundo Mesías y resulta que sus padres se llaman José y Ma-

ría. (*Al Detective Primero.*) ¿No te parece muy sospechoso todo esto?<sup>21</sup>

La dinámica de la acción en esta obra opera como una reelaboración de la historia con un final desconcertante, elemento común en las obras de Piñera. El barbero Jesús llega a esconderse, a ofrecer la última cena y a fundar una especie de lugar de acopio en el sitio mismo en donde antes estuvo su barbería: un espacio que estará ocupado por los prosélitos del personaje. Y justo ahí, iniciando el segundo acto, comienza la metamorfosis de un Jesús García quien, ahora cual «maestro», se dirige a sus discípulos. Nuevos resortes modifican la situación del escepticismo del personaje: Jesús, gracias a Piñera, ha caído en la trampa del *ser y el parecer*.

Lo mismo parece ocurrir en *Electra Garrigó* en la que la reinterpretación del mito establece ese juego entre la historia de Piñera y la historia ya conocida, en este caso la de la tragedia de Sófocles. Al igual que en *Jesús*, el autor retuerce la situación, mediante el uso feroz y sorpresivo de sus resortes dramáticos, cargados de una aparente coherencia con la situación planteada hasta el momento, y así darnos luego la estocada final: el desconcerto y sus trampas.

La acción piñeriana advierte sorpresa, a pesar de poseer esa cualidad aparente de que «no pasa nada». Calcula los eventos a lo largo de los actos y escenas para ocuparse en cada uno de apostar por movimientos diferentes y contradictorios. Como una partitura barroca, Piñera persigue una nueva manera de armonía en la organización de la pieza teatral, a partir de dichas contradicciones: acude a elementos renovadores como el «bajo continuo» –en su caso «resortes continuos»– y le da la espalda al contrapunto –la historia lineal– para darle paso a un nuevo acompañamiento musical.

Retomando la trampa y la negación piñeriana, María Zambrano en *Los bienaventurados* diserta acerca del lugar exilio y nos comenta que «Las islas, lugar propio del exiliado que las hace sin saberlo allí donde no aparecen. Las hace o las revela dejándolas flotar en la ilimitación de las aguas posadas sobre ellas».<sup>22</sup> Esta metáfora, tan pertinente, para intentar comprender el tema del exilio en las piezas de Piñera, nos arroja ese dato importante de señalarnos el *flote* como un estado de suspensión a la que parece estar condenada la persona en el exilio. Asimismo, podríamos leer en cada una de las piezas piñerianas cierto flote, cierta isla

dentro de otra, que articula, sin piedad, la relación de los personajes con el mundo que los sustrae.

La trayectoria de Piñera, insisto, se hace de los caminos de este flote, de esta suspensión que Zambrano enuncia como exilio; es la estocada final, el «jaque mate al hado», en palabras del propio Piñera. Son las furias, el peso de la Isla, los resortes del tiempo y sus danzas en las tetas de Flora. Lo irrealizable como una manera de volver a ser, la intermitencia entre lo que voy siendo y dejo. Todo eso enmarcado en un proyecto literario que, en lugar de callar, deja en manos de los investigadores espacios para trazar cartografías y temas, lugares y sombras de una dramática que nos golpea irremediadamente. La derrota existencial se reinventa en las obras de este cubano, obras que tuercen nuevos patrones, rehúyen para refundar, estriar nuevamente el camino y es así como hemos querido leer a Virgilio Piñera teatral, Virgilio Piñera desde la Isla y saliendo de ella, Virgilio Piñera y su vivir en desilusión.

Esperamos que las obras teatrales de Piñera sigan saliendo de la Isla que las vio emerger, floten en otras latitudes, pues se necesita decir mucho más sobre su proyecto literario. Aquí apenas hemos tratado de relacionar sus componentes esenciales en busca de la comprensión de sus piezas y finalmente hemos apostado porque, a futuro, un estudio a partir de sus personajes exiliados por el mismo autor nos ayude a comprender las manifestaciones estéticas que hacen de su obra una amplia marea que nos cubre por todas partes.

Virgilio, hoy más vivo que nunca, nos sigue hablando «De la muerte y sus beneficios/ y de la vida de los sacrificios/ inútiles, ignotos designios».<sup>23</sup> Bien vale la pena retomar su obra entera para leer con los ojos del asombro, con los poros abiertos, una literatura en la que lo yermo había sido fundado como otra isla en la que es posible nadar en seco y reír sobre el mármol que hoy se alza como ola mientras, con un cigarro, Piñera se sienta, ya no obligado, en la mesa del café.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Estas palabras fueron recogidas por Roberto Pérez León en *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja* (Cecit, Caracas, 2002) y se corresponden a las notas tomadas por Piñera el 18 de octubre de 1979 horas antes de que falleciera.

<sup>2</sup> Roberto Pérez León: *Tiempos de Ciclón*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 25.

<sup>3</sup> Virgilio Piñera: *Poesía y crítica*, sel. y prólogo de Antón Arrufat, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 171.

<sup>4</sup> Actitud que resultaría premonitoria de la aparición de *Ciclón*.

<sup>5</sup> Maurice Blanchot: «La comunidad negativa», *La comunidad inconfesable*, Arena, Madrid, 2002, p. 21.

<sup>6</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 484.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 535.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. XII.

<sup>9</sup> Virgilio Piñera: *Cuentos completos*, compilación y prólogo de Antón Arrufat, Ediciones Ateneo, La Habana, 2002, p. 119.

<sup>10</sup> Virgilio Piñera: *Poesía y crítica*, ed. cit., p. 47.

<sup>11</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, ed. cit., p. 499.

<sup>12</sup> Término acuñado por el dramaturgo y director Augusto Boal.

<sup>13</sup> Magaly Muguercía: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 76.

<sup>14</sup> «El primer número publicado [de esta revista] apareció sin fecha, pero suponemos que correspondió al mes de octubre, pues el segundo que vio la luz está fechado en el de noviembre. En la dirección aparecía, en el primer número, un consejo formado por Carlos Felipe, Nora Badía, Miguel A. Centeno, Rodolfo Martínez y Francisco Morín Andrés [...] Entre sus colaboradores se encuentran José Juan Arrom, Marcelo y Graciela Pogolotti, Virgilio Piñera, Eduardo Manet, Luis Amado Blanco, Mario A. Rodríguez Alemán, Guy Pérez Cisneros, Roberto C. Bourbakis, Eva Frejaville, Ramiro Guerra, Francisco Ichaso, Juan José Fuxá, Cintio Vitier, Aurelio Boza Masvidal, José Lezama Lima, Eliseo Diego y Vicentina Antuña». *Diccionario de la literatura cubana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <<http://www.cervantesvirtual.com/index.jsp>>.

<sup>15</sup> Según Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, traducción de Fernando de Toro, Paidós, Buenos Aires, 1983, p. 468), el término «teatralidad» alude a «el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito».

<sup>16</sup> «Articulaciones» y «resortes» son términos que emplea María del Carmen Bobes en su texto «Semiología del teatro» (*Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1991).

<sup>17</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, ed. cit., p. 116.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 128.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>20</sup> Roberto Pérez León recoge en su libro *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja* (ed. cit., p. 121) las siguientes palabras de Piñera: «¿Qué representa el personaje Jesús en mi obra? Pues el anti Fidel. Y a pesar de ser un anti Fidel se siente la nostalgia de no haber podido ser Fidel. Porque esto representa Jesús: la nostalgia del paraíso, no perdido, sino la nostalgia del paraíso por alcanzar».

<sup>21</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, ed. cit., p. 47.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>23</sup> Virgilio Piñera: «El delirante», *La Isla en peso*, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 88.

La mirada se cumplirá en su verdad propia y tendrá acceso a la verdad de las cosas, si se posa en silencio sobre ella; si todo calla alrededor de lo que ve. La mirada clínica tiene esa paradójica propiedad de entender un lenguaje en el momento en que percibe un espectáculo.

MICHEL FOUCAULT, *El nacimiento de la clínica*

CUANDO EN 1948 TUVO LUGAR EL ESTRENO DE *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera –suceso que Rine Leal calificó como «nuestra modesta batalla del *Hernani*», registrado en el imaginario teatral cubano también por el hecho de que algún espectador enardecido abandonara la sala vociferando y calificando el espectáculo como «un escupitajo al Olimpo»–, se iniciaba la expresión vanguardista en la dramaturgia cubana,<sup>1</sup> perspectiva que para el ámbito escénico insular significaba también la apertura del teatro cubano a la modernidad.

Prefiero fijar la fecha de inicio de las andadas de *Electra Garrigó* en el teatro cubano en 1948, el año de su estreno, y no en 1941, usualmente referido como el de su escritura, por dos razones fundamentales: porque el impacto en la dramaturgia y la escena cubanas está directamente relacionado con el momento del estreno, más que con el de la escritura y publicación;<sup>2</sup> y porque la fecha de 1941, como se verá a continuación a partir de testimonios del propio Piñera, parece ser uno de sus tantos juegos con el tiempo, más una invención que un dato susceptible de ser tomado como veraz.

Si seguimos el orden propuesto por Piñera acerca de la escritura de sus textos, y que sigue muy de cerca Rine Leal en su edición del *Teatro completo* publicado por Letras Cubanas en 2002, la segunda de sus obras sería *Electra Garrigó*, que seguiría a *Clamor en el penal* (1938) y antecedería a *En esa helada zona* (1943). Y digo sería porque la datación de *Electra Garrigó* –y su precedencia respecto a *Les Mouches* (1943) de Sartre– es una cuestión fundamental que sigue siendo un misterio y sobre la que no se pueden trazar más que hipótesis y conjeturas, pues el propio Piñera, diciéndose y desdiciéndose, afirma una cosa y luego otra, y aun una tercera.



# UNA CUESTIÓN SANITARIA MIRADA CLÍNICA Y POLÍTICAS DEL CUERPO EN *ELECTRA GARRIGÓ* DE VIRGILIO PIÑERA

Virgilio mismo anota en su «Piñera teatral», publicado como prólogo a la edición de su *Teatro completo* de 1960, que fue escrita «en 1941».<sup>3</sup> Sin embargo, en la publicación anterior de «Piñera teatral» que hace en *Lunes de Revolución* en marzo de ese mismo año, se lee: «Veamos: escribo *Electra* en 1942».<sup>4</sup> Como el texto continúa: «Llega a las tablas siete años más tarde», podemos inferir que se trata de un error en el año de escritura, pues sabemos que efectivamente se estrenó en 1948, dirigida por Francisco Morín. Sin embargo, en una entrevista concedida al periodista Pedro Pérez Sarduy, publicada en *La Gaceta de Cuba* en febrero de 1968, Piñera afirma que su «segunda pieza, que la considero como el inicio de mi carrera dramática, es *Electra Garrigó* (1943), que pude estrenar cinco años más tarde».<sup>5</sup> En este caso obviamente no hay errores en la fecha, porque el estreno ocurrió, efectivamente, cinco años después. Hasta aquí, todavía *Electra Garrigó* sigue siendo anterior a *Les Mouches* de Sartre. Ahora bien, en ese mismo año de 1943, Piñera, según explica en sus «Notas sobre teatro cubano», gestionó infructuosamente el estreno de *Electra Garrigó* con Ludwig Schajowicz, el entonces director del Teatro Universitario, y con Francisco Martínez Allende, el director artístico

rencia a una posible publicación de *Electra* –que no tuvo lugar– en la correspondencia de Virgilio con su hermana Luisa durante su primera estancia en Argentina, de febrero de 1946 a diciembre de 1947,<sup>10</sup> pero este último dato, en todo caso, puede hacer referencia a una reelaboración posterior de la obra y no a su año de escritura, hipótesis que sostiene Roberto Pérez León, quien considera que *Electra...* tuvo su versión definitiva en Buenos Aires en 1948.<sup>11</sup>

Si tomamos como cierta la afirmación de Piñera de 1941 como el año de escritura (o del inicio de escritura) de *Electra...* –año en que además escribe *Las Furias*<sup>12</sup> e «Ícaro y el sol»,<sup>13</sup> y ya en 1940 había escrito *Esquema para una posible escena de «Rescate de Héctor»*,<sup>14</sup> textos que manifiestan la contaminación por el «bacilo griego»<sup>15</sup> que Piñera mismo dijo padecer, y que comparten una preocupación temática cercana a *Electra...*–, entonces podemos entender que las fechas posteriores puedan referirse a una reescritura o revisión de la obra; sin embargo, Virgilio en su prólogo «Piñera teatral» afirma que *Electra...* es «la tercera de mis piezas de teatro (las dos anteriores las considero infortunados intentos)».<sup>16</sup> Si *Clamor en el penal* es de 1938, *En esa helada zona* es de 1943 y no hay referencia alguna a otro título intermedio más que *Electra...* ¿no es posible pensar que *Electra...*, efectivamente, es la tercera de sus piezas, posterior a *En esa helada zona*, y sería, cuando menos, de 1943, el mismo año de escritura de *Les Mouches* –lo que pondría en entredicho la precedencia de la obra de Piñera respecto de la de Sartre–? ¿No explicaría mejor la evolución inicial de la dramaturgia piñeriana el considerar *Electra...* su tercera pieza y punto de partida de su obra dramática –y con ella la de la modernidad en el teatro cubano–, luego de los «infortunados intentos» de *Clamor en el penal* y *En esa helada zona*, sobre todo si tenemos en cuenta que las búsquedas en los predios del lenguaje, la preocupación por el espacio (ciudad/isla), la familia y la nación y sus resultantes poéticas acercan tremendamente las estrategias de escritura y de metáforas de *Electra...* a las de «La isla en peso», el descomunal poema de Piñera, escrito y publicado en 1943?<sup>17</sup> ¿1941 no será resultado de una de las tantas *boutades* de Piñera, otra de sus «bromas colosales» o de sus infinitos juegos con el tiempo para adelantar su *Electra...* a *Les Mouches* sartreanas?

De cualquier manera, en 1948 ya *Electra Garrigó* inaugura definitivamente desde la escena la vehemencia de su heroína, su sonrisa amarga, y la mirada que se

## ERNESTO FUNDORA

La Habana, 1983. Es candidato doctoral en Romance Studies en la Universidad de Miami. Se licenció en Arte Teatral, perfil Teatrológia, en el Instituto Superior de Arte en 2007.

de la Sociedad Cultural de los Españoles Refugiados,<sup>6</sup> lo cual puede tomarse como indicio de que, para esa fecha, si no la versión definitiva, al menos una primera versión de la obra debía haber estado escrita. Por otra parte, la copia mecanografiada de esta pieza que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cuba aparece fechada en 1945,<sup>7</sup> mismo año que se anota como de inicio de escritura de *Electra Garrigó* en la cronología que ofrece Yadira Piñera en su libro *Los Piñera: el peso de una isla en el amor de un pueblo*,<sup>8</sup> y Carlos Espinosa, en su ensayo dedicado a la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera,<sup>9</sup> ubica una refe-

posa detenidamente en todos los rincones de la casa, sobre los otros miembros de la familia Garrigó, sobre las luces y las sombras de una historia que poco a poco deja de ser suya para irse haciendo nuestra.

Si se han reconocido marcas de la modernidad del texto de Piñera en la relación que puede establecerse entre los predios filosóficos de la antigua tragedia ática y los conflictos de la conciencia moderna –y en el modo en que *Electra Garrigó* recupera y refuncionaliza ideas como «trascendencia» y «vacío»–,<sup>18</sup> o mediante una lectura cercana de los elementos que acercan el texto de Piñera a la filosofía sartreana y a *Les Mouches* y *Huis Clos*<sup>19</sup> y a las relaciones entre absurdo, existencialismo y cubanidad;<sup>20</sup> si se ha estudiado la cuestión de la modernidad en la búsqueda de nuevas estrategias de lenguaje, entendido en su dimensión lexical y también como dispositivo de articulación de la fábula;<sup>21</sup> en la perspectiva fundacional que alcanzan el tratamiento del mito y el juego con las estructuras frente al hipotexto ático;<sup>22</sup> en el modo de apropiación de la tradición clásica;<sup>23</sup> en el proceso de nacionalización a que somete la tragedia;<sup>24</sup> en la reversión paródica del código trágico;<sup>25</sup> o en el diálogo que establece el texto de Piñera con *El chino*, de Carlos Felipe,<sup>26</sup> estrenado en 1947 –ambas obras clave para justipreciar la producción dramática cubana de finales de la década de los 40–, el propósito principal de este trabajo es analizar cómo la modernidad de *Electra Garrigó* puede ser explicada también desde el emplazamiento de la mirada de la heroína a partir de lo que Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* (1963) define como «mirada clínica», y su interpretación desde la perspectiva de la *episteme* moderna. Foucault considera que

Dans une culture et à un moment donné, il n'y a jamais qu'une *épistémè*, qui définit les conditions de possibilité de tout savoir. Que ce soit celui qui se manifeste en une théorie ou celui qui est silencieusement investi dans une pratique.<sup>27</sup>

Así, distingue tres *epistemes*: la renacentista, la clásica y la moderna. Respecto a esta última, Slobodanka Vladiv-Glover en su estudio «What Does Ivan Karamazov “Know”? A Reading through Foucault's Analytic of the “Clinical” Gaze» explica que Foucault

adopts the notion of the *gaze* as a structuring principle of the new *episteme* of the 18th century. In the first instance, he detects the manifestation of the *gaze* in the new medical discourse of the 18th

century, with its attempt to penetrate the *symptom*, which is observable on the surface of the body, in order to arrive at the *meaning* of the disease. The clinical *gaze* assumes that the disease will *speak* through the *symptom*. The effect of the *gaze* is thus a «transparency of the signifier of the knowledge».<sup>28</sup>

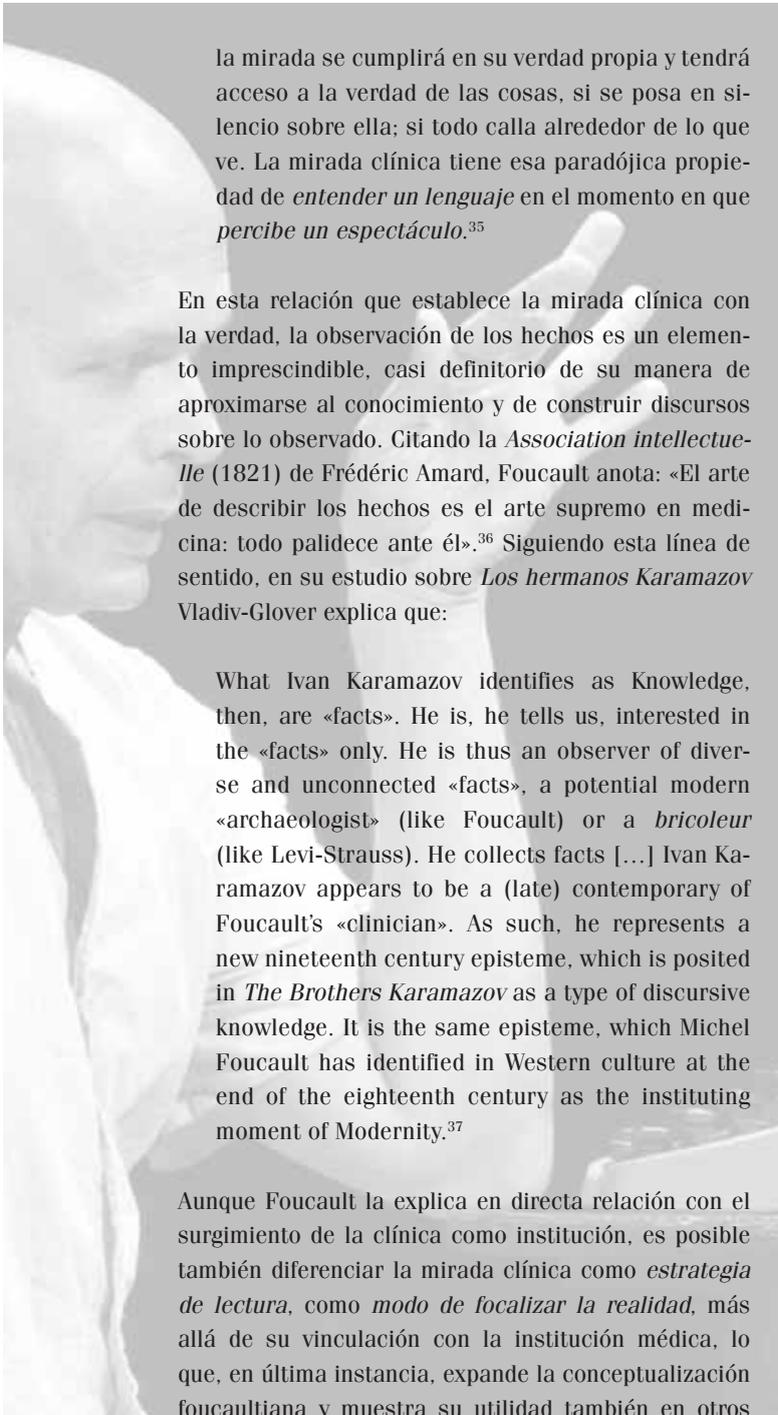
Intrínsecamente relacionado con el método de investigación médico, el poder analítico de la mirada clínica aparece como uno de los elementos definitorios del modo en que la *episteme* moderna instauro sus mecanismos de acceso a los saberes:

El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él la ha dado a la luz; al abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura: flexión que marca, a partir del mundo de la claridad clásica, el paso de las «Luces» al siglo XIX.<sup>29</sup>

Describir es también «aprender a ver», como explica Foucault.<sup>30</sup> Y este paso del ojo que no mira *lo que ve*, sino *lo que sabe*, es definitorio para el método analítico médico, que se focalizará en la enfermedad como significado accesible al conocimiento a través de la observación de los síntomas que la mirada clínica transformará en signos «capable of making the “truth” of the disease (the signified) fully knowable».<sup>31</sup>

La formación del método clínico está vinculada a la emergencia de la mirada del médico en el campo de los signos y de los síntomas. El reconocimiento de sus derechos constituyentes acarrea la desaparición de su distinción absoluta y el postulado de que, en lo sucesivo, el significante (signo y síntoma) será enteramente transparente para el significado que aparece, sin ocultación ni residuo, en su realidad más maquinal, y que el ser del significado –el corazón de la enfermedad– se agotará entero en la sintaxis inteligible del significante.<sup>32</sup>

Entrenada en dilucidar signos y permitir, a partir de lo observado clínicamente, describir y diagnosticar –el paso «exhaustivo y sin residuo, de la *totalidad de lo visible* a la *estructura de conjunto de lo enunciable* donde se cumple al fin este análisis significativo de lo percibido»–,<sup>33</sup> la mirada clínica «adquiere en la modernidad un valor inédito: la mirada se superpone con el discurso, [porque] es una mirada que ya es lenguaje».<sup>34</sup> En palabras de Foucault,



la mirada se cumplirá en su verdad propia y tendrá acceso a la verdad de las cosas, si se posa en silencio sobre ella; si todo calla alrededor de lo que ve. La mirada clínica tiene esa paradójica propiedad de *entender un lenguaje* en el momento en que *percibe un espectáculo*.<sup>35</sup>

En esta relación que establece la mirada clínica con la verdad, la observación de los hechos es un elemento imprescindible, casi definitorio de su manera de aproximarse al conocimiento y de construir discursos sobre lo observado. Citando la *Association intellectuelle* (1821) de Frédéric Amard, Foucault anota: «El arte de describir los hechos es el arte supremo en medicina: todo palidece ante él».<sup>36</sup> Siguiendo esta línea de sentido, en su estudio sobre *Los hermanos Karamazov* Vladiv-Glover explica que:

What Ivan Karamazov identifies as Knowledge, then, are «facts». He is, he tells us, interested in the «facts» only. He is thus an observer of diverse and unconnected «facts», a potential modern «archaeologist» (like Foucault) or a *bricoleur* (like Levi-Strauss). He collects facts [...] Ivan Karamazov appears to be a (late) contemporary of Foucault's «clinician». As such, he represents a new nineteenth century episteme, which is posited in *The Brothers Karamazov* as a type of discursive knowledge. It is the same episteme, which Michel Foucault has identified in Western culture at the end of the eighteenth century as the instituting moment of Modernity.<sup>37</sup>

Aunque Foucault la explica en directa relación con el surgimiento de la clínica como institución, es posible también diferenciar la mirada clínica como *estrategia de lectura*, como *modo de focalizar la realidad*, más allá de su vinculación con la institución médica, lo que, en última instancia, expande la conceptualización foucaultiana y muestra su utilidad también en otros predios de investigación.

Los aspectos expresados en torno a la mirada clínica son corroborables, en mayor o menor medida, en el paradigma de conocimiento que vertebra la relación del personaje Electra Garrigó con su entorno. Y si consideramos que entre las disposiciones propias de la *episteme* moderna la mirada clínica es una de las manifestaciones más claramente distinguibles, podríamos convenir que la modernidad del texto de Piñera no estaría solo en relación con la ruptura que provoca en el *continuum* de

la dramaturgia cubana, sino también en cómo el texto recupera, a partir del uso de la mirada clínica, la *episteme* característica de la modernidad. Desde esa perspectiva, la modernidad de *Electra Garrigó* estaría más allá de las usuales explicaciones en términos del uso de la tradición clásica, el reacomodo del mito y los caracteres de la fábula original, o las conexiones intertextuales que pueden establecerse con sus referentes hipotextuales, y admitiría la instauración de la heroína dramática en una dimensión reflexiva que le permite acceder también a *leer* los hechos, su propia historia, su propia familia, su propia realidad, como un cuerpo enfermo susceptible de ser diagnosticado y tratado, y que desde el estreno de la obra en 1948 insta para el teatro cubano una manera otra de entender las relaciones intrafamiliares y su disección *desde dentro*.

Porque la mirada de Electra Garrigó es una mirada clínica. Inicia su entrada a escena, luego de haber salido a la palestra «con frialdad de diamante»,<sup>38</sup> clamando por la luz: «¡Qué furia me sigue, qué animal, que yo no puedo ver, entra en mi sueño e intenta arrastrarme hacia una región de la luz adonde todavía mis ojos no sabrían usar su destino!».<sup>39</sup> El «clamor por la luz» y los ojos «que no sabrían usar su destino» nos remiten al posicionamiento del personaje frente a una realidad que ya no puede ser *leída* de la misma manera, porque ha cambiado el modo de aproximarse a ella, han cambiado los «destinos» de ese ojo que miraba *lo que veía*, pero ahora tiene que mirar *lo que sabe*.

A lo largo de la obra, Electra diagnostica el cuerpo doméstico en el que se halla inserta y traza sus profecías y dictámenes con la precisión de un diagnóstico médico. Se reconoce a sí misma en los términos siguientes: «Soy la que conoce la cantidad exacta de los nombres. Yo, la que procede fríamente con hechos».<sup>40</sup> Ella es *la que conoce la cantidad exacta de los nombres* –que aquí equivale a decir de cada uno de los *signos*– y la que *procede fríamente con hechos* –es decir, la que procesa la realidad desde una perspectiva *factual*–. La importancia que los *hechos* tienen para Electra queda expresamente manifiesta en uno de los diálogos que la heroína sostiene con el Pedagogo y con su hermano Orestes:

PEDAGOGO. (*A los tres personajes.*) ...No quiere comprender que en el reino animal solo hay hechos, nada más que hechos.

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

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

ELECTRA. (*A Orestes.*) Sí, Orestes, nada más que hechos...<sup>41</sup>

Electra no vacila en detectar las sucesivas causas de padecimiento de Clitemnestra –su intolerancia con Agamenón, sus ilícitos amores con Egisto, su obsesión con Orestes– y dictaminar la terapéutica: «morirá envenenada con su fruta favorita»: <sup>42</sup> la frutabomba. <sup>43</sup> Frente a la insistencia de Clitemnestra sobre si Agamenón debe morir o no –a través de la metáfora del «gallo viejo»–, Electra sentencia: «Debe morir hoy mismo». <sup>44</sup> Una vez muerto Agamenón, Clitemnestra indaga en qué debe hacerse con el cadáver. Propone exequias reales, pero Electra concluye:

ELECTRA. ¡Ah, no, Clitemnestra, en modo alguno! ¡Es tan solo un gallo muerto, y hay que hacerlo desaparecer!

CLITEMNESTRA. ¡Tienes razón! La Ley es siempre enojosa.

ELECTRA. No me importa la Ley, lo que me importa es la sanidad. <sup>45</sup>

Para Electra, la manera de lidiar con la realidad es a través de la sanidad. El asesinato y la desaparición del cadáver de Agamenón son «una cuestión sanitaria. Una mera cuestión sanitaria», <sup>46</sup> porque lo que importa no es la legalidad, sino la sanidad, y desde esta perspectiva disecciona, como un escalpelo afilado, la legitimidad del entorno en el cual se mueve. Para María Zambrano, Electra es «la espada implacablemente luminosa que pone al descubierto el secreto de las entrañas humanas; la que transforma el crimen en proceso purificador», <sup>47</sup> ya que se trata de una «conciencia indiferente para la cual el crimen es una simple “cuestión sanitaria”». <sup>48</sup> Desde esta perspectiva, Electra devela una mirada clínica completamente antihipocrática: donde un galeno prescribiría una terapéutica salvadora, ella despliega y permite una terapéutica de la ferocidad que, primero, se cobra la vida de Agamenón, luego se deshace del Pedagogo y de Egisto, y finalmente de Clitemnestra. Para Electra, no son más que «puros hechos», meros hechos que apuntalan una *cuestión sanitaria*.

La mirada clínica desde la que Electra escudriña el panorama se refleja también en su obsesión con la sangre, una obsesión que recorre desde su acepción de fluido corporal hasta su sentido de garante de determinada estirpe. Algunas alusiones a la sangre recuerdan incluso los mecanismos de ordenamiento social basados en el linaje. Cuando Agamenón Garrigó indaga en «la voz de la sangre» como apelativo de la tradición de la familia, y ve en el Pretendiente –que él mismo se encarga de decir que no es digno de la mano de Electra– a un agente externo que puede malograr la estirpe porque no es de su misma sangre, Electra responde:

AGAMENÓN. ¿Y la voz de la sangre?

ELECTRA. Frases, nada más que frases. Al final deberé oponer mi sangre a la tuya. Mi sangre es un asunto mío. <sup>49</sup>

Ante la muerte del joven que presencia Clitemnestra, Electra, irónica, concluye: «No me explico tu terror. Siempre fuiste una mujer valiente. ¿No me has educado en el culto de la sangre...?». <sup>50</sup> Culto de la sangre que llega a su clímax cuando Clitemnestra, momentos antes del asesinato de Agamenón, grita: «¡Aquí hace falta una limpieza de sangre! Es preciso que este gallo viejo muera hoy mismo. [...] ¡Egisto, Egisto! [...] ¡Hermoso gallo blanco, hermoso gallo macho: acude! ¡Hoy es el día de la sangre!». <sup>51</sup>

En contraste con la actitud exasperada de Clitemnestra, en el espléndido monólogo del segundo acto Electra comenta consigo misma a propósito del crimen que sobrevendrá: «La sangre que va a derramarse producirá un sonido frío al chocar con las últimas resistencias de la piedad». <sup>52</sup> ¿Cuáles pueden ser esas «resistencias de la piedad»? Quizás esos últimos reductos de la piedad haya que localizarlos *dentro* de la misma figura de la heroína, como posible resultante de la interacción entre la *tradición de representación* de Electra como figura heroica –piadosa ante la muerte de su padre Agamenón– y el arribo de la mirada clínica como marca de la *episteme* moderna que se entroniza e implica para la heroína un nuevo punto desde el cual focalizar su realidad. A nivel de lenguaje, las implicaciones de esta interacción y el cambio de posicionamiento que conlleva también se evidenciarían mediante la sinestesia «sonido frío», en tanto que a nivel de aprehensión de la realidad a través del lenguaje da cuenta de dos sensaciones en interacción. <sup>53</sup> Desde esta perspectiva, podría considerarse que la mirada clínica

de Electra tendría también –para utilizar la frase de Foucault, pero intercambiando la secuencia original– la paradójica propiedad de *concebir* un lenguaje en el momento en que *entiende* un espectáculo.

Según Foucault, la mirada clínica «va a abrirse un nuevo espacio: el espacio tangible del cuerpo, que es al mismo tiempo esa masa opaca en la cual se ocultan secretos, de invisibles lesiones y el misterio mismo de los orígenes».<sup>54</sup> Para Terri B. Miller «The capacity to define the body, to organize the terms through which the body's signs are read, is, accordingly to Foucault, a powerful component of modernity's ongoing process of self- and community-making».<sup>55</sup> Así, en la manera de definir el cuerpo y de organizar los términos mediante los cuales sus signos son leídos, es posible detectar en *Electra Garrigó* las políticas del cuerpo sobre las que puede posarse la mirada externa, y cómo la obra problematiza su (re)presentación.

Aunque en *Electra Garrigó* al cuerpo también se lo proyecta desde la necesidad de entrenamiento –un cuerpo entrenado, como el de Orestes mediante el gimnasio: «ORESTES. La palabra es partir. Pero, ¿cómo partir? (Pausa. Mira su reloj.) Las once. Me voy a la

cama. Me espera el gimnasio a las seis»–,<sup>56</sup> o como un cuerpo instruido, como el de Egisto, en el *ars amandi* o en el arte de la estrangulación, quizás la más sintomática sea la del proceso de animalización que sufren los personajes, advertida por Christilla Vasserot, que «corre a lo largo de la obra, [y es] fuente de numerosas imágenes y metáforas, alusiones esencialmente sexuales que reducen a los personajes a sus instintos más primitivos».<sup>57</sup> Para Vasserot,

La metáfora más evidente en la medida en que invade los espacios escénico y dialogado es la del gallo. El conflicto entre Agamenón Garrigó y Egisto Don queda significado mediante la oposición «gallo viejo»/«gallo macho» o «gallo negro»/«gallo blanco»,

*Un jesuita de la literatura*, Teatro El Público  
Dirección artística: Osvaldo Doimeadiós



y culmina con la alusión a la pelea de gallos y el juego escénico del final del segundo acto.<sup>58</sup>

Si el gallo aparece asociado a estos personajes masculinos, a Clitemnestra se la comparará con una «gallina madre», y luego ella misma dirá no ser una «gallina vieja»:

EGISTO. Orestes tiene razón. He visto estrangular en Marsella a una mujer con solo dos dedos. Verdad que la yugular de aquella muchacha no era mayor que la yugular de una gallina madre.

ORESTES. (*Señalando a Clitemnestra.*) ¡Ahí la tienen: ahí tienen a la gallina madre! (*Pone sus dedos pulgar e índice en el cuello de Clitemnestra.*) ¿Es que no puedo estrangular, Clitemnestra Pla, tu cuello con estos dos dedos?

[...]

CLITEMNESTRA. (*Aparta con violencia el brazo de Egisto; al mismo tiempo se protege el cuello con ambas manos. Mira fijamente a Egisto, quien se ha quedado con la mano en alto formando anillo con el pulgar y el índice.*) ¿Tú también, Egisto? No soy una muchacha de Marsella, no soy una gallina vieja... [...]<sup>59</sup>

La metáfora del gallo, al decir de Vasserot, alterna con otras dos, «que intervienen a menudo en el discurso de los personajes»:<sup>60</sup> la del caballo y la del toro. La del caballo, «sinónimo de potencia y deseo sexual, una metáfora asociada a Clitemnestra y Agamenón»,<sup>61</sup> también aparece relacionada con Orestes, quien siempre quiso ser un garañón, y con Electra, quien quiere ser una yegua:



*Una caja de zapatos vacía*, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales

ORESTES. ¡Oh, los relinchos...! Siempre quise ser un garañón. ¿Por qué no pedimos ser convertidos en una tropilla de caballos?

ELECTRA. Tienes razón. Me gustaría ser una yegua para sentarme en mi palco de la ópera dándome aire lentamente con un enorme abanico de plumas.

ORESTES. Mientras yo galoparía por el escenario pisoteando la cabeza enojada de la primadona.<sup>62</sup>

Fuera del rango de la metáfora, el Pedagogo corporeiza la animalización: «*vestido de centauro* [...] *Lleva frac, cola de caballo y cascos*».<sup>63</sup> Si Elina Miranda observa este fenómeno en relación con «la mítica evocación que Quirón, el educador de Aquiles»,<sup>64</sup> y lee el hecho de que Electra le alise la cola como «recurso de genuina

parodia mitológica propia de la comedia griega del siglo IV a.n.e.»,<sup>65</sup> Vasserot lo explica desde el sentido de sexualidad exacerbada que se le atribuye a estas criaturas mitológicas, pero también como «un ser mixto donde se oponen tradición y modernidad»,<sup>66</sup> y afirma que «es el “cuerpo híbrido” del cual habla Mikhail Bakhtine».<sup>67</sup> Pero si consideramos que, como explica Foucault, en la experiencia clínica las variaciones «no se desechan, se reparten por sí mismas; se anulan en la configuración general»,<sup>68</sup> el Pedagogo-centauro vendría a constatar que no hay sobresalto en presentar un cuerpo animalizado en un mundo de humanos donde –como afirma Clitemnestra– «no podremos despojarnos de las palabras ni de los nombres»,<sup>69</sup> porque evidenciaría cómo, efectivamente, bajo los embates de la mirada clínica «lo anormal es de nuevo una forma de regularidad».<sup>70</sup>

La metáfora del toro, «a la vez valorizante y denigrante», al decir de Vasserot,<sup>71</sup> es más visible en Agamenón, que posee la fuerza de un toro, pero también sus cuernos –en alusión a la infidelidad de Clitemnestra–. Sin embargo, en el monólogo del acto tercero, luego de que ya el crimen de Agamenón ha sido ejecutado, Clitemnestra se queja de Electra y se refiere a ella en estos términos:

Me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene me dice: «No te cargo de remordimiento, pero morirás como el muerto que produjiste». (*Se toca el cuello.*) He ahí el motivo de esta pieza de plata.<sup>72</sup>

Hay dos elementos importantes en estas palabras de Clitemnestra: primero, el peso de la mirada de Electra, y luego, los «bovinos ojos» con los cuales la heroína mira. Si convenimos en que la mirada de Electra Garrigó es una mirada clínica, podemos establecer una relación directa entre la mirada de Electra y la protección como política del cuerpo, observable en Clitemnestra, en tanto reacción frente a esa mirada clínica que constantemente le recuerda la «terapéutica» que sobrevendrá: ella morirá como el muerto que produjo –Agamenón–, por eso blinda su cuello con una pieza de plata para no morir estrangulada, tal como ha supuesto después del referido episodio con Egisto y Orestes.

La protección como política del cuerpo es también observable en el desvelo de Clitemnestra por Orestes: hay que proteger a Orestes de esos «cuadros sombríos» que imagina Clitemnestra: «Orestes expuesto al viento, Orestes a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, Orestes picado por los mosquitos...».<sup>73</sup> La protección del cuerpo, también entendida como autoprotección, como puesta a salvo del cuerpo –o, como se diría popularmente: «sacarle el cuerpo al problema»–, es lo que motiva al Pedagogo y a Egisto a agarrar su maleta e irse, para así ponerse a salvo del «fluido Electra», porque todo «va a llenarse con un fluido nuevo que se llama Electra. Todo aquí se convertirá en Electra».<sup>74</sup> Y la casa cruje, «amenaza volverse un revoltijo de material Electra».<sup>75</sup> Y nadie, Egisto menos –vestido todo de blanco, «*como los chulos cubanos*»–,<sup>76</sup> quiere «perecer aplastado bajo un material tan oscuro».<sup>77</sup>

Y esa es otra de las políticas del cuerpo que podemos advertir: su desintegración. Electra se empeña en borrar el rastro del crimen de Agamenón. En diálogo con Clitemnestra, concluye:

ELECTRA. [...] Yo borraré el rastro de ese crimen, convertiré ese cadáver en un montón de cenizas.

CLITEMNESTRA. Pero ahora él es un gallo sagrado.

ELECTRA. ¡Ah, no, Clitemnestra, en modo alguno!

¡Es tan solo un gallo muerto, y hay que hacerlo desaparecer!<sup>78</sup>

Si el cuerpo de Agamenón arderá y será desintegrado en un montón de cenizas, y en este hecho todavía es rastreable cierta materialidad –transformación del cuerpo en cenizas, algo material que pasa a otro estado o condición también material–, Electra se adjudicará una desintegración más espectacular: dejará de ser un cuerpo sólido para ser un fluido, y todo se convertirá en Electra; será, como dice el Pedagogo: una «infinita multiplicación de Electra».<sup>79</sup> A lo que Clitemnestra responde: «Una infinita multiplicación de Electras».<sup>80</sup> Donde el Pedagogo habla de Electra como entidad, y de su infinita multiplicación, Clitemnestra entiende infinita multiplicación de Electra misma en varios estados: «Eso es: una infinita multiplicación de Electras... (Pausa.) Aquí todo es Electra. El color Electra, el sonido Electra, el odio Electra, el día Electra, la noche Electra, la venganza Electra. (Gritando entre sollozos.) ¡Electra, Electra, Electra, Electra, Electra!».<sup>81</sup>

La sucesiva desmaterialización del cuerpo de Electra frustra los intentos de Clitemnestra por suprimirla. A sus deseos de que Egisto estrangule a Electra, este le responde: «¿Crees que se puede estrangular a un fluido?».<sup>82</sup> Y Electra termina siendo «rumor», «ruido», «trueno». Con la suspicacia de quien ha visto cómo funciona una terapéutica frente a un padecimiento, Electra se cuestiona en el monólogo con el que termina la obra:

He ahí mi puerta, la puerta de no partir. ¡La puerta Electra! (Camina al centro de la escena. Mira atentamente a lo alto.) ¿Y esas Erinnias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! (Ríe.) No, no hay Erinnias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinnias. (Pausa.) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo solo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra...<sup>83</sup>

Y diciendo esto, «Sale por la puerta y la cierra pesadamente».<sup>84</sup> Es el portazo final de Nora en *Casa de muñecas* (1879) cuando decide cerrar su puerta, también, pesadamente; con la diferencia de que el vector de deseo que en Nora va del interior al exterior, y que Ibsen plasma proxémicamente de adentro hacia afuera, en

Electra Garrigó va del exterior al interior, y a nivel espacial de afuera hacia dentro. Pero si Nora en *Casa de muñecas* se va, Electra Garrigó no parte. Y su decisión de no partir llega hasta Ágave, la heroína de *Bacantes* (2001), de Raquel Carrió y Flora Lauten, quien decide permanecer en Tebas aun después de que sus propias manos supieron arrancarle la vida a su hijo Penteo; aun con la ciudad devastada, sin su padre y sin sus hermanas.<sup>85</sup> Cuando Electra cierra pesadamente su puerta, abre en silencio el camino de la modernidad.

*Electra Garrigó*, entonces, no solo podrá ser leída como moderna en tanto actualiza la escritura teatral cubana mediante el despliegue de una serie de mecanismos textuales que la posicionan en los predios de la modernidad, sino también, y más importante, debido a la perspectiva inaugural que implica, en la medida en que recupera y hace suya la *episteme* moderna desde la instauración de la mirada clínica y la comprensión de la realidad desde los «puros hechos» que la heroína dramática devela en su accionar. Por eso no le interesa la Ley, sino la sanidad. Por eso las relaciones intrafamiliares, la muerte o la decisión de permanecer o partir son cuestiones susceptibles de ser interpretadas como un asunto de sanidad. Porque, para Electra Garrigó, de eso se trata: de «una cuestión sanitaria. Una mera cuestión sanitaria».<sup>86</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Raquel Carrió: «Una pelea por la modernidad», en *Primer Acto*, n. 225, septiembre-octubre de 1988, p. 65.

<sup>2</sup> Aunque estrenada en 1948, la obra no se publicó hasta 1960, en la primera edición del *Teatro completo* de Virgilio Piñera (Ediciones R, La Habana).

<sup>3</sup> Virgilio Piñera: «Piñera teatral», *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 11.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *Lunes de Revolución*, n. 52, 28 de marzo de 1960, p. 11.

<sup>5</sup> Pedro Pérez Sarduy: «Virgilio Piñera y los dos viejos», en *La Gaceta de Cuba*, a. VI, n. 63, febrero-marzo de 1968, p. 3.

<sup>6</sup> Virgilio Piñera: «Notas sobre el teatro cubano», en *Unión*, a. VI, n. 2, abril-junio de 1967, p. 133.

<sup>7</sup> María Victoria Rigueiro Rolán: «Bibliografía de Virgilio Piñera», trabajo de diploma tutelado por Dra. Araceli García-Carranza, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 1996, p. 150.

<sup>8</sup> Yadira Piñera: *Los Piñera: el peso de una isla en el amor de un pueblo*, Ediciones Vitral, Pinar del Río, 1997, p. 103.

<sup>9</sup> Carlos Espinosa Domínguez: «El poder mágico de los bifés: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera», en Rita Molinero (ed.): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Plaza Mayor, San Juan, 2002, p. 128.

<sup>10</sup> En carta fechada en Buenos Aires, en agosto 31 de 1947, Piñera refiere: «Entre otras cosas te diré que ya te he enviado la novela de Gombrowicz: *Ferdydurke*. Perdona que no vaya dedicada, pero como la editorial fue la encargada de remitirla, no me dio tiempo a firmar el ejemplar. Pienso publicar ahora *Electra*; estoy en eso, y creo que para fines de octubre te podré enviar, esta vez por avión, un ejemplar.» (*Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2011, p. 85.)

<sup>11</sup> Roberto Pérez León: *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, CELCIT, Caracas, 2002, p. 163.

<sup>12</sup> Virgilio Piñera: *Las furias*, Espuela de Plata, La Habana, 1941.

<sup>13</sup> Virgilio Piñera: «Ícaro y el sol», en *Espuela de Plata*, n. 6, febrero de 1941, pp. 20-21.

<sup>14</sup> Virgilio Piñera: «Esquema para una posible escena de "Rescate de Héctor"», en *Albur*, n. especial, mayo de 1990, pp. CXXI-CXXII. Anexo a «Algunas consideraciones sobre Teatro y Poesía», presentado como examen al Seminario de Estética en mayo de 1940.

<sup>15</sup> Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *Teatro completo*, ed. cit., p. 9.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>17</sup> Virgilio Piñera: *La isla en peso. Un poema*, Tipografía García, La Habana, 1943.

<sup>18</sup> María Zambrano: «*Electra Garrigó*», en *Prometeo*, n. 10, octubre de 1948, pp. 2-3.

<sup>19</sup> Ainslie Armstrong McLees: «Elements of sartrian philosophy in *Electra Garrigó*», en *Latin American Theatre Review*, v. 7, n. 1, otoño de 1973, pp. 5-11.

<sup>20</sup> Miguel Ángel Esquivel Ríos: «Absurd, existenzialistisch, kubanisch? Virgilio Piñera *Electra*-Stück als Neuansatz im modernen kubanischen Drama», en Christiane Schlote y Peter Zenzinger (eds.): *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*, Wissenschaftlicher, Trier, 2003, pp. 365-390.

<sup>21</sup> Raquel Carrió: «Una brillante entrada en la modernidad», en Carlos Espinosa Domínguez (coord.): *Teatro cubano contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 131-137.

<sup>22</sup> Mihály Des: «Entre *Electra* y *Aire frío*», en *Revolución y Cultura*, n. 10, octubre de 1986, pp. 20-25; Christilla Vasserot: «Una obra fundadora del teatro cubano: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», en *Unión*, a. VIII, n. 25, octubre-diciembre de 1996, pp. 27-32; y «*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», en *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain (1941-1968)*, tesis doctoral en Estudios Literarios, tutorada por Claud Fell, Universidad París III-Sorbonne Nouvelle, París, pp. 6-47.

<sup>23</sup> Elina Miranda: «Electra en Piñera», en *Revista de Literatura Cubana*, n. 14, 1990, pp. 40-53 (reproducido en *Classica*, n. 4,

1991, pp. 203-213) y «Clitemnestra prefiere la frutabomba», en *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006, pp. 53-68; Gloria María Martínez: «Electra en La Habana», en *Teatrae*, n. 9, 2005, pp. 24-29.

<sup>24</sup> Matías Montes Huidobro «Capítulo V. Virgilio Piñera (1914) [sic]: *Electra Garrigó* (1948), entre el machismo y el matriarcado», en *El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 2004, pp. 429-455.

<sup>25</sup> José Antonio Alegría: «Dialéctica de la burla y la apoteosis. Un estudio sobre *Electra Garrigó*», en *Revolución y Cultura*, n. 1, enero-febrero de 2000, pp. 29-33, y «Vicisitudes cubanas del bacilo griego. Risa y tragedia en *Electra Garrigó*», en *Tablas*, n. 3-4, julio-diciembre de 2007, pp. 28-37.

<sup>26</sup> Rosa Ileana Boudet: «¿Carcajada homérica o sabroso escandalito?: *Electra Garrigó* y *El chino*», en *Teatro cubano: relectura cómplice*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica, 2011, pp. 200-215.

<sup>27</sup> Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, París, 1966, p. 179.

<sup>28</sup> Slobodanka Vladiv-Glover: «What Does Ivan Karamazov "Know"? A Reading through Foucault's Analytic of the "Clinical" Gaze», en *New Zealand Slavonic Journal*, n. 29, 1995, p. 42.

<sup>29</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, Siglo XXI, México, 2009, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>31</sup> Slobodanka Vladiv-Glover: ob. cit., p. 28.

<sup>32</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, ed. cit., p. 165.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>34</sup> Daniela Visillac: «La mirada médica en la posmodernidad: un análisis desde Foucault», en *Médicos escritores*, 2004, consultado el 19 de octubre de 2012, <<http://www.medicosescritores.com.ar/Copiajunio%20de%20consagrados.htm>>.

<sup>35</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, ed. cit., p. 155.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>37</sup> Slobodanka Vladiv-Glover: ob. cit., p. 27.

<sup>38</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 36.

<sup>39</sup> *Íd.*

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>43</sup> La frutabomba o papaya está asociada a la vulva. Piñera traza un paralelo de significado entre la frutabomba como fruta favorita de Clitemnestra (en tanto alimento) a la vez que la asocia a su conducta lasciva (en tanto símbolo). Esta «tropical y obscenamente alusiva frutabomba» (Elina Miranda: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», ed. cit., p. 61) podría entenderse también como un ejemplo de la secuencia observación-diagnóstico-terapéutica afín a la mirada clínica.

<sup>44</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., p. 59.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 63.

<sup>46</sup> *Íd.*

<sup>47</sup> María Zambrano: ob. cit., p. 3.

<sup>48</sup> *Íd.*

<sup>49</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., pp. 39-40.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>53</sup> En tanto figura retórica que transfiere las sensaciones percibidas por un órgano sensorial a otro, la sinestesia también implica la mezcla o convivencia en una misma estructura léxica de dos percepciones distintas.

<sup>54</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, ed. cit., p. 176.

<sup>55</sup> Terri Beth Miller: «“Reading” the Body of Terri Schiavo: Inscriptions of Power in Medical and Legal Discourse», en *Literature and Medicine*, v. 28, n. 1, primavera de 2009, p. 34.

<sup>56</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., p. 68.

<sup>57</sup> Christilla Vasserot: «Una obra fundadora del teatro cubano: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», ed. cit., p. 28.

<sup>58</sup> *Íd.*

<sup>59</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., p. 70.

<sup>60</sup> Christilla Vasserot: «Una obra fundadora del teatro cubano: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», ed. cit., p. 29.

<sup>61</sup> *Íd.*

<sup>62</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., pp. 45-46.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>64</sup> Elina Miranda: «Clitemnestra prefiere la frutabomba», ed. cit., p. 60.

<sup>65</sup> *Íd.*

<sup>66</sup> Christilla Vasserot: «Una obra fundadora del teatro cubano: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», ed. cit., p. 29.

<sup>67</sup> *Íd.*

<sup>68</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, ed. cit., p. 148.

<sup>69</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., p. 46.

<sup>70</sup> Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica*, ed. cit., p. 148.

<sup>71</sup> Christilla Vasserot: «Una obra fundadora del teatro cubano: *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera», ed. cit., p. 29.

<sup>72</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., pp. 77-78.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>75</sup> *Íd.*

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 63.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>80</sup> *Íd.*

<sup>81</sup> *Íd.*

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>84</sup> *Íd.*

<sup>85</sup> Si en la tragedia de Eurípides, Ágave, luego de la *anagnórisis* en que se reconoce asesina de su hijo Penteo, decide partir al destierro, en la versión de Carrió y Lauten la heroína decide permanecer en la ciudad, perspectiva que separa definitivamente el hipertexto cubano de su hipotexto ático, y es el suceso desde el cual se articula la nueva fábula.

<sup>86</sup> Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, ed. cit., p. 63.



*Un jesuita de la literatura*, Teatro El Público  
Dirección artística: Osvaldo Doimeadiós

FOTOS: Reynaldo Barrera Mesa

AMADO DEL PINO, DRAMATURGO Y CRÍTICO TEATRAL cubano, convoca en 2004 a una pesquisa «tras todas las Electras que en este mundo han [...] compulsado a discernir si nuestro Piñera tiene más que ver con Sófocles o Eurípides, con Giraudoux u O'Neill».<sup>1</sup> En esta apelación encontramos algunas posiciones que trataremos a continuación. En primer término, la misma sirve como termómetro de que cincuenta y seis años después del estreno de *Electra Garrigó* (en 1948), de Virgilio Piñera, aún existe la necesidad de buscar en esta obra temas no explorados. En segundo término, notamos el desconcierto que ha producido la peculiar forma de apropiación piñeriana. Antes de ampliar estos aspectos y ocuparnos con el «por qué» o «qué es lo que busca», debemos empezar nuestra intervención refiriéndonos a una opinión extendida con respecto a la obra.

La historiografía teatral cubana afirma, con algunas excepciones,<sup>2</sup> que la modernidad en el teatro cubano se inicia con la escritura de *Electra Garrigó*, y esta ten-

en un asunto bastante delicado. Perfilar exactamente las fronteras entre las intersecciones temporales y bifurcaciones, distinguir entre los epígonos de un período y los que encabezan la vertiente del otro dificulta aún más el trabajo, entre otras razones porque con frecuencia los mismos autores se desplazan dentro de varios períodos e incluso en una misma obra no es inusual apreciar la coexistencia de rasgos pertenecientes a distintos movimientos, tendencias o épocas. Seguramente, unas teorías pueden darnos varios instrumentos para el análisis posterior de obras de determinado período del pasado. Con respecto a *Electra Garrigó*, nuestro objetivo no es rechazar de conjunto la teoría de los críticos a los que mencionamos, sino repensar y ampliar esa teoría, y de esta forma tratar de llenar un posible vacío cognitivo.

Una de las primeras personas que se ocupa profundamente con este debate, según ella misma confirma, y escribe sus primeros trabajos sobre el tema de la moderni-

# ¿QUIÉN LE TEME A LOS GARRIGÓ? ELECTRA GARRIGÓ ENTRE LA

MEHDI MORADPOUR

Teherán, 1979. Es un autor *freelance*, y colaborador de la revista *Theater der Zeit*, en Berlín, y de algunos blogs literarios. También se desempeña como traductor oficial y literario de alemán, persa y castellano.

dencia existe hasta la actualidad, como veremos más adelante. Para algunos críticos cubanos, por ejemplo Rine Leal, eso es un «hecho» indiscutible que se acepta en Cuba sin discusión.<sup>3</sup> Y ello, entre otros aspectos, es un punto de partida para nosotros, ya que en nuestro criterio es menester la profundización de la problemática que radica en el hecho de definir claramente los códigos y claves inmanentes en la obra y de distinguir la pertenencia a cuál periodización o tendencia.

El intento de clasificar obras o autores en períodos como *alta modernidad*, *vanguardia*, *modernidad tardía*, *posvanguardismo* y *posmodernidad* se convierte

en el teatro cubano, es Raquel Carrió.<sup>4</sup> Para Carrió la modernidad se vuelve un tema recurrente. Esta no se deja encasillar o reducir a una etapa de la producción artística, y cuando uno cree que ha pasado, que puede desprenderse de esta, «resurge como límite, oposición, ruptura o referente». Es decir, la modernidad designa «un propósito de renovación, cambio, ruptura, revitalización de la herencia o la tradición».<sup>5</sup> La investigadora cubana asocia la modernidad con la actitud de inscribir un nuevo paradigma estético o práctica artística, que no tratan de continuar una tradición, sino de revitalizarla. Sabemos, por lo menos desde los formalistas rusos, que la reutilización de procedimientos artísticos, introducidos o mani-

pulados en un nuevo tejido, puede servir para ejecutar la descanonización, y por lo tanto el efecto de *ostrenanie* o el mismo «*Verfremdungseffekt* brechtiano». <sup>6</sup> Hablando del modernismo y las «formulaciones de la modernidad», expone Carrió que ya a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX en Cuba encontramos dos líneas de expresión: la «dramaturgia cultista» que intenta el uso de los modelos románticos y realistas, y el teatro bufo o el vernáculo que se apropia de la escena. <sup>7</sup> Por una parte, existen figuras como José Antonio Ramos (1885-1946) que manipulan fórmulas provenientes del teatro universal, e incluso llegan a experimentar con técnicas pirandellianas, como afirma Sánchez-Grey Alba. <sup>8</sup> Ramos, «el padre del moderno teatro cubano», <sup>9</sup> veía el enriquecimiento de la dramaturgia cubana en la superación de los patrones prestados de la herencia española y abogaba por indagar en otras fuentes, de donde tomaba los componentes necesarios para «adaptarlos a las circunstancias y la mentalidad criollas». <sup>10</sup> Posiblemente, Ramos pertenece a esos modernistas puristas y *cultistas*, por lo menos en el ámbito del lenguaje, de los que habla Raquel Carrió.

Por otra parte, tenemos el apogeo de las formas bufas y vernaculares. Las presentaciones de los bufos, que se liberan de la literalidad y se concentran en el habla local, la música, el baile, etcétera, logran quebrar la dicotomía lógica de los discursos europeos de la unidad. La convivencia conflictiva pero a fin de cuentas armónica de un inventario de figuras multiétnicas constituye una anticipación del ideal posmoderno de una nación pluriétnica. <sup>11</sup> Además, desarrolla una apropiación de carácter transgresiva, paródica y caricaturesca. Sin embargo, su transgresión se caracteriza por el rechazo fuerte del Otro, la estereotipización y la reducción.

Es decir, se trata de líneas y tendencias al parecer irreconciliables y puristas. Una que aspira a un teatro *culto*, universal en su concepto e ilustrado en relación a los modelos europeos, y otra que da valor a los mode-

los y arquetipos populares. No constatamos en aquel tiempo, y hasta los años 40, la búsqueda de una síntesis orgánica, abierta y plural de ellas. Exactamente en aquel momento Piñera se implica en la búsqueda de nuevos sistemas y lenguaje. Se atreve a amalgamar diversos afluentes de tradiciones y estéticas sin destruirlos. Queda claro que el acto de *apropiación* <sup>12</sup> de los modelos y géneros es un procedimiento que se remonta a los inicios de la literatura cubana y prosigue hasta la actualidad. Pero cuando hablamos de la actitud piñeriana de *apropiación* en *Electra Garrigó* no nos referimos a una mera copia o reactualización del mito de Electra, a una tragedia *tropicalizada*, mezclada simplemente con humor y elementos del teatro vernáculo o del folclor cubano, a una mera reposición manierista, un sabotaje textual o a mixtura cualquiera de modelos. No se trata de un acto de rebeldía y subversión con el objetivo de desarrollar un modelo, en lo fundamental, en oposición a los precedentes. Sino que estamos hablando de la toma de conciencia de la



influencia de varios sistemas y géneros, en el sentido de la *Verarbeitung* (elaboración/trabajo consciente) de Lyotard, <sup>13</sup> que desafía el concepto de la *originalidad* y la autonomía del texto como tal, incluso hasta la misma autoridad del texto. Se trata de la inscripción de estructuras y procedimientos en un texto nuevo que interacciona con múltiples intertextos y tradiciones,

de una desacralización de la tragedia y, a la par, de un homenaje a esta.

Volviendo a los planteamientos de Rine Leal y Raquel Carrió, debemos aclarar lo que definen estos autores como rasgos modernos de la obra. Entre algunas características las cuales están calificadas por Leal como «virtudes» del texto, se encuentran: «su teatralidad», «la imaginación con que ha recreado el mito helénico», «el sentido parodial y cómico», «el choteo» y «su espectacularidad».<sup>14</sup> Carrió por su parte destaca dos aspectos fundamentales que definen su modernidad. El primero es lo que ella llama la «vocación integradora de tradiciones interactuantes»; es decir, para Piñera «lo cubano no está [...] desvinculado de lo universal o inscrito solo en las antinomias de lo vernacular [...] sino precisamente en la contradicción, la interacción continua de los límites», una contradicción «que se asume con insólita franqueza».<sup>15</sup> El segundo aspecto se refiere a la actividad del autor en cuanto al nuevo lenguaje que crea sintetizando los afluentes diversos, es decir, el lenguaje de la mencionada «dramaturgia cultista» y el teatro bufo/vernáculo.<sup>16</sup> Expresándolo con otras palabras, y de manera sintética, para los autores Piñera se concentra en la teatralidad/espectacularidad de la obra, en poner de manifiesto las contradicciones de varios conceptos de identidad y en utilizar un nuevo lenguaje que, entre otras cosas, reconcilia varias líneas puristas precedentes.

De acuerdo también con muchos otros autores, su actitud no radica en rechazar/excluir una cierta mirada o tendencia ni en oponerse a estas, sino en desorganizar/fragmentar y reorganizar/recombinarlas de nuevo. A diferencia de otros autores de su tiempo y con esta «insólita franqueza» Piñera asume las contradicciones, hace juego a la interpretación del tema de la *idiosincrasia* cubana y la pone en tela de juicio. Superando la dominante dicotomía de aquel tiempo –entre *lo universal/lo nacional/lo vernacular, lo propio/lo foráneo, lo culto/lo popular y, finalmente, lo tradicional/lo moderno*– relaciona en su obra las líneas hasta entonces irreconciliables. A nuestro parecer, algunas actitudes de Piñera demuestran que él se desprende de las nociones modernistas –considerar el texto literario como «sistema encerrado en sí mismo»,<sup>17</sup> destacar su «unidad» y «autonomía» intactas<sup>18</sup> o su «originalidad»<sup>19</sup> de la idea de que *lo moderno* debe sustituir la tradición,<sup>20</sup> etcétera (por ejemplo, de la negación de que la parodia puede ser a la par metaficcional y cómica)<sup>21</sup> y ofrecen la posibilidad de asociarlas con la actividad reconciliadora de la *Verwindung* heideggeriana interpretada por

Vattimo, donde tenemos una nueva creación: lo antiguo y lo nuevo se funden en una unidad en la cual impera por una parte la globalización y por otra la diferencia,<sup>22</sup> de la que surge una matriz nueva, un lugar donde el autor *almacena* temporalmente nuevas asociaciones y recepciones. Heidegger reemplaza el criterio de la *Überwindung* (superación) por el de la *Verwindung* («desprenderse de la idea de dejar algo atrás, de eliminarlo y de pasar de un estado a otro en cuyo transcurso el pasado, un estado determinado, se *diluye* [subrayado por A. del T.] reintegrativamente».<sup>23</sup>

La condición perlaborada del pensamiento posmoderno, según Vattimo, es una condición híbrida que usa la gran diversidad de oposiciones, ofrece la oportunidad de un nuevo comienzo sin dirigirse a la modernidad, sino que la «*habita* [...] se la *apropia* [subrayado por A. del T.], reincorporándola y recodificándola».<sup>24</sup> Conforme a ello, podría decirse que la postura reconciliadora de Piñera radica en este acto de *apropiación* y *habitación* de múltiples estructuras y dispositivos y en ponerlos en un diálogo donde puedan negociar las contradicciones. Una postura que obvia algunos problemas, causados por las compuertas cerradas de la modernidad, y se hace propensa a pertenecer a las estrategias posmodernas. Con el objetivo de sublimar esta idea, es menester fundamental mencionar lo que Alfonso de Toro explica en el mismo lugar. La modernidad se caracterizó también por la multiplicidad, diversidad de paradigmas y códigos que producían una gran apertura; sin embargo, y al contrario de la posmodernidad, las múltiples perspectivas y los diversos universos permanecieron irreconciliables entre sí. La misma modernidad va, según la metáfora de Lyotard, embarazada de la posmodernidad. Ello equivale,

por una parte, a la creación de un nuevo lenguaje que busca la constitución de nuevos sistemas de significación en la estructura profunda del pensamiento, allí donde éste nace y se construye y, por otra parte, a la producción de discontinuidad, diversidad y diferencia en la estructura de superficie. Existe la tendencia a reconciliar ambas estructuras y con esto se persigue una universalidad y una totalidad en la multiplicidad y en la fragmentariedad.<sup>25</sup>

Aún más, el reconocimiento de la inestabilidad/intercambiable de los signos y la semiotización de objetos, el empleo de componentes metateatrales/metafccionales, de lo *performático/clownesco*, la parodia, la (relativa) abstracción de los personajes –que a veces carecen de

identidades estables o personalidades claramente definidas—, su «reduplicación»<sup>26</sup> o «desdoblamiento»,<sup>27</sup> la recodificación pluralista de las referencias, la acentuación de la sexualidad, el permanente juego conceptual con referencias/sentidos y la noción de los géneros establecidos, la ironía que «excluye absolutamente la univocidad semántica para remitir a significaciones opuestas a partir de un mismo significante»,<sup>28</sup> el uso del absurdo y un humor que provoca «la esencial fragilidad de la seriedad sin fisuras»,<sup>29</sup> entre otros aspectos, hacen que nos cuestionemos la calificación de la pieza como obra meramente *moderna*.

conveniente desconocer que el trastorno de lo moderno parece imbricarse con algunas características que son consideradas posteriormente como posmodernas. Además, *Electra Garrigó*, escrita en 1941, pone en juego gestos, actitudes, procedimientos estilísticos y formas de expresión que están actualmente privilegiados por la posmodernidad. Existen en el *corpus* literario de Piñera también otras obras en las que observamos lo mismo, incluso en una forma más radical: en sus cuentos «La risa» (1947), «El *Impromptu en Fa* de Federico Chopin» (1970), «*Ars longa, vita brevis*» (1976) y en obras teatrales como *Falsa alarma* (1948), *El flaco y el gordo* (1959), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), *El trac* (1974), etcétera.

A nuestro entender, el texto cumple, en gran medida, las tres funciones que propone Fernando de Toro<sup>30</sup> en lo concerniente a la intertextualidad posmoderna: desmitifica el acto creativo y desafía el concepto de la originalidad (función estética). Se construye a la par sobre la base y en las fisuras del texto de Sófocles y usa otros intertextos —*Electra* de Eurípides, *Agamenón* de Esquilo, la trilogía de Eugene O'Neill (*Mourning Becomes Electra*, 1931), *Électre* (1937) de Giraudoux,<sup>31</sup> así como otras referencias (Shakespeare, Cirilo Villaverde, el complejo de Edipo, el mito de Fedra, etcétera)—,<sup>32</sup> es decir, critica y parodia la obra sofoclea, produce una nueva tragicidad y, a la vez, una comicidad. Por otra parte tenemos la interacción con los «elementos del folclor criollo»<sup>33</sup> y «los símbolos más sobresalientes de la realidad cubana».<sup>34</sup>

El texto logra una nueva funcionalidad y ofrece el doble acceso, opaco y transparente (función crítica/reflexiva). Piñera recurre a un mito griego, es decir, reconoce su poder y eficacia, pero los *hechos*

Ello no quiere decir que la obra sea estrictamente posmoderna. No se trata ni de forzar denominaciones ni de calificar a Piñera como un autor posmoderno. No podemos desatender el hecho de que la mayoría de la obra piñeriana (poesía, narrativa o sus piezas teatrales) se inserta en las *coordenadas* de la modernidad o el modernismo tardío. Pero tampoco sería

de la tragedia griega están expuestos a la subjetividad e interpretación del autor. Él los utiliza para discutir asuntos relacionados con el contexto social, histórico y político cubano (distanciación y función política), sin referirse a algo *real* que existe de esta forma en la sociedad cubana. Aunque utiliza referencias, es antimimético, no intenta duplicar lo *real*. La «desdoxifica-

ción» «de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento»<sup>35</sup> podría radicar en la resistencia de Electra contra la ideología de Agamenón, quien intenta mostrar su interpretación de las relaciones familiares como *natural*. La resistencia de Electra desnaturaliza estas relaciones y muestra sus máscaras.

En el nivel semiótico el autor destaca la transformabilidad de los signos y evita producir una univocidad. Se hace visible un aplazamiento de significados que conduce a una pluralidad. Los significados de un signifiante (por ejemplo, el destino) se cambian, se transforman o se pierden. El lenguaje que debería funcionar como un medio de comunicación conduce a veces a exageración y trastornos, se muestra por ejemplo como una yuxtaposición de sonidos, como entonación, en sentido de Artaud. Un lenguaje «material» que no siempre sirve para comunicar solamente ideas, sino para expresar sentimientos, emociones y «pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado», que es además «[...] todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena».<sup>36</sup> En los momentos en los que el elemento trágico parece intensificarse y cuando la obra alcanza una *seriedad*, se inserta el elemento cómico y de esta manera se producen cambios de estado. Todo parece ambivalente y contradictorio, también la visión del mundo que nos ofrece el texto: el partir y el no partir, desilusión y esperanza, libertad y soledad, etcétera.

Piñera trabaja conscientemente con materiales, referencias y tradiciones escogidos y los reordena en su texto con el objetivo de integrarlos y reconciliarlos, sin afán de discriminar o excluir algo. Hemos tratado de mostrar que en el caso de *Electra Garrigó* no se trata de una mera yuxtaposición de estructuras, tradiciones o componentes de distintas cualidades, sino además de la posibilidad que les ofrece el texto para que estos interactúen, se pongan en diálogo y negocien sus comunidades y contradicciones. Haciéndose propensa a desafiar las bases epistemológicas que ofrecen los sistemas demasiado seguros de su época, logra a la par una pluralidad semántica y discursiva que pide más flexibilidad, lo que se manifiesta también en la postura del autor cuando evita encasillamientos y reducciones de sus obras. Por lo tanto, no sería inadecuado sugerir la propuesta de relativizar calificaciones como *moderno*, *vanguardista* o *posmoderno*. Examinando la obra, nos parece que existen en el texto muchas características y actitudes consideradas

como posmodernas por la crítica, y por ello proponemos colocar la obra en una zona intermedia entre la modernidad y la posmodernidad.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Amado del Pino: *Sueños del mago*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2004, p. 52.

<sup>2</sup> Rosa Ileana Boudet califica la obra como «más que moderna, posmoderna al reunir palabra declamada y desparpajo, parodia y bacilo griego, coturnos y guantanamera» (Rosa Ileana Boudet: «Virgilio Piñera en su mar de utilería», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 34, 2005, p. 143), pero no profundiza el tema. Al destacar la intertextualidad, la desnaturalización del mito, la desacralización de los paradigmas de la cultura occidental y el rol de la sexualidad como «el móvil de todo el drama», Antonio José Aiello considera *Electra Garrigó* como una obra precursora de la dramaturgia posmoderna latinoamericana (Antonio José Aiello: «Dos precursores de la dramaturgia postmoderna latinoamericana: Virgilio Piñera y José Triana», en *Divergencia: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, n. 7, 2007, pp. 19-20).

<sup>3</sup> Véase Rine Leal: *Introducción a Cuba: El teatro*, Instituto del Libro, La Habana, 1968, p. 48.

<sup>4</sup> Véase Raquel Carrió: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988; «Una brillante entrada en la modernidad», en Carlos Espinosa Domínguez (comp.): *Antología de teatro cubano contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 131-137; «Teatro y modernidad: treinta años después», en *Tablas*, n. 2, 2002, pp. 33-39.

<sup>5</sup> Raquel Carrió: «Teatro y modernidad: treinta años después», ed. cit., p. 33.

<sup>6</sup> Véase Fernando de Toro: «El teatro latinoamericano actual: modernidad y tradición», en Fernando de Toro y Alfonso de Toro: *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, p. 20.

<sup>7</sup> Raquel Carrió: «Teatro y modernidad: treinta años después», ob. cit., p. 34.

<sup>8</sup> Esther Sánchez-Grey Alba: *Teatro cubano moderno. Dramaturgos*, Ediciones Universal, Miami, 2000, p. 22.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> Íd.

<sup>11</sup> Véase Janett Reinstädler: «Conceptos transgresivos de nación en la escena popular cubana después de 1878», en Gabriele Knauer, Elina Miranda y Janett Reinstädler: *Transgresiones Cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 2006, p. 119.

<sup>12</sup> En el caso de *Electra Garrigó*, y también en general, algunos críticos utilizan términos como la «cubanización» (Cintio Vitier: *Crítica sucesiva*, UNEAC, La Habana, 1971, p. 411; Raquel Carrió: «Teatro y modernidad: treinta años después», ed. cit., p. 35) o la «criollización» (José Antonio Alegría: «Vicisitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra Garrigó*», en *Tablas*, n. 3-4, 2007, p. 29). Virgilio Piñera usa el término «cubanizar» en el prólogo de su *Teatro completo* («Piñera teatral», Ediciones R, La Habana, 1960, p. 9), pero no lo define claramente, sino que lo relativiza al asociarlo con varios asuntos. Se hace visible que se trata de una negación y, a la vez, de un juego con los conceptos tradicionales de la identidad. Piñera lo utiliza como una mera referencia para comunicarse con el lector. A nuestro entender la apropiación no se reduce a pocos gestos y estrategias y demuestra una pluralidad vasta. Proponemos que sea más adecuado hablar de una *apropiación* piñeriana.

<sup>13</sup> Véase Alfonso de Toro: «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», en *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, p. 12.

<sup>14</sup> Rine Leal: *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 131.

<sup>15</sup> Raquel Carrió: «Una brillante entrada en la modernidad», ed. cit., p. 132.

<sup>16</sup> Raquel Carrió: «Teatro y modernidad: treinta años después», ed. cit., pp. 34-35.

<sup>17</sup> Véase Pavao Pavličić: «La intertextualidad moderna y la postmoderna», en Desiderio Navarro (ed.): *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007, p. 281.

<sup>18</sup> Véase Manfred Pfister: «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?», en Desiderio Navarro (ed.): ed. cit., p. 253.

<sup>19</sup> Véase Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, postcolonialidad*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 1999, p. 158; Juan Martín Prada: *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, p. 11.

<sup>20</sup> Véase Nelly Richard: «Latinoamérica y postmodernidad», en *Escritos*, n. 13-14, enero-diciembre de 1996, p. 276.

<sup>21</sup> Véase Margaret A. Rose: *Parody. Ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 242.

<sup>22</sup> Véase Alfonso de Toro: «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», ed. cit., p. 12.

<sup>23</sup> Íbid., p. 17.

<sup>24</sup> Íd.

<sup>25</sup> Íd.

<sup>26</sup> José Antonio Alegría: ob. cit., p. 35.

<sup>27</sup> Rine Leal: «Piñera todo teatral», en Virgilio Piñera: *Teatro completo*, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. XII.

<sup>28</sup> Margarita Mateo Palmer: *Ella escribía poscrítica*, Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 128.

<sup>29</sup> Íbid., p. 129. En estos dos casos Margarita Mateo se refiere a la obra de Piñera en general.

<sup>30</sup> Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, ed. cit., pp. 158-159.

<sup>31</sup> Miranda Cancela llama la atención sobre el uso «de una luz cargada con el peso simbólico aportado por Giraudoux» (María Elina Miranda Cancela: *Calzar el coturno americano: Mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006, p. 59); y además hace constar que la rivalidad madre/hija en torno a Orestes se diferencia de la oposición sofoclea de ambos personajes y más bien recuerda la establecida por Giraudoux, así también la relación de Clitemnestra Pla con su hijo que, más que acentos atribuibles a la versión de O'Neill, evoca la *Électre* del autor francés (ibíd., p. 62). En otras zonas muestra las semejanzas del texto con *Mourning Becomes Electra* en cuanto al retardamiento del momento de la muerte de Agamenón (ibíd., p. 57), el hecho de que Electra (como Lavina de O'Neill) se queda sola al final de la obra (ibíd., p. 58) y el elaborado perfil de Orestes como una persona «siempre dependiente» (ibíd., p. 64). Sin embargo, sabemos también que Piñera, refiriéndose posiblemente a O'Neill, rechazaba poner en su época exactamente los mismos conflictos de una familia griega del siglo V a.n.e (ibíd., p. 57). Con respecto a Orestes, debemos mencionar que ya en la versión de Eurípides notamos su naturaleza irresoluta y desconfiada (véase nota 32).

<sup>32</sup> Cervera Salinas afirma que el Orestes de Piñera demuestra la personalidad dubitativa hamletiana y que también en la figura de Clitemnestra encontremos «signos de la locura [...] más propios de otra criatura shakespeariana, Lady Macbeth» (Vicente Cervera Salinas: «*Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Años y leguas de un Mito teatral», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 545, 1995, p. 152). La caricaturización de la relación entre Clitemnestra y Orestes, Miranda Cancela, hace referencia a la tradicional madre criolla que ya en el siglo XIX Cirilo Villaverde fijara literariamente con la figura de Doña Rosa en *Cecilia Valdés* (véase María Elina Miranda Cancela, p. 62). Por lo demás, las actitudes de Agamenón y Clitemnestra con respecto a sus hijos de sexo opuesto (las reacciones frenéticas de Clitemnestra y sus preocupaciones ante la posibili-

dad de que Orestes parta o la deje abandonada, así como las angustias de Agamenón, quien teme por la idea de que Electra se case) podrían entenderse como una alusión al complejo de Edipo (véase José Antonio Alegría: ob. cit., p. 35). Alegría asocia también la noción de la «pasión de ánimo» con el mito de Fedra (véase ibíd., p. 34).

<sup>33</sup> Esther Sánchez-Grey Alba: ob. cit., p. 93.

<sup>34</sup> Raquel Aguilú de Murphy: *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Editorial Pliegos, Madrid, 1989, p. 25.

<sup>35</sup> Fernando de Toro: *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, postcolonialidad*, ob. cit., pp. 158-159.

<sup>36</sup> Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 61-62.



*Puñeteros carteles*, proyecto de la AHS  
Diseño: Idania del Río

Idania del Río

# EL TRASERO DE LA HISTORIA: LOS SIERVOS DE VIRGILIO PIÑERA\*

EL TEATRO DE VIRGILIO PIÑERA, UNO DE LOS MÁS DESTACADOS dramaturgos cubanos, es tan mordaz, absurdo y satírico como el resto de su obra, que abarca también la poesía, el cuento y la novela. *Los siervos*, pieza teatral de 1955 –una de sus más polémicas–, fue publicada originalmente en *Ciclón* (vol. I, n. 6, noviembre de 1955) y en febrero de 1958 Teatro El Sótano realizó una lectura dramatizada de la obra, dirigida por Juan Guerra (en España). No subió a la escena cubana hasta septiembre de 1999, bajo la dirección de Raúl Martín. El carácter polémico de esta pieza se deriva del contexto político en el que se desarrolla: ubicada en la Rusia postestalinista, es una crítica cáustica del comunismo a la soviética, pero su contenido obviamente tiene mucho que decir sobre la Cuba posterior a 1959 (y a 1989). Cuando Piñera publicó su *Teatro completo* (diciembre de 1960), incluyó siete obras, y *Los siervos* no era una de ellas. La mayoría de los críticos consideró que esta era una sabia decisión política de su parte, pero eso no bastó para impedir que el autor enfrentara una marginación creciente a manos de la burocracia cultural de la Isla, donde en la última década de su vida (1969-1979) no se publicó ninguna obra suya. Más tarde, en un texto escrito después de 1959 consistente en una entrevista imaginaria con Jean-Paul Sartre, Piñera se desdijo de la obra y se declaró de acuerdo con los

que la criticaban. Adujo que sus fantasías imaginarias sobre una realidad lejana (la de la URSS) habían sido superadas por la Revolución cubana, que le había hecho entender el hecho revolucionario más allá de una perspectiva meramente teórica.<sup>1</sup> Resulta interesante que la reciente antología de Piñera titulada *Órbita de Virgilio Piñera*, a cargo de David Leyva,<sup>2</sup> reproduzca el texto íntegro de *Los siervos* como único ejemplo del teatro del autor, en un volumen que incluye poesía, cuentos, un capítulo de su novela *Pequeñas maniobras*, críticas, ensayos y cartas.

Aunque la lectura de *Los siervos* que se ofrece a continuación se centra específicamente en la pieza teatral,

FOTO: Yasser Expósito



*Una caja de zapatos vacía*, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales

\* Ponencia leída en el evento «Un fognazo del absurdo: 100 años de Virgilio Piñera», en septiembre de 2012, Miami. Traducida del inglés por Esther Pérez.

debo advertir a los lectores que es necesario verla en el contexto de la obra del autor, y apuntar que su relevancia no se limita a la dinámica del poder en la Rusia postestalinista (o la Cuba posrevolucionaria), sino que alcanza también a los sistemas políticos modernos del capitalismo globalizado. Ya antes he planteado que la obra de Piñera de mediados de los 50 constituye una crítica incisiva al capitalismo occidental y al socialismo de tipo soviético.<sup>3</sup> Como señalara el propio Piñera:

Sin duda que el Este y el Oeste están de acuerdo en un punto esencial por encima de todas las discrepancias, de los terribles antagonismos; en una palabra, de la concepción de la vida. Este y Oeste se dan la mano, marchan hombro con hombro en lo que se refiere a la concepción de la muerte.<sup>4</sup>

A pesar de esos comentarios de Piñera, lo fundamental de mi análisis se centrará en la experiencia revolucionaria soviético/cubana, sin perder de vista las más vastas dimensiones de su crítica. Escrita a mediados de los 50, la obra resulta profética ya que revela algunas de las debilidades ideológicas del pensamiento soviético. Piñera emprende una sátira a fondo de las rigideces de esta teoría dialéctica, cuando se aplica mecánicamente, y combina ingeniosamente asertos filosóficos con la farsa desembozada y el sainete, a lo que en un escrito anterior he denominado «lo que ocurre cuando Hegel se encuentra con los policías de la agencia Keystone», o lo que Montes Huidobro califica de «cantinflismo dialéctico».

Todos los personajes llevan nombres rusos; el protagonista se llama Nikita y es el filósofo del partido. Va a ser recibido por tres importantes miembros del régimen: Orloff, primer ministro; Fiodor, secretario del partido; y Kirianin, general del Ejército Rojo. La obra comienza con las noticias de la pasmosa revelación de Nikita: se ha declarado siervo, en el contexto de una situación global en la que el comunismo ha triunfado a escala planetaria. No hay que aclarar que Orloff, Fiodor y Kirianin no solo se sienten sorprendidos, sino también completamente desconcertados por la proclamación de servidumbre de Nikita. Debaten las posibles medidas a tomar con él (que van desde ignorarlo hasta liquidarlo) y reconocen que, aunque es un enemigo, no es posible atacarlo.

Por fin los tres se enfrentan a Nikita en la segunda escena, en la que discuten cuestiones filosóficas y de forma. Nikita parece salir mejor parado. En el segundo acto asoma Stepachenko, un espía que es un amo encubierto y ahora quiere ser un amo declarado y tener

a Nikita por siervo. Nikita accede, pero con algunas condiciones (acerca de las cuales hablaré más adelante). En ese momento Nikita ya menciona que tras la declaración de servidumbre se produce la rebelión de los siervos. En la próxima escena aparece un nuevo personaje, Adamov, quien viene a negociar con Stepachenko por Nikita. Adamov es un amo encubierto de cuatrocientos siervos y quiere a Nikita para que los ayude a declarar abiertamente su condición de siervos. No obstante, también quiere cortarle la cabeza a Nikita para que sirva de ejemplo y así sembrar el terror entre sus cuatrocientos vasallos.

En el último acto, Kolia, un nuevo personaje que es un obrero, le advierte a Nikita que Stepachenko es un espía, lo cual no le resulta a Nikita una novedad. Antes de la en-

## ALAN WEST-DURÁN

La Habana, 1953. Es poeta, ensayista, traductor y crítico. Ha publicado los libros de poesía *Dar nombres a la lluvia* y *El tejido de Asterión*, y el de ensayos *Tropics of History: Cuba Imagined*. Es profesor en la Northeastern University de Boston, y director de su programa de Estudios Latinos, Latinoamericanos y del Caribe.

trada de Kolia, él y Stepachenko hablan acerca de la dialéctica de la historia entre amos y esclavos, que incluye la rebelión de los siervos. Kolia le informa a Nikita de las huelgas protagonizadas por obreros siderúrgicos, trabajadores del metro y zapateros, y que al día siguiente se producirá una huelga de brazos caídos de veinticinco mil trabajadores que declararían su condición de siervos. Al presentir la victoria, Kolia asegura que los huelguistas, ahora siervos, se rebelarán y triunfarán, pero Nikita le recuerda que el siervo triunfante se convierte en el nuevo amo, lo cual dará origen a un nuevo Nikita, y así hasta el fin de los días.

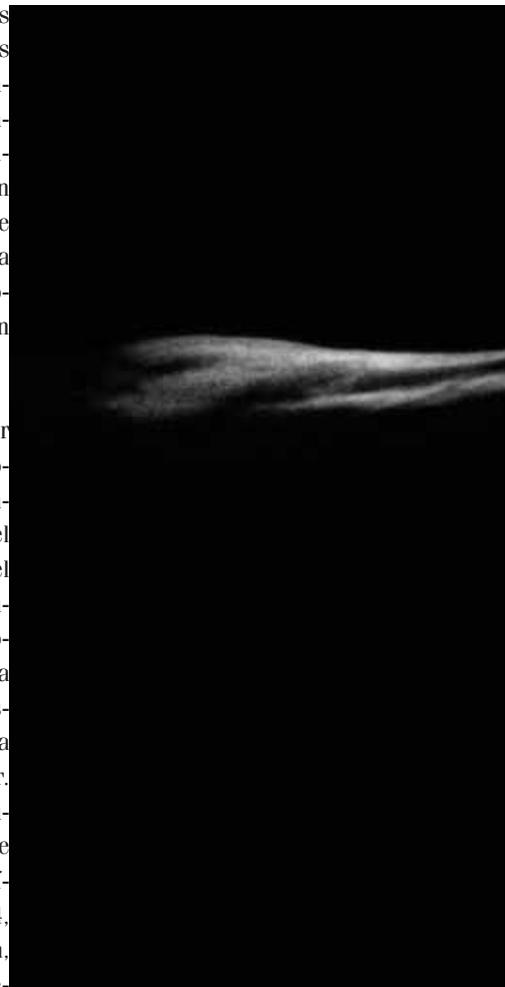
En la escena final aparecen los tres funcionarios (Orloff, Kirianin y Fiodor), Nikita y Stepachenko. Los tres primeros, tratando de salvar la situación, vuelven a interrogar a Nikita, pero este se mantiene firme y les anuncia que veinticinco mil trabajadores han declarado abiertamente su condición de siervos. Un funcionario se lleva a Nikita y a Stepachenko (al primero, para ejecutarlo; al segundo, para desintoxicarle la pata). La obra termina con una referencia al nikitismo en marcha y a la recurrencia eterna.

En septiembre de 1999, Teatro de la Luna de Raúl Martín (grupo fundado en 1997), lleva a escena *Los siervos* por primera vez en cuarenta y un años. Martín ha mostrado un gran interés por la obra de Piñera: puso en las tablas *La boda* (1994), *Electra Garrigó* (1997) y *El álbum* (2001). La revisión radical de la obra realizada por Martín ha recibido muchos elogios y también muchas críticas. Entre las diferencias más notables con el original están el cambio de los nombres de los personajes y la eliminación de las referencias a la Rusia postestalinista y de las alusiones más directas al comunismo, el partido comunista y la jerarquía de la estructura de poder en el régimen soviético. La versión de Martín constituye una lectura más «universal», con una puesta en escena a lo Jarry con trajes extravagantes, movimientos que remedan la danza, gestos exagerados de las manos y el cuerpo (señalar con el dedo, doblarse en dos, tenderse, girar) y la distorsión de las voces de los actores. Los registros vocales de estos últimos son sorprendentemente amplios: tonos roncros, gemidos, rechinar de dientes, risas socarronas, chillidos, carcajadas, exclamaciones explosivas, todo con el propósito de desnaturalizar la voz humana. Los personajes de Jarry parecen oscilar entre monstruos y marionetas (*La Belle*), y la adaptación hecha por Martín de los personajes de Piñera es similar, aunque a veces le da una dimensión lírica a su humor grotesco, en especial a Nicleto (Nikita). La versión del director es innovadora, atrevida y gestualmente rica.

Los críticos han señalado que al eliminar las referencias históricas concretas del original, el perceptivo examen realizado por Piñera de un período crucial de la Guerra Fría, para no mencionar un momento igualmente significativo del socialismo soviético y la transición postestalinista, le hace un flaco favor a la obra y al pensamiento de Piñera. Añaden que más dañino resulta sustituir el comunismo por el carolismo, pues se elimina así el verdadero filo de la crítica política del autor. Algunos apuntan que la situación cubana actual no permitiría una sátira tan virulenta de la ideología comunista, y que esa es la razón por la que Martín optó por una referencia histórica menos específica. Quizás sea verdad, pero algunos pensadores e intelectuales cubanos han publicado recientemente duros juicios sobre el socialismo de tipo soviético —cierto que sin poner en tela de juicio la validez del socialismo mismo— y no han enfrentado dificultades por hacerlo. Por último, podría argumentarse que el elemento de farsa, casi de sainete, de la obra se sobrepone a su dimensión semiótica, lógica y social, con lo que se mella el filo político de la versión original.

La muerte de Lenin en 1924 privó a los soviéticos de su gran líder bolchevique en una etapa temprana del proceso revolucionario, pero la de Stalin (1953), casi treinta años después, dejó un vacío de poder que parecía insuperable. A pesar de las hambrunas de los 30, las grandes purgas (1936-1939) y la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial, a fines de los 40 la URSS emergió como una superpotencia en la política global. En el momento de la muerte de Stalin, siete países de Europa Oriental y los estados bálticos tenían gobiernos comunistas, al igual que China y Corea del Norte, y Vietnam del Norte libraba una lucha revolucionaria contra los franceses. En el Tercer Mundo, sobre todo en África, los movimientos anticolonialistas ganaban fuerza y terminarían por dar, a inicios de los 60, un dividendo de decenas de estados independientes, muchos de los cuales mantenían una estrecha relación con la URSS. Considerando la situación desde la perspectiva de la Guerra Fría, parecía que las fuerzas del comunismo estaban en constante ascenso.

Pero no todo era color de rosa en el mundo comunista. Yugoslavia había sido expulsada del Cominform (1947), el organismo que sustituyó a la Internacional Comunista, por seguir una vía diferente al socialismo y por la autonomía de su política exterior. En los estados comunistas recién creados se produjeron juicios políticos entre 1948 y 1954, sobre todo en Bulgaria, Hungría, Polonia y Checoslovaquia, y los procesos de Slansky llevados a cabo en ese último país (1952) fueron objeto de condena en todo el mundo. Si bien esos juicios no fueron un fenómeno tan masivo (o letal) como la gran purga soviética de los 30, reflejaban un intento incómodo e inestable por imponer la pureza ideológica en el seno del movimiento comunista, obsesionado por las desviaciones



de izquierda o de derecha que a lo largo de los años recibieron diferentes nombres: titoísmo, trotskismo, maoísmo, revisionismo, cosmopolitismo, camarillas antipartido, etcétera. En 1953 se produjeron rebeliones de obreros en la República Democrática Alemana y Checoslovaquia, al tiempo que el primero de esos dos países enfrentaba también la huída de grandes grupos de su población hacia Alemania Occidental, lo que condujo con el tiempo a la construcción del Muro de Berlín (1961).

Todos esos acontecimientos y tendencias formaban parte de un proceso general, aunque espasmódico, de desestalinización que no solo sacudió a la URSS, sino también a los países del campo socialista de Europa

invadido por tropas soviéticas. El propio Jruschov se vio enfrentado a un intento de deposición en 1957, y fue finalmente relevado de su cargo en 1964. Piñera, que era testigo (indirecto, por supuesto) de esos acontecimientos, estaba consciente también de la copiosa literatura producida a lo largo de los años por diferentes autores e intelectuales acerca de sus experiencias con el comunismo, desde *El cero y el infinito* (*Darkness at Noon*), de Arthur Koestler (1940), hasta los clásicos de Orwell *La granja de los animales* (*Animal Farm*, 1944) y *1984* (1949). *El fracaso de un ídolo* (*The God that Failed*, 1950), que recoge importantes testimonios de Koestler, Ignazio Silone, Richard Wright, André Gide, Louis Fischer y Stephen Spender, fue un libro significativo que circuló ampliamente. Mi-

lovan Djilas ya le había concedido una entrevista al *New York Times* (diciembre de 1954) en la que criticaba las ocultas formaciones de clases dominantes en el régimen yugoslavo, y poco después publicaría su clásico *La nueva clase* (*The New Class*, 1957). Esa publicación y su apoyo a la Revolución húngara le costarían a Djilas varios años de cárcel.

Pero, sin duda, la obra que impresionó profundamente a Piñera fue *El pensamiento cautivo* (*Captive Mind*), de Czeslaw Milosz: los dilemas que planteaba resuenan en *Los siervos*. Publicada en polaco (y francés) en 1953, la obra fue traducida al inglés ese mismo año. Algunos fragmentos habían sido publicados en *Partisan Review* en 1951. Puede que Piñera haya leído la traducción al francés (o al inglés), pero no hay duda de que leyó la versión en español, publicada en 1954

Oriental. En ese sentido, el año que siguió a la publicación de *Los siervos* fue un parte-aguas: en febrero de 1956 Jruschov pronunció su discurso ante el XX Congreso del Partido, y en el otoño de ese mismo año Polonia se vio sacudida por importantes trastornos políticos, a los que siguieron los cruentos sucesos de la Revolución en Hungría, el primer país comunista

por Ediciones de la Torre, de la Universidad de Puerto Rico, con un prefacio de Karl Jaspers, porque escribí una reseña para *Ciclón* en 1956. En 1957 apareció una segunda edición corregida. En su reseña, Piñera fustiga tanto al Este como a Occidente por su anuencia a generar matanzas y por albergar un similar concepto de la muerte. Como contrapunto al ejemplo de la inacti-



FOTO: Buby

vidad del Ejército Rojo, que estacionado al otro lado del río no hizo nada para ayudar a los polacos insurreccionados, barridos posteriormente por los nazis, refiere al lector a otro artículo publicado en el mismo número de *Ciclón*, escrito por Miguel Ángel Asturias, sobre la masacre llevada a cabo en Guatemala tras el golpe de estado de 1954, auspiciado por la CIA.

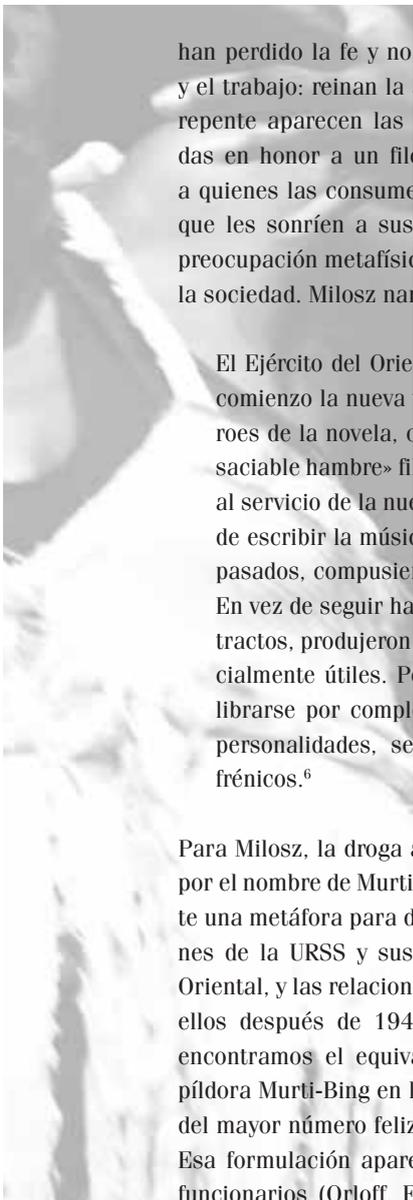
En su reseña, Piñera también subraya aspectos relacionados con el intelecto:

Por otra parte, el libro de Milosz analiza, con todo género de datos, con información exhaustiva, con experiencias vividas por el propio autor, esas otras muertes que un hombre puede sufrir: la mental; la de la personalidad, que se cambia en impersonalidad; la de la sinceridad convertida en simulación y disimulo (véase al respecto el capítulo titulado «El *Ketman*»); la de los «preocupados metafísicos» y «los insaciables filosóficos» cambiados, por obra y gracia de las píldoras Murti-Bing, en hombres socialmente aptos.<sup>5</sup>

Piñera menciona en ese párrafo dos elementos claves del libro de Milosz que ameritan una mayor explicación. Al mencionar la píldora Murti-Bing, Milosz alude a *Insatiability*, la novela escrita por Stanislaw Ignacy Witkiewicz en 1927, una profusa obra experimental de quinientas veinte páginas de uno de los más talentosos autores y pensadores de la vanguardia polaca. En la novela, un país similar a Polonia se ve enfrentado a la posibilidad de ser invadido por un ejército chino-mongol que controla grandes porciones de un territorio que se extiende desde el Pacífico hasta el Báltico. El país experimenta una decadencia, sus artistas y su población

*Dos viejos pánicos, A dos manos*  
Dirección: Dagoberto Gáinza

FOTOS: Reynaldo Barrera Mesa



han perdido la fe y no le encuentran sentido a la vida y el trabajo: reinan la ansiedad y la desesperación. De repente aparecen las píldoras Murti-Bing –así llamadas en honor a un filósofo mongol– que transforman a quienes las consumen en personas serenas y felices que les sonrían a sus conquistadores, rechazan toda preocupación metafísica, se tornan miembros sanos de la sociedad. Milosz narra en el final de la novela:

El Ejército del Oriente ocupó el país, con lo que dio comienzo la nueva vida del murtibinguismo. Los héroes de la novela, otrora atormentados por una «insaciable hambre» filosófica, se pusieron al servicio de la nueva sociedad. En vez de escribir la música disonante de días pasados, compusieron marchas y odas. En vez de seguir haciendo cuadros abstractos, produjeron obras pictóricas socialmente útiles. Pero como no podían librarse por completo de sus antiguas personalidades, se volvieron esquizofrénicos.<sup>6</sup>

Para Milosz, la droga ansiolítica conocida por el nombre de Murti-Bing era claramente una metáfora para describir los regímenes de la URSS y sus aliados de Europa Oriental, y las relaciones imperantes entre ellos después de 1945.<sup>7</sup> En *Los siervos* encontramos el equivalente verbal de la píldora Murti-Bing en la frase «la felicidad del mayor número felizmente alcanzada».<sup>8</sup> Esa formulación aparece cuando los tres funcionarios (Orloff, Fiodor y Kiranin) se preparan para preguntarle (¿interrogar?) a Nikita sobre la naturaleza de sus recientes declaraciones de asunción de la servidumbre. El hecho de que Piñera haya escogido esos tres personajes parece indicar que tenía en mente al trío de importantes dirigentes soviéticos que se interponían en el camino de la toma del poder por Jruschov: Beria (jefe de los servicios de seguridad), Malenkov (dirigente del partido y su secretario de organización) y Molotov (relaciones exteriores). Hay que recordar que la obra se ubica en un futuro en el que todo el planeta es ya comunista. No existen países capitalistas, ni tampoco individuos capitalistas. El mundo vive una utopía comunista de armonía universal, un paraíso sin clases. Dada esa situación, no es sorprendente que los tres funcionarios no solo reaccionen con consternación, sino que se sientan conmocionados. ¿Cómo puede una sociedad que ha eliminado las diferencias por mo-

tivos de clase, raza y género dar lugar a la aparición de un Filósofo del Partido que declara voluntariamente su condición de siervo? Añádase que la declaración de servidumbre no es una admisión vergonzosa, sino que se expresa con orgullo.

En la primera escena, los tres funcionarios discuten las ramificaciones de la declaración de Nikita y cómo enfrentar el asunto. Conciernen en que hay que ponerle un alto, porque, como señala Kirianin: «De Nikita a nikitismo no hay más que un paso. Y entonces... la debacle».<sup>9</sup> En esa frase Piñera junta hábilmente dos



elementos de la realidad política soviética de la época: en primer lugar, el nombre de Nikita, que es una clara referencia al acosado Jruschov y a sus intentos por desestalinizar el país y consolidar su posición de primer ministro; en segundo término, las luchas ideológicas en torno a los esfuerzos de Moscú por mantener su hegemonía internacional en el seno del comunismo. Desde el punto de vista de los tres funcionarios de la obra, las ideas de Nikita constituyen una desviación: el revisionismo titoísta, según la jerga de la época. De acuerdo con la línea de Moscú, Tito se había rendido a Occidente, lo que connotaba servilismo y aquiescencia indirecta (o incluso directa) al imperialismo occidental.

La otra mención es la imagen del *ketman* (o *kitman*) tomada por Milosz de *Religiones y filosofías del Asia Central* (*Religions and Philosophies of Central Asia*),

de Gobineau (1859). Gobineau escribe, en el contexto de Persia, sobre las creencias religiosas en situaciones en que se debe ser cuidadoso en la confesión de las convicciones personales. En muchas ocasiones basta con un discreto silencio, pero en algunas se debe creer una cosa y decir otra públicamente, para adaptarse a los requerimientos o las imposiciones de los gobernantes. Esa contradicción entre lo que se dice y lo que se cree es, según Milosz, lo que define la vida cotidiana en los países del campo socialista de Europa Oriental. De ahí que lo que puede parecer subordinación a la autoridad o humillación intelectual se convierte astutamente en un acto de autonomía o incluso de resistencia.

Gobineau describe así la imagen y sus diversas ramificaciones:

No obstante, hay casos en los que no cabe el silencio, en los que podría pasar por una admisión. En ese caso no puede haber vacilaciones. No solo se debe callar la opinión propia, sino que es imperativo confundir al adversario con todo tipo de argucias. Se hacen todas las profesiones de fe que le complazcan, se realizan todos los ritos carentes de sentido, se distorsionan los libros que se escriben, se agotan todas las posibilidades de engaño. De esa forma, se tienen la múltiple satisfacción y el mérito de salvaguardarse y salvaguardar a los seres queridos, de no exponer una fe venerable a un horrible contacto con los infieles, y, por último, de infligirle al adversario la vergüenza espiritual y la desventura que merece, al burlarlo y confirmar su error. Esta ha sido a lo largo de los tiempos la práctica generalizada de todas las sectas en Asia, práctica a la que se conoce con el nombre de *kitman*. Los europeos tenderían a considerar que este sistema da pie a una situación humillante, ya que no solo hace indispensable la reticencia, sino que exige el uso de la mentira en una vasta escala. Los asiáticos, por el contrario, lo encuentran maravilloso. El *kitman* ennoblece a quien lo practica. El creyente se coloca en una posición de perpetua superioridad con respecto a la persona a la que engaña, trátase de un ministro o de un poderoso monarca... Se ridiculiza a un ser carente de inteligencia; se desarma a una bestia peligrosa. ¡Cuántos motivos de deleite!<sup>10</sup>

Lo interesante de los comentarios de Gobineau es que la imagen del *ketman* exige habilidad para detectar lo que queda debajo (o más allá) de lo que se aparenta; y, segundo, que comportarse según el *ketman* no se va-

lora negativamente y es una señal de superioridad, no de sumisión a los poderosos: es la capacidad de infligirles «vergüenza espiritual» a quienes les imponen sus creencias a los demás.

*Los siervos* subraya dramáticamente esas ideas y situaciones. La declaración de servidumbre de Nikita es una especie de *ketman* a la inversa, porque el personaje manifiesta abiertamente lo que cree: que en una utopía comunista quiere ser un siervo. Al hablar tan francamente, por supuesto, lo que hace es revelar toda la estructura de *ketman* sobre la cual descansa la ideología dominante. Lo escandaloso de la admisión de Nikita no es solo el contenido de lo que dice, sino el hecho de que su declaración performativa (cae de rodillas y ruega que le pateen el trasero) desmantela las afirmaciones retóricas (y de constituir la verdad) del discurso oficial sobre la igualdad, la libertad y la hermandad proletaria. Ello queda brillantemente ilustrado en las palabras de Orloff cuando dice: «Un comunista jamás se arrodilla ante nadie. Por eso suprimimos a Dios». <sup>11</sup> El público se percata de que falta una tercera oración que no se dice, pero que queda sobrentendida: «Sí, pero lo comunistas deben arrodillarse ante el partido». La afirmación de Orloff no le hace ningún efecto a Nikita, quien responde que no es un comunista, sino un «servilista». Orloff replica: «Tiene el siervo metido en el cuerpo», y Kirianin añade de inmediato: «Torturémosle». La mezcla que hace Piñera de los lenguajes político y religioso no es casual. Muchos han escrito –sobre todo Koestler– sobre el fervor místico de los comunistas, y el propio Milosz describe el comunismo como la Nueva Fe. También en varios momentos de su obra Piñera utiliza la imagería y las metáforas religiosas, tanto para indicar el fervor de las creencias como para trazar paralelos entre el dogmatismo religioso y el político.

¿Revela *Los siervos* lo que Peter Sloterdijk ha llamado «falsa conciencia ilustrada»? <sup>12</sup> En vez de ver el asunto en sus relaciones con la verdad y la mentira, la transparencia y el engaño, Piñera parece indicar que la cosa es más compleja. La expresión que capta mejor la idea de «falsa conciencia ilustrada» es «Saben muy bien lo que están haciendo, pero aun así lo hacen». Sloterdijk considera que esta es una razón cínica porque, a diferencia de los conceptos tradicionales de falsa conciencia, no es ingenua, sino que está al tanto de su falsedad, pero no renuncia a ella. <sup>13</sup> Por tanto, la razón cínica parecería definir las perspectivas de Orloff, Kirianin y Fiodor. Sloterdijk distingue entre cinismo y *kynismo*: el último término se refiere a la burla de que

la plebe hace objeto al discurso oficial, lo que en buen cubano se llamaría choteo.

Desde el punto de vista de la razón cínica, parece lógico argüir que estamos ante un universo postideológico, aunque el personaje de Nikita parezca adherirse a una definición tradicional de ideología (que implica cierta ingenuidad, la sinceridad con que expresa su servidumbre). Zizek nos advierte que no lo creamos, sino que tomemos en cuenta el elemento de fantasía que contiene la ideología, y cómo estructura la realidad social. Ello significa no entender la ideología como algo ilusorio:

La ideología no es una ilusión, una especie de sueño, que construimos para escapar de una realidad insoportable; en su dimensión básica es una construcción fantasmática que sirve de apoyo a nuestra realidad: una ilusión que estructura nuestras relaciones sociales reales, efectivas, y que, al hacerlo, enmascara un núcleo insoportable, real, imposible..., un antagonismo, una división social traumática que no puede simbolizarse. La función de la ideología no es brindarnos una puerta por la cual escapar de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una escapatoria de un núcleo traumático real.<sup>14</sup>

Para Nikita, la fantasía es convertirse en siervo, y la realiza poniéndose en cuatro patas y ofreciendo el trasero para que su amo lo patee. (En este sentido, la producción de Raúl Martín subraya las dimensiones sexuales del sadomasoquismo del poder que están en las palabras y las indicaciones para la puesta en escena de Piñera.) Nikita explica por qué quiere ser un siervo, pero su declaración desenmascara la «división social traumática que no puede simbolizarse»: la de una sociedad de amos y siervos que funciona bajo las banderas de la hermandad comunista. La «felicidad del mayor número» es esa realidad social ofrecida como escapatoria, objetivo al que Nikita afirma que se contribuirá si se reconocen esas declaraciones públicas.

Orloff, Fiodor y Kirianin sospechan de Nikita; después de todo, él ha escrito cuarenta tomos de filosofía en defensa de la igualdad humana y la armonía colectiva, es el filósofo del partido y el capitalismo ha sido derrotado. Y, sin embargo, se declara un siervo. Por supuesto, en su condición de defensores de la línea del partido, los otros concuerdan en que Nikita se ha convertido en un enemigo del pueblo, de la causa. Pero se sienten perplejos, porque no es un enemigo tradicional.

Kirianin dice: «Un enemigo inatacable. Nos impide gritar contra él, escribir contra él y meterle unas balas en el pellejo».<sup>15</sup> En efecto, admiten que Nikita los ha superado, pero aun así tratan de minimizar los daños y deciden que la mejor táctica consiste en atraer a Nikita a un diálogo sobre cuestiones de pura forma.

Milosz comienza su capítulo sobre el *ketman* hablando de su componente performativo, y lo describe como una actuación:

Resulta difícil definir el tipo de relación que impera entre las personas en el Este de otro modo que no sea decir que se trata de una actuación, con la salvedad de que no se actúa en un escenario teatral, sino en la calle, la oficina, la fábrica, el lugar de reunión o incluso la habitación en la que se vive. Esa actuación es un arte altamente desarrollado que privilegia el celo mental. Antes de salir de los labios, cada palabra debe ser sopesada en términos de sus consecuencias. Una sonrisa en el momento erróneo, una mirada que no es todo lo que debía ser pueden ocasionar peligrosas sospechas y acusaciones. Hasta los gestos, el tono de la voz o la preferencia por cierto tipo de corbatas se interpretan como señales de las tendencias políticas que se favorecen.<sup>16</sup>

No resulta sorprendente que, como escritor, Milosz esté en sintonía con las palabras y las maneras en que se utilizan en el marco de las limitaciones a la comunicación que bosqueja. En la obra de Piñera el lenguaje también desempeña un papel central: el uso de la repetición, el manejo de ciertas frases o consignas, el intercambio entre los tres funcionarios y Nikita, la insistencia en el significado (real o engañoso) de lo que se dice, la vehemencia en tratar de definir (o destruir) ciertas ideas, la energía física de los gestos y las expresiones verbales de los personajes, todo ello apunta al lenguaje en toda su complejidad.

La naturaleza política de la obra contribuye aún más a esa obsesión lingüística. Muchos aspectos de la política descansan en el lenguaje: discursos, debates, ensayos, documentos para la discusión, análisis, consignas, anuncios, folletos, plataformas partidarias, programas, declaraciones de política, himnos, canciones, carteles y memorandos. La política es casi inconcebible sin el lenguaje, tanto en la dimensión constativa como en la performativa. Y, sin duda, las tradiciones marxista y comunista han sido especialmente discursivas, a veces hasta el punto de la autocaricatura.

Boris Groys señala que «La revolución comunista es la transcripción de la sociedad del medio del dinero al medio del lenguaje. Es un giro lingüístico en el nivel de la praxis social».<sup>17</sup> Aun si no se concuerda totalmente con Groys, su observación es reveladora, y resulta relevante en el caso de *Los siervos*.<sup>18</sup> En *The Communist Postscript*, Groys plantea que el sistema soviético era la realización práctica de una república platónica, porque creó un sistema de gobierno basado sobre el lenguaje. Contraponen esa saturación de lenguaje al capitalismo, un sistema que rige mediante la mercancía, que anula el lenguaje y es indiferente a la suerte de sus ciudadanos (y, por tanto, mudo). En la sociedad comunista, afirma, «tanto el poder como la crítica al poder operan en el mismo medio»: el lenguaje.<sup>19</sup> Esa estrecha relación entre lenguaje y poder explica la obsesión del dominio comunista por definir, etiquetar y seleccionar correctamente las palabras.

Al considerar la violencia estatal en los estados comunistas, por tanto, no debe olvidarse que esa violencia se aplicó mediante el lenguaje: mediante órdenes y decretos que se podían cumplir o no. La dirigencia de los países comunistas lo entendió mejor que sus oponentes. Fue por esa razón que invirtió tantos esfuerzos y energías en darle forma al lenguaje de la ideología oficial y mantenerlo, y la causa de que se indignara tanto con el [menor] desvío de él. Sabía que fuera del lenguaje no poseía nada, y que, si perdía el control del lenguaje, lo perdía todo.<sup>20</sup>

*Los siervos* es una representación brillante de una sociedad saturada de lenguaje, donde el poder de las palabras es supremo. Es cierto que la utilización del lenguaje por parte de Nikita tiene un fuerte elemento performativo que lo hace más persuasivo (arrodillarse para expresar su sumisión), ciertos movimientos corporales fluidos y casi danzarios. Pero en su condición de filósofo del partido demuestra un amplio manejo de ciertas cuestiones y emplea argumentos elaborados, aun si por momentos parece más bien un «cantinfleo dialéctico».

Groys aduce que el pensamiento materialista dialéctico es verdaderamente filosófico, dado que aborda el conjunto del lenguaje, asume la paradoja y se diferencia del lenguaje de la ciencia (libre de contradicciones, lógicamente válido) y el del arte (que aborda el lenguaje de manera estéticamente retardadora). Continúa planteando que en el mundo soviético se esperaba que todo ciudadano fuera una especie de filósofo.<sup>21</sup> En *Los siervos* hay muchos ejemplos de ese tipo de pensamiento «dialéctico», en especial por parte de Nikita, quien es

capaz de hablar sobre esclavitud y libertad, poder e impotencia, igualdad y privilegio, opresores y oprimidos, sumisión y soberanía. Pero sus interlocutores no ven esas contradicciones (o no las admiten): se dedican a la sofística y no a la filosofía. Asumiendo o no la paradoja y la contradicción, casi todos los personajes de la obra hacen comentarios filosóficos, aun cuando en ocasiones sean absurdos.

Al considerar la filosofía y el comunismo a través del lente de la obra de Piñera, la referencia más obvia es la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, específicamente el capítulo titulado «Autoconciencia» que incluye la famosa sección sobre «Señorío y servidumbre», seguida por la de «La conciencia desventurada».<sup>22</sup> Las influyentes conferencias pronunciadas por Alexandre Kojève en los años 30 sobre esta obra trascendental tuvieron un impacto en toda una generación de pensadores franceses como Sartre, Merleau-Ponty, Lefebvre, Hyppolite, Lacan y Bataille.<sup>23</sup> Su interpretación, apegada a Marx, era rica en sugerencias y constituía un importante correctivo a las aplicaciones más dogmáticas, mecanicistas y simplificadas de la dialéctica hegeliana que hacían la URSS y los partidos comunistas de Occidente. Que Piñera haya leído o no las conferencias en francés (publicadas en 1947) carece de importancia: sin dudas sabía de ellas y de sus repercusiones en los círculos intelectuales franceses.

La lectura de Hegel realizada por Kojève se centraba en la dialéctica entre el amo y el esclavo, una narrativa que cuenta la historia de la conciencia y la libertad. Esa narrativa incluye una discusión del deseo y el reconocimiento como procesos claves en esa dialéctica de la libertad humana. Hegel distingue entre dos tipos de deseos: el primero es animal (la satisfacción de necesidades biológicas), productor de un ser natural. El deseo humano y social es diferente, en el sentido de que un deseo particular también puede ser objeto del deseo de otro por el mismo objeto. Ese objeto no tiene que ser necesariamente biológico: puede ser una medalla, una bandera, un símbolo ansiado. La historia humana se crea mediante una multiplicidad de deseos, y, por ende, de reconocimiento de los sujetos humanos por parte de otros seres humanos.<sup>24</sup>

En el esquema hegeliano hay dos individuos que luchan por ser reconocidos mediante sus deseos sociales (humanos). El que triunfa es el amo, y su victoria implica la amenaza de muerte: el perdedor en la lucha por el reconocimiento debe estar dispuesto a subordinarse a

cambio de su vida; de otro modo, la condición de amo equivaldría a la aniquilación. El miedo al otro y a la muerte desencadena la dialéctica del amo y el esclavo, que es asimétrica, porque el esclavo reconoce al amo, pero no lo contrario. Como ya he señalado:

Para Hegel, la historia consiste en la superación dialéctica tanto del amo como del esclavo. El amo ha alcanzado reconocimiento y, por tanto, se ha elevado por sobre la naturaleza y hace que el esclavo trabaje para él. Pero esta es una trampa. El reconocimiento es unilateral, dado que el amo es reconocido por un «animal» o una «cosa». No se trata de un verdadero reconocimiento, porque el amo quiere ser reconocido por otro ser humano, un sujeto histórico. Si la satisfacción se mide por el reconocimiento de otros seres humanos, entonces el amo nunca está satisfecho. Para que sea realmente reconocido, el esclavo debe dejar de ser esclavo. El esclavo, por su parte, también se siente insatisfecho y quiere convertirse en una persona autónoma y libre, lo que significa que luchará para lograr ser reconocido por un sujeto histórico libre.<sup>25</sup>

Según Kojève, el movimiento de la historia nunca procederá del amo, porque está «...preso de su condición de amo. No puede trascenderse, cambiar, progresar».<sup>26</sup>

Esa tarea le corresponde al esclavo, quien con su trabajo transforma la naturaleza y se transforma a sí mismo hasta alcanzar el entendimiento (el pensamiento, la ciencia, las artes) lo que conduce a la superación del señorío y la servidumbre.<sup>27</sup>

En la obra de Piñera hay una escena reveladora que se refiere al paradigma hegeliano (y lo satiriza). En el segundo acto, Stepachenko, un espía, llega a casa de Nikita. Ha leído en *Pravda* la declaración de Nikita y quiere convertirse en su amo. Encantado, Nikita le manifiesta su conformidad, pero con tres condiciones: primero, no servirá a un ruso blanco teñido de rojo; segundo, tendrá que recibir patadas en el trasero; y, tercero, si se rebela deberá ser entregado al verdugo. Aquí nos enfrentamos a una reelaboración sardónica de Hegel, dado que el primer punto tiene que ver con la autoconciencia y el señorío; el segundo, con el amo y el esclavo; el último, con la muerte y con la manera en que subyace el paradigma del amo y el esclavo. En el segundo punto, Piñera lleva el rebuscado discurso filosófico al mundo material (para no mencionar la farsa). Hay varios momentos en la obra en que no solo Nikita sino también otros personajes terminan en cuatro patas, y el humor físico de la obra refuerza o evidencia la intersección entre el cuerpo y la política.

Esos momentos de absurdo son un tributo hilarante a Alfred Jarry, el padre de la patafísica, quien la definió de la siguiente manera:



La patafísica examinará las leyes que gobiernan las excepciones, y explicará el universo que complementa a este; o menos ambiciosamente, describirá el universo que puede ser –y que quizás deba ser– imaginado en lugar del tradicional...<sup>28</sup>

Las leyes de la excepción permean *Los siervos*, desde una visión de la dialéctica hegeliana que parece fruto de una casa de los espejos hasta la fantasía utópica y la recurrencia eterna; y en español, la patafísica de Jarry asume un significado literal (la pata física en el trasero) que es tan refrescante como la puesta patas arriba de la metafísica tradicional que realiza Jarry.

Después de que Nikita se convierte en siervo de Stepachenko, las cosas se complican con la llegada de Adamov, quien tiene cuatrocientos siervos en los Urales. Quiere comprar a Nikita de manos de Stepachenko e intimidar a sus propios siervos acerca de manifestarse públicamente. Confía en que el ajusticiamiento de Nikita aterrorizará a sus siervos y les impedirá rebelarse. Nikita y Stepachenko sostienen un diálogo franco sobre la dialéctica de la historia. Primero está el miedo a la muerte como piedra angular de la dinámica (el miedo del esclavo a la muerte). Sin embargo, según Nikita, la segunda fase es la rebelión del siervo, seguida de su decapitación, y a continuación hay una cuarta fase que es la decapitación del amo. El diálogo sobre esa dialéctica concluye de la forma siguiente:

STEPACHENKO. ¿Quieres decir que el siervo puede triunfar?

NIKITA. El siervo puede convertirse en señor y el señor en siervo.

STEPACHENKO. Es muy chistoso.

NIKITA. Sí, señor. Es muy chistoso. Es el eterno retorno.

STEPACHENKO. (*Se pone el sombrero.*) Te pierdes por las grandes frases, Nikita. Ten cuidado que las grandes frases no pierdan tu pobre cabeza. (*Sale.*)

NIKITA. (*Se toca la cabeza.*) Te queda poco, cabeza. (*Se toca el trasero.*) Trasero, te queda poco.<sup>29</sup>

La dialéctica de la historia bosquejada por Nikita no es una variante de la doctrina de que los pobres de espíritu heredarán la tierra; por el contrario, no hay una gran reconciliación o *Aufheben* hegeliana. Nikita defiende tercamente su «filosofía» y dice: «El nikitismo es la filosofía del trasero».<sup>30</sup> La contrapone sardónicamente al comunismo, en el que el amo y el esclavo, la patada y el trasero, permanecen ocultos; el nikitismo es la declaración desembozada del señorío y la servidumbre. Orloff presiona a Nikita y le pregunta cuál de los dos (el nikitismo o el comunismo) triunfará. Nikita le responde que el comunismo. Orloff, feliz, siente que Nikita está listo para retractarse de su declaración de servidumbre. Entonces Nikita le dice lo siguiente: «Nada de retractaciones. (*Pausa.*) Los nikitistas o “declarados”, después de luchas cruentas pasan a ser comunis-



tas “encubiertos”». <sup>31</sup> E incluso él mismo correrá esa suerte, afirma, si no lo ejecutan antes.

Piñera también apunta a la imagen del «hombre nuevo», popularizada tras el triunfo de la Revolución de Octubre (1917), pero que estaba profundamente enraizada en la tradición radical rusa que se remonta al menos a Chernyshevsky, quien, por supuesto, influyó poderosamente sobre Lenin. Presumiblemente, ese «hombre nuevo» rompería el ciclo de servidumbre y señorío (abierto o encubierto) previamente bosquejado. En la construcción del comunismo, ese «hombre nuevo» era un sujeto colectivo, creador de una sociedad sin clases y producto de ella, y también la vanguardia de la futura liberación de toda la humanidad. Es dable creer que el Nikita de Piñera encarna al «hombre nuevo», dado que es el filósofo del partido. No obstante, su declaración equivale a decir que quiere ser el «hombre viejo», esa criatura patética deformada por la sociedad

burguesa que es egoísta, individualista, dada al vicio, la crueldad, la avaricia y la violencia.

Obviamente, este es un tópico que resuena con un público cubano contemporáneo, dadas las exhortaciones del Che Guevara a la creación del «hombre nuevo», que sería la piedra angular de la política revolucionaria cubana. Kaptcia nos recuerda que las palabras del Che tienen profundas raíces en la cultura cubana –con su concepto de *cubanía*– que van desde las insurrecciones contra España hasta *La historia me absolverá* y el Movimiento 26 de Julio que derrocó a Batista. <sup>32</sup> Uno de los personajes importantes de esa narrativa es José Martí (1853-1895) y Kaptcia ve al Che como «Martí renacido en un nuevo contexto revolucionario». <sup>33</sup> Y sin embargo, tras cincuenta y tres años de gobierno revolucionario, ¿está Cuba más próxima a la realización del sueño de Martí o el Che? La obra de Piñera parece sugerir –quizás, curiosamente, como Carpentier en *El reino de este mundo*– que tal vez todos los países, Cuba incluida, atraviesan ciclos de liberación y servidumbre, y que esos ciclos históricos de ninguna

manera han terminado. Por tanto, el «hombre nuevo» es, en buena medida, un proyecto inconcluso.

Al hacer referencia a ciertos ciclos (señorío y servidumbre, encima y debajo, la cabeza y el trasero, encubierto y declarado, verdad y mentira, simulación, disimulo y apariencia), en la obra de Piñera se hace mención en varias ocasiones a la recurrencia eterna (también llamada eterno retorno), presumiblemente de inspiración nietzscheana. No resulta claro cómo el autor interpreta el término, aunque en distintos momentos de la obra parece indicar que la historia tiene ciclos recurrentes de falta de libertad y liberación, con una concepción casi de *plus ça change* o una variante de absurdo del retorno de lo reprimido. Las referencias de Nikita a que los siervos se convierten en amos y viceversa parecen confirmar esa definición de recurrencia eterna y, en otro nivel, de retorno de lo reprimido.

Sin embargo, para Nietzsche el concepto implica darle a la vida que se ha vivido cierto grado de eternidad, dado que nuestra presencia es finita. El eterno retorno de Nietzsche es una especie de experimento del pensamiento nacido de una «revelación en el lecho mortuario» que nos desafía a reflexionar sobre nuestra vida. Implica una jubilosa afirmación de la vida, tan jubilosa que se está dispuesto a «volverla a vivir» y exactamente de la misma manera. <sup>34</sup> Como señala Ansell:

Solo nosotros mismos podemos seleccionar qué es lo importante y lo significativo en nuestras vidas, y la idea del eterno retorno intenta proporcionarnos una forma de hacerlo. No nos condena a una vida infinitamente repetida en la que somos impotentes para transformarnos y transformar nuestras vidas, sino que nos llama a incorporar a nuestras vidas, como un estribillo musical, la siguiente pregunta: ¿Quiero esto mismo una y otra vez? De esa forma podemos adquirir una idea del peso de las cosas que hacemos y deseamos hacer.

El eterno retorno no es una idea que prometa una vida mejor [la utopía comunista] o una vida después de la muerte [el paraíso cristiano], sino el retorno de una vida idéntica. Esa identidad se refiere a las condiciones temporales y formales de nuestra vida en la tierra. No hay escapatoria ni salvación. La idea nos asalta en una hora crítica de la vida, nos enfrenta a nuestra insignificancia última (somos motas de polvo) y no nos ofrece un consuelo final. <sup>35</sup> [Los añadidos entre corchetes son del autor].

El Nikita de Piñera es, sin duda, alguien que siente que no hay ni escapatoria ni salvación. Ello se reafirma hacia el final, cuando el obrero Kolia le dice: «Eres nuestro salvador, Nikita», y este le responde incisivamente: «No, Kolia, no soy un salvador, soy un declarador. Ni me salvo ni salvo a los siervos; solo declaro el servilismo.»<sup>36</sup> La conducta de Nikita indica que, de tener la oportunidad, lo volvería a hacer. Al inicio, cuando le preguntan si se siente satisfecho con la «felicidad colectiva», responde: «Excelentísimo señor, no me place la felicidad colectiva. Prefiero la felicidad personal de ser el humildísimo siervo de tan grandes señores.»<sup>37</sup>

El eterno retorno es una respuesta a una vida individual (y una actitud), pero no es un llamado a la pasividad o el fatalismo, cosa que Nikita comparte con Nietzsche, y como afirmación positiva de la vida propia supone «liberar a los seres humanos de la tiranía del pasado y el “espíritu de venganza”». <sup>38</sup> Al considerar las acciones de Nikita, lo mejor resulta verlo como un protagonista de tragedia griega, en la que se entrelazan el personaje y el destino, y en la que cuerpo y alma no están separados como en las tradiciones cristiana y platónica. <sup>39</sup> Nikita asume la plena responsabilidad por sus actos, sabiendo que ello le costará la vida, con lo que nos recuerda el comentario de Edipo: «Mis males no hay ningún mortal que pueda soportarlos, salvo yo». <sup>40</sup> Nikita es quizás como el personaje liminal de Orfeo, y si bien su canto no deleita a la naturaleza, atraviesa fronteras en desafío a la polis, aunque, sin embargo, combina rasgos dionisiacos y apolíneos. <sup>41</sup> Los tres dirigentes del partido son rehenes de lo que Nietzsche llamó la moral de esclavo del cristianismo, disfrazada con una ideología secular de redención.

*Los siervos* subraya de manera compleja lo que Alexei Yurchak denomina la Paradoja de Lefort, a la que describe así:

[La paradoja] reside en el hecho de que el dominio ideológico debe «abstraerse de cualquier cuestión relativa a sus orígenes», lo que lo ubica fuera de la enunciación ideológica y, como resultado de ello, la enunciación resulta deficiente. En otras palabras, para cumplir su función política de reproducción del poder, el discurso ideológico debe afirmar que representa una «verdad objetiva» que existe fuera de él; pero la naturaleza externa de esa «verdad objetiva» hace que el discurso ideológico carezca intrínsecamente de los medios para describirla en su totalidad, lo que puede terminar por socavar la legitimidad del

discurso y del poder al que sustenta. Esa contradicción intrínseca de cualquier versión moderna de ideología, plantea Lefort, solo puede ocultarse con el personaje del «amo», quien al presentarse como alguien ubicado *fuera* del discurso ideológico, y en posesión de un conocimiento *externo* de la verdad objetiva, encubre por un tiempo la contradicción al permitirle «aparecer mediante ella misma». <sup>42</sup>

*Los siervos* plasma de modo brillante esa paradoja. Como el amo (Stalin) ha muerto y el «conocimiento externo de la verdad objetiva» se ha visto socavado, la obra aborda ingeniosamente lo que le ocurre al discurso ideológico cuando el amo desaparece y ya no puede proporcionarle al universo ideológico comunista un ancla metadiscursivo. Presumiblemente, en ausencia del amo, el partido de vanguardia provee la necesaria fuerza intelectual, pero lo que subraya (o detona) la obra de Piñera es la incertidumbre que reina cuando la garantía que proporciona el amo ya no es capaz de encarnar y exorcizar las contradicciones que plagan a una sociedad utópica.

Diferentes experiencias históricas de la pérdida del amo (significante) han revelado aspectos distintos de esas sociedades (y sus discursos respectivos). La Unión Soviética atravesó un período de cuatro años antes de que Jruschov asumiera de manera inequívoca la conducción del país, y el proceso de desestalinización avanzó de forma irregular; algunos afirman que tras la salida del poder de Jruschov (1964), el país sufrió un reavivamiento neoestalinista bajo la conducción de Brezhnev (1964-1982). Se puede considerar que fue un período de desestalinización ambivalente que condujo a la disfunción económica, la aprobación de presupuestos militares inflados y la adopción de demasiados compromisos internacionales, el más dramático de los cuales fue la desastrosa intervención en Afganistán. No se produjo una verdadera desestalinización hasta la llegada de Gorbachev (1985-1991), y ella implicó el derrumbe (o, si se prefiere, el suicidio) de la URSS.

Pero a diferencia de la URSS posterior a 1953 o 1976, la situación de Cuba es singular, dado que la gran figura de la Revolución sigue viva, aunque haya abandonado el gobierno de los asuntos cotidianos desde 2006 y formalmente desde 2008. Su hermano Raúl dirige el país desde fines de julio de 2006. Fidel, siempre consciente de su papel en la historia, escribe desde el año 2010 sus reflexiones, las últimas de las cuales son aforísticas por sus dimensiones y abarcan temas que van desde Deng Xiao Ping, Erich Honecker, el yoga y el valor nutritivo de

la moringa hasta la expansión del universo. Más allá de su contenido, el objetivo de las reflexiones es constituirse en un puente entre el pasado y el futuro, garantizar que los cambios futuros –que parecen seguir un rumbo similar, aunque no idéntico, a los adoptados en Vietnam y China, quizás con una fuerte presencia militar en el manejo de la economía– no impliquen «un abandono del socialismo ni un repudio del legado de Fidel».<sup>43</sup>

Hasta cierto punto, el amo significativo se ha movido hacia un precedente cubano muy anterior a 1959. Desde inicios de los 90, buena parte de la ideología revolucionaria –desde la defensa de la soberanía y la afirmación de la singularidad cultural y la identidad latinoamericana hasta la fundamentación del estado monopartidista y el compromiso con la solidaridad internacional– se explica con ayuda de los escritos y el ejemplo de José Martí. A pesar de su voluminosa obra, Martí no hizo grandes reflexiones sobre teoría económica, especialmente sobre asuntos relacionados con las ineficiencias, y la baja productividad de las infladas economías de mando. No obstante, como pensador social, político y cultural Martí seguirá ocupando un lugar de importancia, porque es una figura amada por los cubanos de izquierda, derecha y centro.

¿Dónde deja eso a nuestro querido Nikita (o Nicleto)? ¿Sigue siendo un valiente tonto de la filosofía a la deriva en un mundo de *ketman* (engaño y simulación)? ¿Es un disidente que parece un payaso? ¿Un cuentapropista de la alegría que desdeña la felicidad colectiva? ¿Un portador de la verdad que inconscientemente da pie a un baño de sangre? Quizás es todas esas cosas y algo más. Con su ladina habilidad para navegar entre los mundos del señorío y la esclavitud, las verdades y las mentiras, el lenguaje y el silencio, el poder y la impotencia, el cuerpo y el cuerpo político, nos recuerda que, en tanto humanos, nuestra redención –tanto personal como social– es un mito, y que no hay necesidad de salvadores, sean amos, siervos, partido, gran líder, el mercado o Dios. Nikita, el filósofo del partido, autor de cuarenta tomos, un hombre con una intensa vida intelectual, ofrece su trasero para que lo pateen los poderosos. La pata física recorre el camino de la dialéctica pateando la lata de la historia y, gracias a un giro patafísico, la excepción de la excepción no se convierte en dominio ni reconciliación, sino en una farsa órfica más allá del bien y del mal.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona*, UNEAC, La Habana, 2003, pp. 180-81.

<sup>2</sup> Virgilio Piñera: *Órbita de Virgilio Piñera*, edición, selección y prólogo de David Leyva, Ediciones Unión, La Habana, 2011.

<sup>3</sup> Alan West-Durán: «History and Its Doubles: The Master-Slave Dialectic, or What Happens When Hegel Meets the Keystone Cops», en *Tropics of History: Cuba Imagined*, Bergin and Garvey, Westport, 1997, p. 70.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: «El pensamiento cautivo», en *Ciclón*, vol. 2, n. 4, julio de 1956, p. 66.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>6</sup> Czeslaw Milosz: *The Captive Mind*, Random House, New York, 1990, p. 5.

<sup>7</sup> Aunque Judt está al tanto del contexto en que se produjeron los comentarios de Milosz, advierte que tanto el Murti-Bing como el *ketman* son aplicables a los actuales tiempos globalizados en los que el mercado reina supremo y no admite ninguna alternativa. Las adicciones que genera la cultura del consumo –semejantes a las de las drogas–, para no mencionar la plétora de antidepresivos y ansiolíticos que consumen millones son una prueba de la relevancia actual del murtibinguismo. En palabras de Judt: «La mejor manera de medir la sujeción que ejerce la ideología sobre las personas es su incapacidad colectiva para imaginar alternativas. Sabemos que la fe ilimitada en los mercados no regulados mata; la rígida aplicación en los países en vías de desarrollo de lo que recientemente se ha denominado el «Consenso de Washington» –con su énfasis en una política fiscal restrictiva, las privatizaciones, los aranceles bajos y la desregulación– ha destruido millones de actividades que les permitían a las personas ganarse la vida. A la vez, los férreos «términos comerciales» mediante los cuales se ponen a disposición del público medicamentos vitales han reducido drásticamente la expectativa de vida en muchos sitios». (Tony Judt: «Captive Minds», en *New York Review of Books*, 30 de septiembre de 2010, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/sep/30/captive-minds/?pagination=false>>.)

<sup>8</sup> Virgilio Piñera: «Los siervos», en *Ciclón*, vol. I, n. 6, noviembre de 1955, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>10</sup> Gobineau en Geoffrey Nash: *Comte de Gobineau and Orientalism, Selected Eastern Writings*, trad. al inglés de Daniel O'Donoghue, Routledge, New York, 2009, pp. 119-120.

<sup>11</sup> Virgilio Piñera: «Los siervos», ed. cit., p. 15.

<sup>12</sup> Peter Sloterdijk: *Critique of Cynical Reason*, trad. al inglés de Michael Eldred, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988/1983, p. 5.

<sup>13</sup> Slavoj Zizek: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, New York, 1989, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>15</sup> Virgilio Piñera: «Los siervos», ob. cit., p. 11.

<sup>16</sup> Czeslaw Milosz: ed. cit., p. 54.

<sup>17</sup> Boris Groys: *The Communist Postscript*, trad. al inglés de Thomas Ford, Verso, Londres, 2009, p. XV.

<sup>18</sup> Aunque la descripción de Groys de la antigua Unión Soviética puede parecer demasiado simplificada, muchos de sus comentarios iluminan la situación y la sociedad (alegorizada, por supuesto) de la obra de Piñera. (Véase Claudia Mesch: «The Communist Postscript», *Theory, Culture & Society*, SAGE, vol. 28 (2), Los Ángeles, California, 2011, pp. 162-164).

<sup>19</sup> Boris Groys: ob. cit., p. XVIII.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. XXIII.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>22</sup> Véase G.W.F. Hegel: *Phenomenology of Spirit*, trad. al inglés de A.V. Miller, Oxford, NY, 1977, pp. 104-138.

<sup>23</sup> Véase Alexandre Kojève: *Introduction to the Reading of Hegel, Lectures on the Phenomenology of Spirit*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1969.

<sup>24</sup> Alan West-Durán: ob. cit., p. 62.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 63.

<sup>26</sup> Alexandre Kojève: ob. cit., p. 9.

<sup>27</sup> El análisis que hace Hegel de la dialéctica del amo y el esclavo tiene que ver con lo que llamó sociedades paganas (Grecia, Roma, la Antigüedad y, hasta cierto punto, el feudalismo). La sociedad burguesa sería radicalmente diferente, ya que en ella existen burgueses (que ya no son amos), proletarios, campesinos, comerciantes, funcionarios del estado (que ya no son esclavos) e intelectuales-artistas (que no son ninguna de las dos cosas).

<sup>28</sup> Alfred Jarry en Alastair Brotchie: *Alfred Jarry, A Pataphysical Life*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p. 30.

<sup>29</sup> Virgilio Piñera: «Los siervos», ed. cit., pp. 24-25.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>32</sup> Antoni Kapcia: *Cuba Island of Dreams*, Berg Publishers, Oxford, Reino Unido, 2000, p. 192.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 193.

<sup>34</sup> Keith Ansell Pearson: *How to Read Nietzsche*, W.W. Norton, New York, 2005, p. 78.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pp. 76-77.

<sup>36</sup> Virgilio Piñera: «Los siervos», ed. cit., p. 25.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>38</sup> Keith Ansell Pearson: *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 112.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>41</sup> Véase Alan West-Durán: «Conversaciones órficas: Lezama y Zambrano», en *Casa*, n. 261, octubre-diciembre de 2010, La Habana, pp. 101-102.

<sup>42</sup> Alexei Yurchak: *Everything Was Forever, Until It Was No More, The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2005, p. 10.

<sup>43</sup> Harlan Abrahams y Arturo López-Levy: *Raúl Castro and the New Cuba A Close Up View of Change*, McFarland & Co., Jefferson, Carolina del Norte, 2011, p. 216.



# VIRGILIO PIÑERA CON ALFRED JARRY ENTRE

## LOS SIERVOS. NOTAS SOBRE UN DIÁLOGO

EL JOVEN INVESTIGADOR DAVID LEYVA ACABA DE volver a publicar en Cuba, como parte de la *Órbita de Virgilio Piñera*,<sup>1</sup> la pieza teatral *Los siervos*. Escrita por el autor de *La isla en peso* en 1955, esta obra apareció en noviembre de ese mismo año en la revista *Ciclón* y desde entonces ha ocupado un importante lugar en la conformación del «mito Piñera». Mencionada por muchos y, en verdad, poco estudiada, la muy eficaz sátira ha permanecido hasta hoy casi siempre bajo la mesa, asomándose por alguna de las esquinas, disfrazada, adulterada incluso. Considerada una «obra menor», no sería estrenada en Cuba hasta fines de los 90, una década en la que se confrontaron en la escena por vez primera un importante grupo de obras del dramaturgo.

Fue precisamente a partir del estreno y en verdad como parte del proceso docente –estudiaba entonces Teatología en el instituto Superior de Arte– que leí el texto «maldito». Raúl Martín, director de Teatro de la Luna, accedió a que un grupo de estudiantes, alumnos de Vivian Martínez Tabares, participáramos del proceso de montaje de la pieza que había versionado con el objetivo, decía, de actualizarla y hacerla dialogante con las nuevas circunstancias globales. Fue entonces que me propuse buscar el original. Lo obtuve gracias a Norge Espinosa, quien me facilitó una copia del texto, mecanografiado por él mismo, y un ensayo suyo sobre la pieza denominado «Por el eterno retorno de *Los sier-*

*Puñeteros carteles, proyecto de la AHS*  
Diseño: Nelson Ponce

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana.

## JAIME GÓMEZ TRIANA

La Habana, 1978. Es crítico e investigador teatral. Artículos suyos han aparecido en revistas cubanas y latinoamericanas. Dirige el Programa de Estudios sobre Culturas Originarias de la Casa de las Américas e imparte Historia del Teatro Contemporáneo en el Instituto Superior de Arte.

En materia de ira, Jarry lo era hasta la exacerbación, hasta el pistoletazo.

VIRGILIO PIÑERA

## SOBRE UN DIÁLOGO FECUNDO\*

vos».<sup>2</sup> La lectura de ambos textos me reveló la peculiar vigencia de la pieza, su notable cohesión dramática, la fuerza del juego escénico centrado fundamentalmente en la potencialidad de un diálogo ágil y sagaz. No obstante, la obra no iría tal cual a la escena. Pesaba sobre la pieza la desaprobación del propio autor, quien la había excluido de su *Teatro completo*,<sup>3</sup> al asumir un criterio al parecer extendido en esa época.

Es muy conocido y citado el fragmento de «Diálogo imaginario con Sartre», aparecido en *Lunes de Revolución* en marzo de 1960, en víspera de la visita a Cuba del filósofo y dramaturgo francés. Escribe Virgilio en ese texto:

SARTRE. Usted emplaza a Jarry, pero olvida de emplazarse usted mismo. ¿Cómo justificaría su pieza *Los siervos*?

PIÑERA. Comenzaré por desacreditarla, y con ello no haré sino seguir a aquellos que, con harta razón, la desacreditaron. A pesar de ser un hijo de la miseria, me daba el vano lujo de vivir en una nube... Por otra parte, el ejemplo de la revolución rusa seguía siendo para mí un ejemplo teórico. Fue preciso que la Revolución se diera en Cuba para que yo la comprendiese. Por supuesto, esta falla no abona nada en favor mío. Cuando los estudiantes dicen que la mayoría de los intelectuales no nos comprometimos, tengo que ba-

jar la cabeza; cuando los comunistas ponen a *Los siervos* en la picota, la bajo igualmente. Pero no crea... Todo escritor tiene en su haber un Roquentín más o menos.<sup>4</sup>

Para muchos investigadores, incluso para el riguroso Rine Leal, quien preparó una exhaustiva edición del teatro completo de Piñera, esas palabras eran más que suficientes para excluir definitivamente la pieza. Fue, sin embargo, este fragmento el que me obligó a volver sobre *Los siervos*. Ni la lectura del texto ni el inteligente acercamiento de Norge Espinosa me revelaron una conexión que resulta absolutamente clave si se pretende un análisis pormenorizado de la pieza. La referencia a Alfred Jarry, omitida por Espinosa al citar el diálogo en su trabajo, ocultaba una pista que tuve que rastrear en la obra toda del francés, sin duda una figura clave para comprender la naturaleza desestabilizadora del teatro de Piñera y en particular los caminos que condujeron a esta pieza.

Con la creación *Ubú...*, Jarry impone un giro a la historia del teatro europeo. Su audacia, negadora de toda estabilidad, reescribe el *Macbeth* de Shakespeare y se constituye en símbolo escénico de la estética sustentada por las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del XX. Sin duda, el dramaturgo francés se adelantaba

a su tiempo proponiendo un modo de hacer que prefiguraría las maneras de obrar del arte contemporáneo durante todo el siglo XX y hasta el presente. Su diálogo con un saco de carbón frente a los espectadores que asistieron al estreno de su *Ubú rey* anticipa el *happening*, sobre todo por la reacción violenta del público que obligó a Lugné-Poe a encender las luces de la sala y a Firmin Gemier a bailar una giga no prevista, lo cual convirtió a la pieza en un inusitado pastiche.

Piñera, como ha testimoniado Arrufat, fue un conocedor profundo de la cultura francesa y en particular de la escritura de Racine, Proust, el Marqués de Sade, Baudelaire, Breton y Artaud. Obviamente conocía muy bien la vida y la obra de Alfred Jarry, quien como él vivió en perpetua condición performativa. Sobre el creador de la patafísica, escribió Piñera dos textos. Uno aparecido en *Sur* a raíz de la edición de *Ubú rey*, publicada por Minotauro en 1957, y otro, versión ampliada del anterior, concebido inicialmente para *Carteles* y publicado finalmente, luego de arduas discusiones con los editores, en la *Nueva Revista Cubana* (abril-junio de 1959).

Acerca de las dificultades que confrontaba con la publicación de su texto sobre Jarry escribe Piñera a Pepe Rodríguez Feo el 25 de octubre de 1958:



*Carteles* me tiene enloquecido. Después de escribir un artículo de doce cuartillas sobre *Ubú Roi*, de Jarry, Cabrera Infante lo encontró inconveniente [sic] para la revista. Realmente, no sé por qué, ni qué quieren que uno escriba: ¿goma y tijera? ¿Paquetes anodinos? No es el caso que después de haber mantenido por más de veinte años una línea de conducta ahora lo tire todo por la borda. El artículo, escrito en lenguaje llano, con anécdotas, etcétera, ocurre que resulta escandaloso para los oídos y los ojos de los lectores de *Carteles*.<sup>5</sup>

Piñera se referirá también en otras cartas fechadas en 1958 a la negativa de *Carteles*. Al parecer la sola mención de *Ubú...* levantaba resquemores y hacía patente una falsa moralidad que Piñera obviamente insistía en combatir. El 21 de marzo de 1959 le escribe a Humberto Rodríguez Tomeu sobre el destino de su texto, esta vez en la *Revista Cubana*, publicación del Instituto Nacional de Cultura, en la que aspiraba encontrar empleo:

Mis esperanzas en el Instituto Nacional de Cultura terminaron. Vicentina nombró para redactores de la *Revista Cubana* a: Cintio, Retamar, Graziellita Pogolotti, Adrián Fernández, Jorge Rigol, Serrá Baudé y Luis Aguilar León. Qué me contás... Yo di un artículo sobre Jarry y se armó un escándalo pues reproducía un fragmento de *Ubu Roi* donde Jarry dice: culo. Para qué fue eso... [Q]ue si la revista era moral, que si esto y lo otro... Bueno, ¿crees que aquí en sentido cultural se puede ser decente?<sup>6</sup>

El artículo sobre Jarry fue publicado finalmente en el número 1 de la *Nueva Revista Cubana*, correspondiente a abril-junio de 1959. Al concluir el mismo y luego de un periplo por la obra y la personalidad del francés, escribe Piñera:

[...] Jarry defendió a Ubú a brazo partido; [...] por su parte, Ubú mismo se defendió por sí solo. De aquel estreno memorable a la fecha, Ubú ha seguido subiendo a escena, siempre con éxito creciente: París, Londres, Roma, Bruselas, Varsovia han aplaudido esta gran farsa trágica. ¿Y por qué no en La Habana? Sería un acontecimiento, y un gran honor que Ubú nos haría.<sup>7</sup>

Sin duda, le interesaba a Piñera la cualidad desestabilizadora que Ubú propone, el modo en que cuestiona los patrones y valores sociales. Se trata de un ser que logra tensar al límite cada situación y mostrar aquello que se oculta tras cada comportamiento. Nacida en el teatro de figuras, la máscara de Ubú deviene generalización de una sociedad en decadencia que es imprescindible transformar. Esa mirada crítica que adelanta procedimientos que luego, desde poéticas bien distintas, emprenderán Meyerhold, Artaud y Brecht, marca sin duda la manera en que Piñera piensa y asume el teatro. Es por ello que de ningún modo podríamos ver

*Dos viejos pánicos, A dos manos*  
Dirección: Dagoberto Gáinza



FOTOS: Reynaldo Barrera Mesa

sus constantes mutaciones escénicas como simples ejercicios de estilo; son, ante todo, maneras distintas de provocar al espectador, de interpelar lo real, de intentar un diálogo. Por lo anterior no es de extrañar que una pieza de Jarry haya sido el modelo principal de una de las piezas de Piñera. *Los siervos* reescribe el *Ubú encadenado* de Jarry.

Dice Papá Ubú en el texto de Jarry:

PAPÁ UBÚ. Ya que estamos en el país en que la libertad es igual a la fraternidad, fraternidad que es solo comparable a la igualdad de la igualdad, y que yo no soy capaz de ser como todo el mundo y que me da igual ser igual a todo el mundo, puesto que al final seré yo quien se liquide a todo el mundo, he tomado la decisión de hacerme esclavo, Mamá Ubú.<sup>8</sup>

Escribe Piñera en *Los siervos*:

NIKITA. (*Incorporándose.*) [...] Sólo sé que soy un siervo, humildísimo siervo de cualquier amo.

KIRIANIN. ¿No estás contento con la felicidad colectiva?

NIKITA. ...Excelentísimo señor, no me place la felicidad colectiva. Prefiero la felicidad personal de ser el humildísimo siervo de tan grandes señores.

ORLOFF. Bien sabes que un comunista sólo puede ser comunista y no otra cosa. (*Agarra a Nikita por los hombros y lo sienta en la butaca.*) Un comunista jamás se arrodilla ante nadie. Por eso suprimimos a Dios.

NIKITA. (*Se desliza de la butaca y cae nuevamente de rodillas.*) No puedo, señor, no puedo sino arrodillarme. (*Pausa.*) Además, señor, no soy comunista, soy servilista. (*Vuelve a poner la cabeza en el suelo.*)<sup>9</sup>

Escrita en 1899 y publicada justo al iniciar el siglo, *Ubú encadenado* presenta al otrora rey de Aragón y Polonia, Papá Ubú, de regreso a Francia acompañado de su incondicional Mamá Ubú. Opuesto al sentido común, contradictor siempre, Ubú se declara esclavo en medio de la sociedad en la que habían florecido los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. En la pieza de Piñera, Nikita repite el gesto de Ubú, al declararse vasallo en una imaginada sociedad global que ha logrado, gracias al «comunismo», «el igualamiento del género humano» y por ende la «felicidad del mayor

número posible». Tanto Ubú como Nikita van contra la farsa que presupone el formal acatamiento de una realidad sostenida por lo expresado, pero en la que todavía subsisten rasgos –rezagos gustaba decirse antes entre nosotros– que dan fe de que aún se hace necesario un verdadero cambio de mentalidad. Aristócratas que juegan a hombres libres de un lado, señores y siervos encubiertos del otro, tanto Jarry como Piñera buscan poner en evidencia la inconsistencia de un discurso que, erigido en totalitario, insiste en disimular las verdaderas posiciones ideológicas.

Ahora bien, si en la obra de Jarry, incluso siendo esta su pieza más tradicional desde el punto de vista de la estructura dramática, el énfasis recae sobre el personaje de Ubú y su comportamiento, en la de Piñera el centro está en la acción misma y sus consecuencias. La idea de un mundo en el que los hombres y mujeres han sido igualados y, por ello, suprimida toda expresión de individualidad, propone un punto de vista que va por supuesto mucho más allá de Jarry para dialogar directamente con los puntos de vista abordados por el poeta polaco Czeslaw Milosz en su libro *El pensamiento cautivo*. David Leyva ha establecido las conexiones entre los argumentos que aporta este testimonio, reseñado por Piñera en *Ciclón*, en el número de junio de 1956, y el contexto en el que Piñera ubica a sus personajes.<sup>10</sup> En su reseña anota Piñera:

El libro de Milosz analiza, con todo género de datos, con información exhaustiva, con experiencias vividas por el propio autor, esas otras muertes que un hombre puede sufrir: la mental, la de la personalidad, que se cambia en impersonalidad, la de la sinceridad convertida en simulación y disimulo [...]

Al cerrar sus páginas dejamos a un lado la dialéctica, la teoría de las contradicciones, la necesidad histórica, en suma, las grandes frases, para encontrarnos con una verdad aplastante: el hombre cerrando contra el hombre.<sup>11</sup>

Sin dudas, Piñera elabora sus tesis sobre la base de circunstancias históricas específicas y al tanto de los procesos que sobrevienen fundamentalmente en la Unión Soviética tras la muerte de Stalin en 1953, la cual, como se sabe, no constituyó el fin del estalinismo. En ese sentido habría que decir que la obra de Piñera no solo es de una gran actualidad para su tiempo, sino que además adelanta una visión crítica de procesos que tendrían lugar incluso algún tiempo después de su publicación. Obviamente, los puntos de vista sobre el comunismo

del escritor polaco Witold Gombrowicz tendrán un gran peso en tanto fuentes de esta obra de Piñera. Sobre el comunismo –léase estalinismo– dice Gombrowicz en un apunte de su diario fechado en el propio 1953:

Como el comunismo es algo que subordina el hombre al colectivo humano, de ello se deduce la conclusión de que el método más esencial de la lucha contra el comunismo es el fortalecimiento del individuo frente a la masa. Y, si bien se entiende sobremanera que la política, la prensa, la literatura del momento, calculadas para obtener un efecto práctico, desean crear una fuerza colectiva capaz de luchar contra los Soviets, por el contrario, el cometido del arte serio es distinto, y, o bien será para siempre lo que ha sido desde el principio del mundo, es decir, la voz del individuo, la expresión del hombre singular, o bien perecerá. En este sentido, una página de Montaigne, un poema de Verlaine, una frase de Proust son más «anticomunistas» que el coro acusador que vosotros formáis. Son libres, son liberadores.<sup>12</sup>

No cabe duda de que estas concepciones influyeron en Virgilio, quien, como se sabe, vivía en aquellos años su aventura bonaerense. Las noticias de entonces, los libros leídos y su fértil imaginación lo llevaron a construir el peculiarísimo diálogo entre el individuo y la masa que es *Los siervos*, cuyo tema por demás está presente en todo su teatro, anterior y posterior, y que obviamente se conecta con el pensamiento filosófico de Albert Camus (vínculo ya abordado por otra ponencia en este mismo coloquio) y con otras muchas fuentes, algunas de ellas referidas por David Leyva en su ensayo *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, en el que dedican varias páginas a *Los siervos*.

Pero regresemos al diálogo imaginario con Sartre y con ello a Jarry. Escribe Piñera:

PIÑERA. Jarry es también y como usted un moralista, rechaza cualquier tipo de conclusiones. La noche del estreno de *Ubú rey*, Jarry se encargó de poner en el programa estas palabras: «Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derrota al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparato acto de justicia); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables, y se

manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Brugelao (¿valía la pena?), y expulsa a Ubú de Polonia.<sup>13</sup>

Y continúa el diálogo:

SARTRE. Pero después vino la Revolución rusa, y hemos visto que Jarry se pasó de anarquista, que el Zar está muerto y enterrado, que los Bugrelaos no han vuelto a Polonia, que se mata a los culpables sin tener necesidad de matar a todo el mundo, que a la Revolución rusa ha seguido la china y después la cubana. Si Jarry viera todo esto, esa apoplejía de que usted hablaba hace un minuto...

PIÑERA. Eso se llama estar a la recíproca. Las apoplejías, como todos en la vida, pueden desencadenarse en varios sentidos. Estoy contra Jarry, y, por ende, con usted, por esa protesta basada en la fatalidad, el anarquismo o como se le quiera llamar. Toda denuncia se auto-destruye si se empieza por reducir al absurdo la denuncia misma. Aunque Jarry está lejos de cualquier bizantinismo, con todo, si millones de seres humanos viven bajo la explotación, si el capitalismo sigue haciendo de las suyas, si la bomba atómica puede reducirnos a mero polvo, «jugar» con los problemas sin aportar soluciones; ser, por una parte, revolucionario (Ubú es la encarnación del burgués de su tiempo y Jarry lo planta valientemente en escena), y por otra, plantar al Zar haciendo justicia, es tan ineficaz y contraproducente como extirpar el apéndice a un enfermo y de paso extraerle el corazón.

SARTRE. Sin embargo, parece usted estar más cerca de Jarry que de mí.

PIÑERA. Le diré: en el teatro de usted falta un elemento sin el cual las cosas resultan demasiado serias, demasiado dogmáticas. Me refiero al humor –de cualquier color que éste sea–. Fíjese que en sus piezas hay ironía –por cierto, de muy buena ley y que apunta recto a su objetivo–. Mas sólo con ironía no basta. Si ella no está balanceada por el humor resultará negativa a la postre. Los hombres

merecen más compasión que la impiedad en que la ironía los sume. El artista está obligado, aunque no más sea para desalojar la tensión, a procurar al espectador la ilusión de que sus problemas no son tan catastróficos como en el fondo resultan. Yo diría que el humor es un anestésico necesario para el dolor de la verdad.<sup>14</sup>

Los puntos de Piñera son claros. Más cercano a los postulados filosóficos de Sartre, Piñera prefiere la clave dramaturgica que aporta Jarry y la prefiere justamente porque le permite sostener un tipo de diálogo particular con los espectadores. Es por eso que estamos obligados a volver a su teatro a la luz de las estrategias perturbadoras de Jarry. También para Virgilio se trataba de ir contra la idea de un teatro antiespasmódico que favorece la digestión y que permite un reajuste del espectador en su medio. Antes había que lograr desajustarlo, hacerlo reflexionar, y ese sentido el teatro mismo como género, al ser acción, influye y moviliza no necesariamente hacia una aceptación pasiva de las circunstancias. Si bien en la obra no se superan las contradicciones entre el «comunismo» con su siervos y señores encubiertos y el «nikitismo» con sus señores y siervos declarados, debemos recordar que también la acción del teatro se concreta en la vida y que *Los siervos* aún espera por una puesta que eluda el simple juego formal y se lance a descubrir su verdadero funcionamiento escénico sin suprimir ninguna de las esencias de su trama.

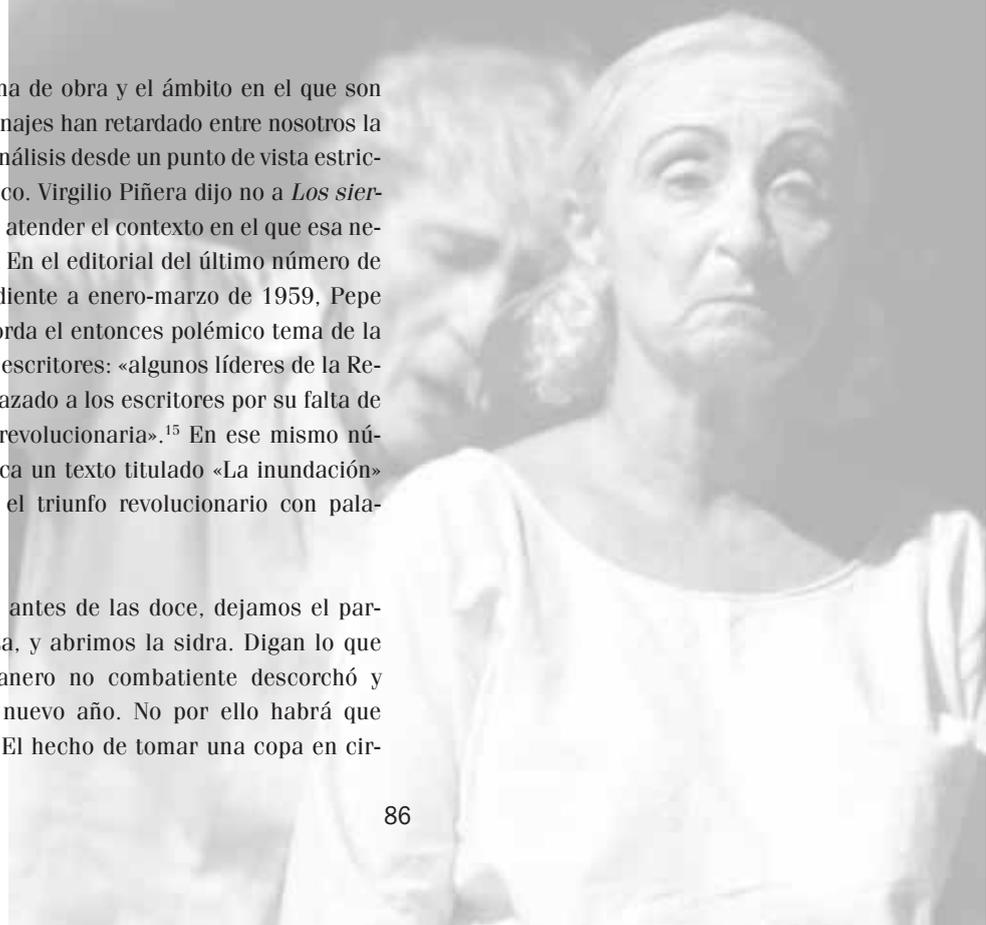
Ciertamente el tema de obra y el ámbito en el que son ubicados los personajes han retardado entre nosotros la posibilidad de un análisis desde un punto de vista estrictamente teatrológico. Virgilio Piñera dijo no a *Los siervos*, pero debemos atender el contexto en el que esa negación se produjo. En el editorial del último número de *Ciclón*, correspondiente a enero-marzo de 1959, Pepe Rodríguez Feo aborda el entonces polémico tema de la neutralidad de los escritores: «algunos líderes de la Revolución han emplazado a los escritores por su falta de apoyo a la causa revolucionaria».<sup>15</sup> En ese mismo número Piñera publica un texto titulado «La inundación» en el que saluda el triunfo revolucionario con palabras como estas:

Cinco minutos antes de las doce, dejamos el partido de canasta, y abrimos la sidra. Digan lo que digan, el habanero no combatiente descorchó y brindó por el nuevo año. No por ello habrá que anatemizarlo. El hecho de tomar una copa en cir-

cunstancia tan dramática contribuía a hacer más patente el drama que estábamos viviendo. Grité fuerte al hacer mi brindis: ¡Viva la Revolución! No lo hacía tanto por espíritu de bravata como porque en tal grito iban implícitos confianza y esperanza. Entre los que luchaban con exposición de su vida por la libertad de Cuba y los que anhelábamos dicha libertad había la íntima conexión de este grito: ¡Viva la Revolución! que horas más tarde se anunciaría triunfante.<sup>16</sup>

Siempre me ha parecido que en otra obra suya, escrita varios años después, hay una clara afirmación de la negación propuesta en la pieza de 1955. En *Una caja de zapatos vacía* (1968), regresa el tópico de la patada en el trasero y la idea del individuo objetualizado frente a otro totalitario que se impone por la fuerza. Resurge entonces, aunque en otra clave más cercana al teatro de la crueldad, la inflexible violencia de Jarry, cuyo *Ubú rey* se había estrenado en el Teatro Nacional de Guíñol en 1964; pero esa es ya otra historia.

Hoy debemos confiar en que la definitiva publicación de *Los siervos*, en la antología de David Leyva, y su inclusión en el *Teatro completo* que prepara el joven teatrológico Ernesto Fundora para el sello editorial Tablas-Alarcos, harán posibles nuevos abordajes desde



la crítica y desde la escena. Será entonces cuando sin supresiones políticamente correctas asumamos la totalidad de la obra de este autor con sus alabanzas, temores, repulsas y disensos. En la Cuba actual, la obra de Piñera es más necesaria que nunca.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Órbita de Virgilio Piñera*, selección, prólogo y notas de David Leyva, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 390.

<sup>2</sup> El ensayo, de 1996, fue leído en el Coloquio Internacional por los cuarenta años de la revista *Ciclón* y se publicó junto al texto de *Los siervos* en *La Habana Elegante*, en <<http://www.habanaelegante.com/Spring2007/VerbosaDos.html>>, consultado el 12 de junio de 2012.

<sup>3</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 508.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: «Diálogo imaginario», en *Lunes de Revolución*, 21 de marzo de 1960, pp. 38-39. En este n. de *Tablas*, p. 17-18.

<sup>5</sup> *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, prólogo de Roberto Pérez León, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 205.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 225.

<sup>7</sup> Virgilio Piñera: «Alfred Jarry o un “joven airado” de 1896...», en *Nueva Revista Cubana*, no. 1, año 1, abril-junio de 1959, La Habana, p. 162. En este n. de *Tablas*, p.13.

<sup>8</sup> Alfred Jarry: «Ubú encadenado», en *Primer Acto*, no. 91, diciembre de 1967, Madrid, p. 20.

<sup>9</sup> *Órbita de Virgilio Piñera*, ed. cit., p. 148.

<sup>10</sup> David Leyva González: *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, Letras Cubanas, La Habana, 2010.

<sup>11</sup> Virgilio Piñera: «El pensamiento cautivo», en *Ciclón*, La Habana, julio de 1956.

<sup>12</sup> Witold Gombrowicz: *Diario (1953-1969)*, en <<http://www.gombrowicz.net/Diario-1953-1969-.html#Política>>, consultado el 13 de junio de 2012.

<sup>13</sup> Virgilio Piñera: «Diálogo imaginario», ed. cit.

<sup>14</sup> *Íd.*

<sup>15</sup> José Rodríguez Feo: “La neutralidad de los escritores”, *Ciclón*, vol. 4, n. 1, La Habana, enero-marzo de 1959, s/p.

<sup>16</sup> Virgilio Piñera: «La inundación», en *Ciclón*, vol. 4, n. 1, La Habana, enero-marzo de 1959, p. 10.



# LA AMENAZA DE LO ABSURDO:

ANDREW BENNETT

Louisiana, 1981. Es licenciado en Filosofía por Rhodes College y máster en Literatura Comparada por la University of Texas. Actualmente está terminando su tesis doctoral «Esperando a Virgilio: una revaloración crítica del teatro del absurdo cubano».

LA CATEGORÍA DEL TEATRO DEL ABSURDO HA SIDO desestimada en buena parte por la crítica teatral desde que el conjunto de académicos teatrales moviera el foco de su atención de las congruencias del texto a las relaciones de interpretación y puesta en escena. En el medio siglo transcurrido desde que la obra *The Theatre of the Absurd* (1960) de Martin Esslin inaugurara la categoría como producto lógico de la examinación y el análisis literarios, el teatro del absurdo ha ido perdiendo gradualmente su peso crítico. La prolongación de dicha categoría hasta abarcar el teatro latinoamericano en general, y el teatro cubano en particular, hecho

común entre los críticos de la década de los 70 y principios de los 80, también ha sido cuestionada debido a su carácter intrínsecamente eurocéntrico.

A pesar de estas cargas, la categoría todavía tiene valor, aunque no como un principio organizador que se puede aplicar de antemano a un grupo diverso de obras y dramaturgos. Un nuevo estudio realizado por Michael Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd* (2011), propone una lectura de las obras canónicas del teatro del absurdo europeo que haga hincapié en su impacto pedagógico sobre el público y la creación de un espacio crítico de heterotopía, donde la autoridad conceptual no tiene lugar alguno, y donde artista y espectador pueden reclamar su propia voz crítica. Esta dinámica también se encuentra en el teatro del absurdo cubano, tal y como ha sido planteado tradicionalmente por los críticos. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater* (2010), escrito por Katherine Ford, demuestra un renovado interés en las diferentes formas que ha tomado «lo absurdo» en

FOTOS: Maribel Amador Bello

*Aire frío*, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012. La Habana. Una versión extendida será publicada en la revista *Gestos* en 2013.

América Latina. Su libro defiende la instrucción que dice existir de manera implícita en el teatro del absurdo en el contexto de *Dos viejos pánicos* (1968) de Virgilio Piñera, y reafirma la categoría del teatro del absurdo como un espacio inquisitivo («*site of questioning*») en el cual el espectador se enfrenta a los términos ocultos de su realidad, y se ve obligado a revalorarla.

# HETEROTOPÍA EN EL TEATRO DEL ABSURDO CUBANO\*

No obstante, el poder edificante del teatro del absurdo se extiende más allá de las representaciones de las obras individuales que lo conforman. A diferencia del teatro del absurdo canónico, el teatro del absurdo cubano desarrolló una identidad consciente de sí misma en el plano histórico y que se resistió a cualquier forma de autoridad concreta. El análisis de una obra como *Dos viejos pánicos* debe responder no solo a un sentido textual y representativo, sino también a la relevancia que tuvo dentro del amplio conflicto ideológico que definió su época. Estas ideologías y las tensiones que existen entre ellas se vuelven alarmantes tras un análisis del conflicto entre los objetos ideológicos que surgen como la manifestación de la historia material. Un estudio del teatro del absurdo revela tensiones entre la insularidad cubana y el empuje por la universalidad; entre la creencia en la autonomía del arte y la exigencia de que tenga alguna función dentro de la sociedad; entre medios de expresión populares y elitistas. Dichas tensiones se convirtieron en una parte central de la sociedad y al arte cubanos, y el teatro del absurdo entendido como concepto crítico –no simplemente como una colección de obras diversas– las puso de relieve. Si hablamos estrictamente a nivel de contenido, las obras dramáticas de Piñera, Antón Arrufat y José Triana, por nombrar algunas de las figuras más conocidas, comparten rasgos y temas formales que a su vez se corresponden con obras europeas clasificadas como absurdas. Sin embargo, el grupo formado por estos autores hizo de la categoría un espacio opuesto a

la autoridad conceptual y defensora de la libertad expresiva y crítica. Como queda claro tras la lectura del prólogo de Triana para la antología *Teatro del absurdo*, compuesta por dramaturgos absurdistas europeos seleccionados y anotados por Piñera, los autores cubanos se alinearon críticamente con la vanguardia europea en medio de un ambiente que se oponía ideológicamente a este tipo de expresión.

Con el fin de definir mejor la relación entre el teatro del absurdo canónico y el teatro del absurdo cubano, tal y como lo presento aquí, es necesario documentar brevemente la producción académica que existe acerca del tema. Esta exposición no es definitiva, pero sí representa los cambios importantes que tuvieron lugar en las actitudes de los críticos en cuanto a la relevancia de la categoría para Cuba y América Latina en general. Frank Dauster y George Woodyard fueron de los primeros críticos en señalar las tendencias absurdistas en el teatro latinoamericano de mediados y finales de los años 60. Como las obras y los dramaturgos que celebraron (entre ellos, Piñera y Arrufat) eran en gran medida desconocidos fuera de América Latina, el hecho de indicar puntos de correspondencia entre los movimientos dramáticos emergentes y los ya establecidos sumó credibilidad a los ojos de patronatos culturales del primer mundo. Los dramaturgos que Woodyard identifica son absurdistas en gran medida porque buscan expresar la angustia del individuo latinoamericano; las técnicas que utilizan para conseguir esta meta se corresponden con las usadas por dramaturgos como Ionesco o Beckett, quienes proporcionaron modelos que han sido incorporados a un contenido hispanoamericano («*Provided models which have been incorporated within a Spanish American context*»)<sup>1</sup>.

El modelo del teatro del absurdo en América Latina que establece Woodyard a través de su ensayo ha tenido un efecto duradero sobre los estudios académicos de dicha categoría. Mientras que Woodyard quiso aplicar la categoría de teatro del absurdo a todo el continente latinoamericano, el primer ensayo de Dauster sobre este tema se refiere específicamente al teatro cubano. De este modo, representa el punto de origen de una línea de erudición alternativa sobre el desarrollo del teatro del absurdo en América Latina. La circunspección que demuestra Dauster en su elección de parámetros que incluyan exclusivamente al teatro cubano anticipa el cambio de un análisis comparativista y formalista hacia uno más enfocado en la historia y la política. Terry L. Palls menciona explícitamente el contexto político que envuelve al

teatro del absurdo en su artículo de 1978. Palls propone que, puesto que el teatro del absurdo dio prioridad al estado subjetivo del individuo en lugar de a su contexto histórico, fue clasificado como antirrevolucionario por el gobierno de Castro y suprimido. Mientras que el teatro social-realista se dedicaba a la diseminación de contenido que celebraba la Revolución, los dramaturgos del teatro del absurdo se esforzaban por renovar la naturaleza misma del teatro a través de la incorporación de nuevos estilos y técnicas.

El marco expansivo y comparativo de Woodyard vio como sus preceptos fueron evaluados y finalmente rechazados durante el final de la década de los 80 y principios de los 90.

En su libro *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), Diana Taylor rompe definitivamente el puente absurdista entre Europa y América Latina con su rechazo del término en lo que respecta a su uso dentro del teatro latinoamericano. El teatro del absurdo canónico no se aplica al contexto latinoamericano porque da demasiada importancia a la subjetividad de las crisis. Como estas obras representan al individuo como un ser desarraigado y a la deriva en un mundo sin sentido, el contexto histórico-social que provocó la crisis individual se ve ensombrecida. Para Taylor, la similitud de la experiencia de crisis social e integral («uniformity of the experience of social, systemic crisis»)<sup>2</sup> reemplaza la uniformidad de categorías estéticas comparables. La categoría del teatro del absurdo no puede aplicarse en América Latina porque es un concepto importado; no surgió de manera orgánica, desde dentro.

Aunque pareciese que la obra de Taylor marcara el fin del rechazo crítico al teatro del absurdo en América Latina, recientemente la categoría ha recibido nueva atención. *El teatro del absurdo en Cuba: 1948-1968*, escrito por Ricardo Lobato Morchón en 2002, conserva el espíritu universalista de la obra de Woodyard mientras que a la vez restringe su foco de atención a Cuba de la misma manera que hiciera Palls. Defiende enérgicamente los puntos de correspondencia temática y estilística entre el teatro del absurdo canónico y el teatro del absurdo cubano, en gran medida como reacción al tipo de lógica demostrado por Taylor. Lobato Morchón se niega a conceder valor a las críticas que considera demasiada historicistas; es decir, a la manifestación del «multiculturalismo hegemónico» de boga entre académicos, lo que califica de veneración fetichista de «lo diferente». A la vez, añade a su análisis

de obras dramáticas individuales un extenso contexto histórico, y ahonda más profundamente que cualquiera de los críticos ya mencionados en los factores sociales, económicos y políticos que influenciaron el desarrollo del teatro del absurdo en Cuba.

El equilibrio que Lobato Morchón pretende crear entre la especificación localizada y las similitudes universales es difícil de mantener. *El teatro del absurdo en Cuba: 1948-1968* demuestra, más claramente que ninguna otra obra académica previamente mencionada en este ensayo, la necesidad de reajustar la lente crítica y dejar de considerar el teatro del absurdo en Cuba exclusivamente a nivel de sus obras individuales. El teatro del absurdo existió como un fenómeno material en Cuba y no es una categoría hermenéutica que pueda borrarse sin más. Katherine Ford se refiere a este hecho en su análisis del argumento de Taylor, donde dice que la categoría adquiere una dimensión real cuando pasa de ser una categoría designada por críticos extranjeros a ser un fenómeno artístico explícitamente reconocido y utilizado por artistas de la Isla. La línea de argumentación de Ford representa un giro significativo hacia la recuperación de la categoría del teatro del absurdo tal y como existió en Cuba, y no como fue interpretado después.

Para capturar la trascendencia de la categoría en Cuba y así defenderla de los ataques que ya ha recibido, debe autodefinirse (a nivel meta) como un concepto crítico que existe más allá de las obras individuales que lo componen. A través de la aplicación de los conceptos propuestos por Peter Burger en su obra *Teoría de la vanguardia* (1978) al desarrollo, diseminación y supresión del teatro del absurdo en Cuba, el contorno de su espacio como punto de ruptura de tensiones ideológicas se vuelve claro y evidente. El sistema de Burger solamente se puede aplicar a un contexto semejante porque se centra en la naturaleza de la autonomía artística y en la relación que existe entre el arte y las instituciones que controlan su manifestación en una sociedad burguesa. Burger apunta a que el arte de vanguardia es un movimiento consciente de su tiempo dedicado a la sincronización del arte con la práctica social. De este modo, el arte de vanguardia trastorna los conceptos tradicionales sobre arte perpetuados por «la tradición artística»; es decir, el complejo entramado de relaciones estructurales que determinan la manera en la que el arte es producido, distribuido y recibido. Es esta tradición la que mantiene la categoría del arte separado de la práctica social. El arte de vanguardia desafía esta separación y convierte la au-

tonomía institucional del arte en el contenido mismo de la obra, para atajar así el círculo interpretativo que otorga un sentido inmanente a la obra individual. De esta manera, se obliga al receptor de la obra a reevaluar el papel que juega el arte, y a encajar esa revaloración dentro de su entendimiento generalizado.

El choque que identifica Burger como característico del arte de vanguardia es congruente con el impacto pedagógico señalado por Bennett en el teatro del absurdo canónico, aunque con una importante distinción: la ruptura que Bennett sitúa a nivel de la obra individual es para Burger un fenómeno metacrítico que tiene lugar debido al carácter autorreferencial de la categoría. El análisis de Bennett identifica en el enfrentamiento del espectador con la paradoja lógica el momento decisivo de edificación, pues el espectador se ve obligado a resolver la paradoja del absurdo y asignarle un sentido como mejor pueda. Dice Bennett que lo absurdo de estas obras representa la encarnación del concepto de Foucault sobre la heterotopía, basado en el catálogo desordenado de Borges donde la utopía se derrumba para hacer posibles múltiples mundos potenciales. Heterotopía que existe como la manifestación de «lo diferente» de una manera estructural después del colapso de la uniformidad y orden en el lenguaje. En un sentido ético y político, proponer la heterotopía conduce a la participación a través de la asamblea cívica en la cual todas las voces tienen ocasión de expresarse y sus discrepancias se acomodan dentro de un orden. Desde el punto de vista del teatro del absurdo, el deseo de heterotopía conlleva un mayor espacio expresivo no solo para las distintas voces artísticas, sino también por las del público. El público debe enfrentarse a la concurrencia de ideas presentes en el espacio heterotópico para crear un sentido nuevo y personal que lleva un significado propio y personal. En el proceso, se rectifica su perspectiva del mundo y pone en duda la existencia de un punto de vista único. Según Bennett, si el espectador puede aceptar la paradoja de una obra, admitir lo diferente estructural, y rechazar de una manera conclusiva la utopía como meta ideal, entonces llegará a una visión del mundo que es particular y distinta, pero que no impide o excluye a las demás.

La promulgación de la heterotopía en las obras del teatro del absurdo canónico-europeo ocurre a nivel lingüístico, donde las palabras se desconectan de sus referentes tradicionales y pierden su poder de significación. Sin embargo, más que insinuar la desesperación inherente del existencialismo, lo que Bennett define como diametralmente opuesto al teatro del absurdo, la heterotopía

presente en las obras de estos reconocidos autores, da lugar a un mundo de diferencias y posibilidades. Dentro del arquetipo del teatro del absurdo, múltiples mundos y significados desafían cualquier pretensión de establecer una autoridad conceptual o poder de significación macizo. Verdades divergentes rechazan la existencia de una Verdad; los mitos se disuelven en un coro de diferencias.

El teatro del absurdo cubano funciona de una manera parecida, no solo a nivel de sus obras individuales, sino también como una categoría crítica que abarca los dominios de lo social y político, además de lo artístico. Confrontados con una autoridad decidida a limitar «lo diferente» y consolidar visiones artísticas individuales bajo la bandera de doxología monolítica, los artistas del teatro del absurdo produjeron obras que hablaron desde un espacio crítico cuya propia existencia se veía asaltada. Un ejemplo de este fenómeno es *Dos viejos pánicos* de Piñera, que se escribió en 1968 pero que no fue puesto en escena en Cuba hasta 1990. Celebrado por numerosos críticos como el exponente máximo del teatro del absurdo cubano, Ford define la obra como la realización del potencial edificador del teatro del absurdo y el género del absurdo en cuanto plataforma desde la cual se realiza una toma de conciencia del espectador a través de su participación en la obra.

Según Ford, el impacto pedagógico de *Dos viejos pánicos* a nivel de la representación se logra a través de la promulgación del miedo. El origen del miedo y violencia que produce representa una autoridad externa simbolizada por la planilla oficial (censo gubernamental), reclama Ford. Mucho más que un documento burocrático inocuo, el formulario responde a sus propias preguntas, y demuestra así su profundo conocimiento de las vidas de Tabo y Tota. Con la destrucción de la planilla Toba y Tota eliminan la manifestación física de su miedo, pero no el miedo en sí. En su colaboración por atrapar el miedo, representado por un cono de luz en el escenario, Ford ve una prueba de un optimismo incipiente en la obra de Piñera, y una instrucción sutil de resistencia para el público. El miedo que identifica Piñera es a la vez universal y específicamente cubano; su representación confirma su condición de absurdo a través de la repetición, pero la participación del público en un acto de reconocimiento admite la esperanza de mejora, tal vez al provocar una autoexaminación que permitirá romper el ciclo («causing a self-examination that will promote a breaking free from this circularity»).<sup>3</sup> Sin embargo, como menciona Ford, cualquier resquecio de optimismo

secreto que hubiera albergado Piñera fue desalentado por la supresión de sus obras, entre ellas *Dos viejos pánicos*, por parte de la autoridad que tanto temía.

Es importante advertir que la relación entre el teatro del absurdo y el gobierno revolucionario no fue siempre contenciosa. Tras la Revolución, la comunidad teatral y el gobierno coincidieron en varios objetivos, incluyendo el deseo de reconfigurar la institución de arte cubano para animar a la actividad artística a todos los representantes de la sociedad cubana. En su artículo de 1960 «Pasado y presente de nuestra cultura», publicado en *Lunes de Revolución*, Piñera considera el rol del artista dentro este nuevo marco:

Se trata en suma de dar un sentido, y un sentido nacional, a nuestra cultura; de barrer con los viejos tabús, de decir las cosas por su nombre, de terminar de una vez por todas con la comunidad del respeto mutuo, de liquidar y hacer el balance de la generación precedente. Y si todo esto es una falta de respeto, si todo esto es irreverencia, entonces la Revolución que acaba de hacerse no tiene sentido alguno.<sup>4</sup>

Este pasaje demuestra un serio malentendido por parte de Piñera acerca del grado de libertad crítica que el gobierno revolucionario daría a él y otros artistas. El recién descubierto valor político del arte y teatro (o como lo califica Burger: el colapso de la autonomía artística para convertirse en práctica social) conllevó una correspondiente reducción en la libertad ideológica. El rol del artista como crítico histórico era insostenible. A mediados de los 60, la consolidación del arte y la política se había traducido en una subordinación del arte a la política. El arte que buscaba preservar su autonomía y posición crítica fue condenado por antirrevolucionario; el teatro del absurdo fue suprimido poco después.

El desafío articulado por el teatro del absurdo no consistió exclusivamente en una subjetividad individual que existía en oposición a las metas de la revolución. Su amenaza resonó más profundamente porque circunvaló el nacionalismo cubano para solidarizarse con influencias y culturas globales. En 1967 se publicó en la Habana una colección de obras dramáticas titulada sencillamente *Teatro del absurdo*. El libro se componía de «Fin de partie» de Beckett, «Rhinoceros» de Ionesco, «The Guardian» de Harold Pinter y «Karol» de Slawomir Mrozek, todas ellas seleccionadas y anotadas personal-

mente por Piñera. El prólogo de Triana titulado «Para acercarse al teatro del absurdo» explora la herencia genealógica del teatro del absurdo y trata de ampliar la categoría para que abarque una actitud revolucionaria en la literatura, una que eche abajo convenciones estancadas y revitalice la cultura de manera muy parecida al rol del artista descrito por Piñera en su ensayo anterior.

Mientras que el prólogo de Triana opera de manera independiente en base a sus propios méritos, la colección compuesta por Piñera habla por sí sola a nivel conceptual, tanto por la naturaleza de sus selecciones como por la aporía o contradicción lógica que existe en su núcleo. No hay ninguna referencia explícita a Cuba o al teatro del absurdo en el texto. Sin embargo, Triana y Piñera se implican por asociación; la cuestión de la relevancia del teatro del absurdo en una Cuba revolucionaria proyecta una sombra sobre la obra entera y añade capas de significado al prólogo de Triana. Triana enumera múltiples corrientes de predecesores absurdistas (entre ellos Quevedo, Shakespeare, Poe y Twain) al teatro absurdo con el fin de establecer los parámetros del absurdo de la manera más amplia posible. La calidad cíclica que atribuye a la categoría le permite

alinearla con momentos de transición histórica en las artes, cuando antecedentes de confianza se revelan como falsos y anticuados y nuevas formas se descubren en lo irreal y desconocido.

Triana ofrece una definición concisa del teatro del absurdo que expresa esta calidad revolucionaria: «El teatro del absurdo se nutre de lo antiguo y de lo moderno, aplicando un método riguroso para acercarse e interpretar la realidad en todas sus circunvoluciones, contradicciones dialécticas e irracionales de lo individual y social».<sup>5</sup> Bajo esta formulación, el teatro del absurdo posee el poder para desarrollar una conciencia crítica a través de la confrontación con las paradojas irracionales de la realidad. En esto Triana y Bennett están sincronizados, aunque la interpretación de Triana está repleta de connotaciones que lo alinea también con los principios de la Revolución.

Más allá de las afirmaciones que realiza Triana en defensa del teatro del absurdo, identificarlo como un producto de la tradición literaria occidental lo ubica en directa oposición a la insularidad cubana. La desconfianza de tendencias intelectuales y artísticas foráneas era la actitud dominante entre los críticos cubanos desde que se cerrara *Lunes...* y en adelante. El prólogo de Triana responde a estas dos afirmaciones de un modo que demuestra la amenaza planteada por el teatro del absurdo a la autoridad conceptual. Hace hincapié en la naturaleza revolucionaria del teatro del absurdo y sus antecedentes a nivel de la historia mundial, al proponer de manera implícita que el rol del artista como agente de transformación cultural es parecido al rol del revolucionario, inmerso en la transformación de la realidad material a través de la insurgencia:

[H]ay que eliminar las costumbres caducas, la estupidez, la mediocridad, aceptadas como indispensables en los mecanismos de la sociedad y del individuo. Las nuevas corrientes políticas, económicas, engendran siempre nuevas concepciones éticas y artísticas; y de ahí la razón por la que estos creadores buscan y luchan.<sup>6</sup>

La formulación de Triana del artista moderno involucrado en una lucha histórica y universal para promover lo nuevo resta relevancia al contexto local. Las influencias foráneas que se percibían como una amenaza al nacionalismo cubano aquí entran en contacto íntimo, al hacer que naciones y culturas se vuelvan inteligibles las unas para las otras mientras que a la vez mantienen

sus diferencias únicas y definitorias. El espíritu revolucionario del tipo descrito por Triana excede los límites intrínsecos a una autoridad individual de una sola voz; es una colección de voces múltiples, todas ellas luchando por anunciar nuevas palabras. El teatro del absurdo es heterotopía según Triana, y como tal es irreconciliable con una autoridad que trata de eliminar la divergencia discursiva.

*Teatro del absurdo* fue publicado en 1967, cuando las editoriales entraron al control del estado. Un año después la maquinaria del estado emprendió el último empujón para eliminar la plataforma desde la que se podían emitir críticas. La autonomía del arte resultó imposible bajo estas circunstancias. Aunque inicialmente Piñera celebró el apoyo institucional proporcionado al teatro posrevolucionario, el ambiente de 1968 le llevaría a escribir *Dos viejos pánicos*, que no se representaría en Cuba hasta décadas más tarde. El espacio crítico demarcado por el teatro del absurdo en Cuba fue confiscado y anulado; las voces que introducían diferencia desde aquel espacio limítrofe fueron calladas.

#### NOTAS

<sup>1</sup> George W. Woodyard: «The Theater of the Absurd in Spanish America», en *Comparative Drama*, n. 3, otoño de 1969, p. 183.

<sup>2</sup> Diana Taylor: *Theater of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, University Press of Kentucky, Kentucky, 1991, p. 33.

<sup>3</sup> Katherine Ford: *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*, Palgrave Macmillan, New York, 2010, p. 56.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: «Pasado y presente de nuestra cultura», en *Lunes de Revolución*, n. 43, 1960, p. 10.

<sup>5</sup> José Triana: «Para acercarse al teatro del absurdo», *Teatro del absurdo*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. XII.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. XIV.

## I. HACIA UNA CONDUCTA DEL RECEPTOR

Los estudios de la recepción,<sup>1</sup> como ya sabemos, se plantean trabajar el campo que según sus postulados estiman más necesario en el proceso de la experiencia estética: la interpretación. Entonces el receptor constituye, dentro del ciclo comunicacional, el ente protagonista, y se convierte así en objeto y objetivo, tanto de los estudios literarios como de aquellos que se encargan de analizar los actos discursivos. El discurso (en su condición de *logos* y de *littera*) constituye por sí mismo un hecho de actualización y además un hecho de interacción social condicionada por los niveles cognitivos de sus partícipes. En un ambiente socialmente contextualizado, comunicativo, interesa a los representantes de la teoría de la recepción<sup>2</sup> la intervención de esa entidad *destinataria*, porque a partir de su colaboración se puede comprobar la presencia o anticipación de los efectos del enunciado emitidos para el receptor.

El efecto de la palabra, indudablemente, constituye «el dato básico de la experiencia de significados»,<sup>3</sup> al decir de Stanley Fish en su «estilística “afectiva”». Su denominada *Gramática transformacional* se propone subrayar la importancia del contexto de la recepción en la interacción texto/lector. En tal sentido, los contextos más relevantes para Fish son las «comunidades interpretativas», compuestas por receptores que comparten maniobras decodificadoras, las que, al ser previas al acto de interpretación, lo intervienen y determinan. Dichas agrupaciones de intérpretes presentan niveles de competencia lingüística; con palabras de Fish, dominan «la idea de que es posible caracterizar un sistema lingüístico que comparte todo hablante». <sup>4</sup> En un esquema elemental, el emisor y el receptor se encuentran, por así decirlo, en una relación directa con un sistema de reglas que les permiten la codificación y decodificación más o menos inmediata de los mensajes. El dominio del código común constituye una base principal para una cultura de la comunicación; sin embargo, esta concepción está aferrada a una visión lingüística del intercambio. La hegemonía del código es representativa de la comunicación verbal; tanto emisor como receptor poseen competencias comunicativas dudosamente análogas. Nos aclara Fish:

Si el hablante de un lenguaje comparte un sistema de reglas que cada uno ha interiorizado en cierta medida, la comprensión será, en cierto sentido, uniforme. Es decir, procederá en términos del sistema de reglas que todos los hablantes comparten.<sup>5</sup>

Así los estudios que «profanan» el discurso (tanto el literario como su contraparte, el no literario) insisten en la interpretación del receptor (el crítico, el filólogo, el espectador, el oyente) como un acto que genera también una acción contenida en el mensaje. Ellos no se preguntan por el *dicere* del enunciado sino por su *facere*. Los estudios de Fish resultan imprescindibles para comprender el aporte esencial de esta perspectiva hermenéutica: el desplazamiento que significó la acción de la audiencia en términos de interpretación y construcción de sentidos.

La insistencia en el acto de comprender por parte de la teoría de la recepción se explica por la estimación de un complejo proceso cíclico: emisor y receptor implicados en una oposición interactiva (expresada tanto en la puesta oral como textual). En su experiencia individual, el receptor se apropia del saber del emisor –su contraparte interlocutora– y experimenta el sentido del mundo a través de los ojos del otro. En este caso, lo ajeno, lo extraño, es capaz de revelar. No está de más pensar esa extrañeza como una implicación: siempre somos una extensión de la conversación del otro. Estimar la comprensión a partir de la visión ajena no excluye que esa visión esté determinada por una situación puntual ya que la interacción discursiva, conversacional –como la interpretación, constituye una fase de la comprensión–, pone en acción la «afectividad» inherente al proceso de comunicación.

## CYNTHIA DE LA C. GARIT RUIZ

Sancti Spiritus, 1990. Cursa el quinto año de Filología en la Facultad de Artes y Letras (FAyL) de la Universidad de La Habana. Su trabajo de diplomado sobre imaginarios urbanos en la novela *Varietades de Galiano* de Reina María Rodríguez forma parte del grupo de investigación de estudios intermediales en la FAyL.

## II. EN UN ACTO DE *DOS VIEJOS PÁNICOS* DE VIRGILIO PIÑERA...

Luego de atender algunas inquietudes sobre el fenómeno de la interpretación en el receptor y la manera de actualización del proceso de significación a partir de la experiencia individual, examinaremos el segundo acto de *Dos viejos pánicos*,<sup>6</sup> en calidad de poder dilucidar y determinar la concretización –en términos de Iser– del hecho interpretativo, incluso en un nivel más profundo de su discursividad.

Las especificaciones y observaciones sobre la respuesta en «estilística “afectiva”» dan por hecho que en ambos discursos, tanto en el literario como en el no literario, existe una condición de totalidad. Para Fish, su «categoría de respuesta incluye todo, desde lo más pequeño y menos espectacular hasta la más amplia y rupturista de las experiencias lingüísticas». <sup>7</sup> No existe entonces tal escisión entre praxis y teoría. La producción teatral de



Aire frío, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

FOTO: Maribel Amador Bello

# RESPUESTA MÍNIMA EN UN ACTO DE *DOS VIEJOS PÁNICOS* O LA ESTILÍSTICA «AFECTIVA» DE FISH

Virgilio Piñera bien supo demostrar a través de sus agudísimos diálogos cuán sumergido se hallaba él en la poética del absurdo comunicativo. En otras palabras, Piñera supo darle forma –desconociendo el valor de su obra para la lingüística del discurso– a muchas de las teorías y maneras de abordar los fenómenos de la recepción y la interpretación. Ese «desarrollo de las preguntas, dentro de un mecanismo regulador y organizador»<sup>8</sup> del que nos hablaba Fish en el marco de la experiencia verbal, es sintetizado por la propia reflexión que hacen los personajes virgilianos. Es sorprendente cómo en el contexto de la obra se llega a la misma demostración crítica que lograra Fish con su mecanismo de preguntas:

TOTA. Son preguntas que meten miedo. ¿Cómo contesto esta?

TABO. Lo que contestes no va a tener mayor importancia. Fíjate, en el fondo ellos no preguntan.

TOTA. (*Gritando.*) Y si no preguntan, ¿qué carajo es lo que hacen?

TABO. (*Con mucha calma.*) Contestan, contestan por ti. (*Pausa. Pasa la vista por la planilla.*) Ya te dije que la respuesta de cada pregunta está en la pregunta siguiente. Así la pregunta número uno es contestada por la número dos, ésta por la tres, la tres por la cuatro y la cuatro por la cinco.<sup>9</sup> [El subrayado es de la autora.]

La existencia de la pregunta explica el dispositivo interpretativo: todo receptor siempre cuestiona el enunciado y su mensaje:

TOTA. Empieza a leer.

TABO. (*Lee.*) La primera dice así: «Si no se hubiera casado con el hombre que se casó, ¿con cuál le hubiera gustado casarse?»

TOTA. ¿Tú crees que esa pregunta tiene filo?

TABO. ¡Vaya si lo tiene! Esa gente de la oficina de preguntas sabe mucho; para mí que ellos conocen nuestro caso y esperan que tú contestes: «De no haberme casado con mi actual marido, lo hubiera hecho con Toni.»<sup>10</sup>

En la dialéctica de pregunta-respuesta se comprueba el instrumento interpretativo más apto para motivar la dependencia dialógica. La concepción de la *experiencia significativa* del receptor en el presente acto comunicativo tiene su concretización en esa idea perenne del preguntarse sobre la propia pregunta. ¿Realmente qué es lo cuestionado? El «filo de la pregunta» se persigue hasta no poder siquiera alcanzarse.

La noción de comprensión se debe pensar como un acontecimiento en sí, en el que el horizonte de saberes del receptor determina un margen de «eventualidad» que se enfrenta al enunciado, y específicamente a la pregunta, para de esta forma hacer accesible lo que yace subterráneamente en la respuesta. El siguiente fragmento de la obra pone en crisis cualquier intento de comprensión por parte del que recibe el cuestionamiento:

TOTA. (*Se para, camina con agitación, se pone las manos en la cabeza.*) ¡Allá va eso! Más o menos se me había olvidado, y ahora vienes a recordarme la maldita planilla. (*Pausa.*) Todavía no la he llenado. ¿Ya llenaste la tuya?

TABO. Tampoco, y oye, esa planilla se las trae... ¿La has leído?

TOTA. Mil veces, y cada vez que vuelvo a leerla me da más miedo.

TABO. Dicen que es un test psicológico.

TOTA. Sí, eso siempre dicen, pero se enteran de tu vida y milagros...

TABO. ¿Tú crees que el tipo venga, meta la planilla en su cartera y se vaya o se ponga a hacernos preguntas?

TOTA. Nunca se sabe... (*Pausa.*) ¿Me ayudas a llenarla?<sup>11</sup>

Fish enuncia la disfuncionalidad de cualquier mecanismo para «un análisis de las respuestas sucesivas del [receptor] a las palabras que se van desplegando una tras otra en la página». <sup>12</sup> Si analizáramos las respuestas sucesivas que da un interlocutor hipotético, estaríamos de alguna manera cancelando el despliegue de los enunciados en el marco que modula la experiencia secuencial del receptor. El concepto de *experiencia significativa* que postula el autor incluye, más que una variable gramati-

cal, una transformación de la estructura profunda, quizá aludiendo a ese *eslabonamiento interno* más allá de la sintaxis que ya habíamos observado en la coherencia del texto. El hablante cuenta con una práctica acumulativa del lenguaje, y del proceso comunicativo en general, que lo predispone y prepara ante el acontecimiento semántico del enunciado recibido. Esa disposición de signos que genera la experiencia individual induce entonces a la significación «afectiva» que refiere Fish:

la información que proporciona un enunciado, su mensaje, es un constituyente de su significado, pero no puede identificarse con él. Es la experiencia de un enunciado, *todo* él, y no algo que pudiera decirse sobre él [...] lo que es su significado.<sup>13</sup>

Entre Tota y Tabo, dos interlocutores que constantemente se regodean en el propio acto retórico –aparentemente repetitivo y vacío–, existe una sucesión de controversias, de fantasmas, de pactos arbitrarios; y pervive, a lo chejoviano, el conflicto de la incomunicación:

TABO. (*Con mayor perplejidad.*) ¿Qué te traes, Tota?

TOTA. No me traigo nada, juego limpio y hablo claro. Contéstame: ¿lo juras?

TABO. (*Alzando lentamente su mano derecha.*) Lo juro.

TOTA. Piénsalo dos veces, mira que un juramento es algo sagrado, y cuando uno jura tiene que mantener su palabra. Después no vengas pidiendo perdón como lo hiciste la semana pasada. ¿Qué pasó ese día, Tabo?

TABO. Bueno, es que yo... (*Se calla.*)

TOTA. Tú, nada... No pudiste.

TABO. Tota, yo te juro que hoy sí lo mato... Me siento muy fuerte. Mira (*le muestra el brazo derecho haciendo mollero*); es un hierro.<sup>14</sup>

Si la respuesta a una pregunta en *Dos viejos pánicos* es otra interrogante, la hermenéutica de este acto se perfila como una teoría de la experiencia estética. La práctica y el sistema que estudian las actividades productivas, receptivas y comunicativas, definidas por un espacio liminal como ese guión (–) entre emisión y recepción, deben incorporar teorías como la de los actos de habla, la retórica, la pragmática y la lingüística

del texto (distintas formas de aproximación científica al discurso) y atender la participación del hablante, del oyente y de las circunstancias del diálogo en una totalidad histórica.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Dentro de las más significativas corrientes en el estudio de la *recepción* al interior de la crítica literaria se destacan especialmente: la «estética de la recepción», en particular la Escuela de Constanza alemana (derivada de la hermenéutica literaria tradicional y representada por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss); la semiótica interpretativa de Umberto Eco; el dialogismo del teórico ruso Mijail Bajtín y la gramática transformacional de Stanley Fish.

<sup>2</sup> Esta teoría se acerca a los estudios de la pragmática en tanto pretende también describir la relación lector-texto-autor. Wolfgang Iser describe el proceso de la lectura; también propone un análisis de las rutas de la interpretación, parte de la fenomenología de Edmund Husserl y continúa con Paul Ricoeur para hablar sobre los caminos posibles del *acto de interpretar*, que son siempre una forma de traducción.

<sup>3</sup> Stanley Fish: «La literatura en el lector: estilística “afectiva”», en *Textos de teorías y crítica literarias*, comp. de Nara Araújo y Teresa Delgado, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005, p. 35.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>5</sup> *Íd.*

<sup>6</sup> Se hace pertinente el análisis fragmentado de la obra en tanto este mecanismo pueda posibilitar, a través del momento de clímax dramático, un muestrario profusamente atractivo en situaciones conversacionales y dinámicas de pregunta-respuesta que se avienen más al fenómeno de la *experiencia significativa* de Fish.

<sup>7</sup> Stanley Fish: *ob. cit.*, p. 51.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>9</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 495.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 494.

<sup>11</sup> *Íd.*

<sup>12</sup> Stanley Fish: *ob. cit.*, p. 42.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>14</sup> Virgilio Piñera: *ob. cit.*, p. 497.

A RAÍZ DEL RECIÉN CONCLUIDO CENTENARIO DE UNO de los más grandes escritores cubanos, a lo largo y ancho de la Isla se promovió el estudio sobre la vida y creación artística de Virgilio Piñera. Como consecuencia, varios directores de teatro se decidieron por la realización de puestas en escena de su obra dramática y, de igual manera, se produjeron varios eventos teóricos que abarcaron las distintas aristas de su universo autoral.

Su obra escrita comprende casi todos los procedimientos literarios: poesía, narrativa, traducciones, prólogos, artículos, ensayos, dramaturgia. La lectura y estudio de

varios de estos textos me acercaron a las características creativas y al interesante discurso ético-estético de su autor. Uno de los libros a los que más recurrí, puesto que recogía gran parte de su creación para las tablas, fue su *Teatro completo*, de la Editorial Letras Cubanas, antologado y prologado por Rine Leal, gran estudioso de la obra virgiliana.

En dicha compilación, publicada en 2002, me sumergí en el amplio cosmos teatral piñeriano. Y de ahí, mi primer encuentro con *Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de palabras*, una pieza del catálogo autoral de Piñera realmente interesante y, a mi entender, poco estudiada.

# APUNTES SOBRE UN EJERCICIO DE ESTILO VIRGILIANO

BRENDA BESADA RODRÍGUEZ

Santa Clara, 1988. Tiene formación de nivel medio en Teoría e Historia de la Música, y una licenciatura en Musicología, por el Instituto Superior de Arte. Es actriz, musicóloga y pedagoga. Ha publicado en revistas y periódicos nacionales y ha obtenido reconocimientos por su participación en varios eventos teóricos.

FOTOS: Buby



*Los siervos*, Teatro de la Luna  
Dirección: Raúl Martín

Dicha pieza breve fue escrita para Alicia Bustamante en el año 1969 como contribución al espectáculo *Juego para actores*. Con esta actriz sostuve un breve encuentro casual en el cual pude indagar sobre el surgimiento de la obra, sus características, las circunstancias del estreno, y comprobar determinados elementos que me inquietaban y que hasta dicha conversación no tuve completamente claros.

Irónicamente, esta obra atrajo mi atención, en primera instancia, por su musicalidad, y tras lecturas más cuidadosas, por una serie de componentes que le otorgaban gran valor filosófico y artístico. Es, asimismo, la prueba de un dramaturgo vanguardista, experimental y erudito de la palabra en su más amplia acepción.

Según Rine Leal, es «un texto basado en improvisaciones, acciones escénicas, mezcla de danza y teatro con efectos sensoriales e ilogicidad en las palabras».<sup>1</sup> En mi criterio, es una obra que busca como concepto el *alumbramiento* de las palabras, y por esa razón parte de la significación más subjetiva y gestual donde lo importante no es el *qué* se dice, sino el *cómo*, el *por qué*, el *para qué*. Estos elementos revelan la eterna parodia del autor, así como su vasto conocimiento de la palabra escrita.

En ese juego de «vivir» las palabras, que es a la vez un ejercicio cotidiano para cualquier actor, o debería serlo, se encuentra la genialidad de la obra. Esta remite al intérprete a utilizar resortes expresivos y comunicadores teniendo como vínculo mediador un lenguaje recodificado para transmitir sensaciones sin acudir a la objetividad de la palabra, o sea, mediante la comunicación extraverbal y simbólica. No importan las palabras que se articulan sino lo que se busca con ellas, lo que se quiere hacer explícito y que es más significativo: ensalzar la importancia del lenguaje.

La obra posee una tridimensionalidad en cuanto a la relación *palabra-intención-gesto*, que responde a un precepto intrínseco del teatro como manifestación artística: se escucha y observa, y así se decodifica, lo cual daría como resultado la siguiente ecuación teatral: *somnido-imagen = palabra-gesto = significado*.

Virgilio respeta este precepto, solo que los pares significativos, específicamente *palabra-gesto*, poseen a su vez una segunda codificación resultado del conflicto de la obra. Como consecuencia, encontramos un texto que otorga valores objetivos a componentes subjetivados en

palabras rediseñadas o en proceso de construcción, un reacomodo del sentido gramatical más lógico, donde la reiteración presenta un sentido expresivo.

Dicha reiteración imita el acontecimiento cotidiano de cualquier ser humano al comenzar a usar el lenguaje como vía de comunicación en las etapas más tempranas de la vida. Por lo que simula una especie de balbuceo, búsqueda de la sonoridad individual, origen de la palabra como concepto y acción.

Otro elemento que signa la obra es la importancia que se le da a la imagen de la boca como órgano mediador del lenguaje. El autor lo marca a modo de acotaciones. El texto comienza con «luz sobre la boca»,<sup>2</sup> y termina en «[la actriz] abre la boca y se introduce en ella los dos dedos índices».<sup>3</sup>

Se observa también cierta musicalidad implícita, sobre todo en los primeros momentos. La utilización de divisiones binarias, ternarias y cuaternarias, combinadas con el uso de consonantes y vocales más fuertes y débiles, remedan la construcción de métricas (compases y unidades de compás) musicales con sus característicos tiempos fuertes y débiles. Asimismo, más adelante en la obra, este fenómeno se mantiene mediante la propia acentuación de nuestra lengua materna (palabras llanas, agudas y esdrújulas), para lograr una especie de entonación melódica que facilita la aprehensión del texto. Claro está, en este último punto se pierde esa métrica digamos «más estricta» y se entra en un *rubato* que apoya el propio hecho de estar *gestando* las palabras.

Es una pieza breve, performática; presenta dos personajes principales: la Actriz y la Voz masculina por alto parlante (que dicta las indicaciones); también aparece un coro de actrices. Se encuentra dividida internamente en seis momentos o cuadros con características y finalidades individuales; en cada uno de ellos se observa una evolución con respecto al anterior, que conlleva progresivamente al desenlace de la obra. Es importante recordar que el conflicto está planteado como un *ejercicio* para una actriz, lo cual acentúa la carga filosófica y paródica de la obra, puesto que se disipan los límites entre realidad y ficción y lo que parece juego adquiere un valor conceptual.

A continuación presento, enumerados y descritos, los cuadros en los que aparecen algunos de los aspectos más relevantes –y reveladores– encontrados en la estructura interna de la obra.

1. Comienza con un ejercicio de concentración por parte de la actriz que consiste en abrir gradualmente la boca hasta su distensión. Para las primeras emisiones utiliza composiciones específicas de letras (PQDC, ABTK, OGAY, OGAK) que la voz de comando irá modificando en cuanto a combinaciones binarias («PQ-DC»), ternarias («PEQUDE-CE») y cuaternarias («PEQUDECE»). El trabajo con estas combinaciones se mantiene durante toda la sección, aunque intercambia componentes, transforma las intenciones, y varía los recursos gramaticales.

En este primer segmento se exponen los elementos básicos que conforman el lenguaje: letras, formación de sílabas, uso de artículos y preposiciones («el PEQUDEYE», «la PEQUDEKA», «con PEQUDEYE», «sin PEQUDEKA»). Se amplía el despliegue de recursos gramaticales al llevarlo a dos modos elementales del decir: el monólogo («como posesa») y el diálogo («chismeando»), y se utilizan en este último oraciones admirativas, interrogativas y afirmativas. Por último, Piñera recurre a otros elementos comunicadores, al entremezclar las sílabas con seis sonidos inarticulados –que pueden devenir en onomatopeyas, lamentos, suspiros, jadeos, ronquidos, gemidos, etcétera; lo que quiera incluir el intérprete– y que completan una primera visión sobre el lenguaje oral.

Es interesante destacar que las consonantes que utiliza para realizar este ejercicio presentan características fonéticas similares, en cuanto a su forma de emisión, que las ubican en el grupo de las obstruyentes oclusivas o explosivas, en sus dos variantes: sordas (P, T, K, Q) y sonoras (B, D, G) –aunque estas denominaciones pueden variar, en dependencia de su posición intervocálica, teniendo en cuenta que las explosivas y africadas ocasionalmente pueden resultar como ejectives; y que en español las oclusivas sonoras se realizan generalmente como aproximantes–. Por otra parte, la Y pertenece al grupo de las africadas que, generalmente, se comportan como un estadio intermedio entre oclusivas y fricativas. En su mayoría las vocales que utiliza el autor son fuertes o fonológicamente abiertas (A, E, O) y en una sola ocasión emplea la U, que es débil o cerrada. Esto resulta sustancial a la hora de un correcto estudio de la pieza, en aras de una precisa articulación y dicción, ya que las características fonéticas de estas consonantes y vocales, en sus diversas combinaciones, son las que marcan la métrica intrínseca de este primer momento.

La voz de comando indica un descanso y la actriz se relaja.

2. A partir de este segundo cuadro comienza el re- juego mediante la construcción y deconstrucción de palabras. Se utiliza una especie de balbuceo, de divagación y digresión, que remeda a los niños pequeños cuando comienzan a hablar. La gestualidad, mediante contorsiones y señalamientos del vientre, alude no solo a la gestación sino también a la teoría del propio Diderot –incluso de Artaud–, quien apostaba por un teatro cuya interpretación fuera a través de las vísceras, del cuerpo puesto en función de los distintos estados de ánimo.

Las tres palabras centrales sobre las que se realiza el juego son nacimiento, sangre y feto. Como es evidente, aquí aparece una vez más ese humor *grisáceo* característico de Virgilio.

3. En este tercer momento aparece un coro de actrices que repiten la palabra «EXA», en crescendo, alentando al personaje, estimulando la evolución de su situación. La actriz comienza a encontrar palabras equidistantes, algunas, especies de «inventos» por estructura y significado; otras, con sentido lógico, alusivas a diversos elementos minerales y naturales («CONFRAC-TUOSIDAD», «PLACENTACAVERNARIO», «PARTENOGENESICOIDAL», «HIDRATOS», «FENALDEÍDOS», «TUNDRAS», «MAGMA»).

No creo casual la intención de utilizar la expresión «EXA», que proviene del griego *hexa* y significa seis, número simbólicamente ligado a la feminidad, la creación, el origen y el equilibrio. Dicha expresión, que además se repite en la obra igual cantidad de veces –y constituye el valor en el cual está dividida internamente la obra–, tiene una connotación de aumento, multiplicación, ya que en la actualidad constituye un prefijo del Sistema Internacional de Unidades que indica un factor de  $10^{18}$  ( $1000^6$ ), o sea, un trillón.

4. Desde este punto, se retoma el balbuceo y la reelaboración de palabras a partir de un re- juego con hemo, hemorragia, naufragio. Todo esto responde simbólicamente a las acciones gestuales que marca Piñera: «los movimientos del que está por ahogarse».<sup>4</sup>

A continuación, la voz de comando propone otro «ejercicio» relativo a los componentes del lenguaje, a través de las órdenes contracción-dilatación indistintamente. En primera instancia, utiliza exactamente dicho recurso gramatical («A. EL. AL») y luego lo reubica en combinaciones propuestas por el autor («TRAC. ON. TRA-

CON»). El segundo comando es sugerido mediante la utilización de palabras largas, distendidas en cuanto a tamaño y significado, que proponen esa «dilatación» del lenguaje («INCOMMENSURABLETACIÓN»). En ambos estados resulta necesario el apoyo de la gestualidad.

5. El comando indica «¡Delire!» y se efectúa un cambio relativo: una voz femenina es quien dicta las palabras por altoparlante. Estas se encuentran dispuestas como un recitativo donde la gestualidad de la actriz debe mostrar «todo el furor y el rapto que se supone mostraba la Pitonisa». <sup>5</sup> Las palabras que se emiten, a su vez, constituyen una especie de imagen o cuadro impresionista, plagado de «manchas» o «pinceladas» simbólicas que remiten a una Pitonisa del Oráculo de Delfos en sus eventualidades («PITIA, HÁLITO, TENSA, INCIENSO, NARIZ, EBRIA, ALMA»).

La voz continúa, tras el recitativo, diciendo unos fragmentos en verso que componen el poema *La pitia* –o *La pitonisa*–, de Paul Valéry. Este simbolista constituyó uno de los pilares de la poesía pura. Su obra, profundamente influenciada por Stéphane Mallarmé, presenta fuerte contenido intelectual y esteticista, por lo que tampoco resulta casual que Virgilio lo escogiera como mediador de su pensamiento. En dicho poema se celebra la importancia del lenguaje («Honor de los hombres, santo Lenguaje./ discurso profético y engalanado»).

6. Como el comando lo indica, en este sexto y último cuadro se llega al objetivo de la pieza: el *alumbramiento* de palabras. El autor ubica a la actriz en medio del escenario con una luz que la recorre hasta detenerse en la boca. Se realizan las primeras conjugaciones verbales –vehículo categórico del lenguaje–, a partir del infinitivo *nacer* («YO NAZCO, TÚ NACES, ÉL NACE, ELLA NACE»). En esta última conjugación del singular se detiene, probablemente porque también el entendimiento del sentido de la palabra es algo singular e individual. La repite a modo de palabra («¡ELLANACE!»), y cae en una exaltación que provocará una ascensión gradual de volumen y tono hasta el último minuto.

El monólogo de la actriz continúa, derivando en el propio juego absurdo de la banalización de la palabra en cuanto a sentido y lógica. Dicha derivación colinda con la palabra *lengua*, otro órgano básico en la comunicación oral. La transformación y yuxtaposición de palabras extiende la búsqueda («LENYAMAGUAJE, YALENJEMAGÜE, CENJAMALENGUA») hasta encontrar la palabra que pondrá fin a la obra: «YEMAYÁ».

La simbología de esta última palabra nos remite al propio objetivo de la pieza, puesto que Yemayá es la diosa madre, representa el océano y también la esencia de la maternidad; es protectora de los recién nacidos, patrona de las mujeres, en especial de las embarazadas. Su nombre es, asimismo, una contracción de las palabras yorubas *Yeye emo ja* –que significan «Madre cuyos hijos son como los peces»–. Esto representa cuán fecunda es, lo vasto de su maternidad, y su reino sobre todas las cosas vivas.

La actriz, al pronunciar esta palabra, abre la boca y se introduce en ella los dedos índices (para acentuar la intención de mostrar esa parte de su cuerpo); la luz en escena solo exalta esta acción: otra imagen cuyo significado ya hemos compartido.

Resulta indiscutible que esta pieza sobrepasa, en cuanto a intención y concepto, los comentarios que la refieren, comúnmente encontrados en los análisis dedicados a la obra de Piñera. Amén de las improvisaciones que pueda suscitar –y que suscitó–, <sup>6</sup> es evidente que, aunque breve, constituye una obra bien elaborada y justificada, con una profunda carga filosófica y conceptual. Se encuentra plagada de simbolismos que se descubren en las palabras, conjugaciones, recursos utilizados, gestos e imágenes. Todo bien meditado, no hay nada casual o fortuito.

Con esta investigación, me tomo el atrevimiento de señalar tres elementos que, creo, deberían ser revisados y comprobados en una próxima edición de la pieza. El primero, referente a la combinación ternaria dentro del primer cuadro: donde se lee «OGEAYE-KA», manteniendo la combinación racional de *tres sílabas-una sílaba*, debería leerse «OGEA-YE, OGEA-KA». En segunda instancia, se observa que en la sucesión de contracciones del cuarto cuadro aparece una incorrecta: «CON. AR. AONAR», la cual, lógicamente, manteniendo la secuencia iniciada, debiera ser: «CON. AR. CONAR». Y por último, se encuentra excluido el acento agudo de «YEMAYÁ» –última palabra del texto–, elemento que le resta fuerza al cierre, que trastorna su significado. Según Alicia Bustamante, el propio autor había exigido ese cierre agudo y atronador, símbolo de la fuerza y nombre de la deidad.

El espectador debe guiarse por lo que sus ojos le develan, pero también por la intención de sonidos extralenguaje que comunican a nivel de códigos. Virgilio convierte en pura acción la obra, puesto que coquetea con el sentido lógico de la palabra, lo revierte, lo altera, lo destruye

y reconstruye en la búsqueda de un metaobjetivo: honrar el lenguaje. Así encontramos una nueva ironía en la creación de este genial autor: la palabra nace de un caos de palabras desarticuladas, rediseñadas, recodificadas, reformuladas, apoyadas por la intención y gestualidad de una intérprete «progenitora» de la palabra.

Otra constante en la obra de Piñera es el carácter ritual en el que se encuentran inmersos su dramaturgia y personajes. En esta pieza, oda a la palabra y la comunicación, aparece también el rito como medio y como finalidad: imágenes reiterativas que remedan un culto antiguo a la fertilidad, partes del cuerpo que se realzan en diferentes ocasiones (especialmente vientre y boca), cuadros que se suceden en un aumento progresivo de tensión, coro de actrices que aparecen sugestionando y excitando a la intérprete a redoblar esfuerzos y llegar a una especie de trance, referencia a las pitonisas que constituyen un puente entre el hombre y los dioses, presencia de una finalidad divina de dar a luz palabras, y, como símbolo último, la utilización de una poderosa deidad orisha que rige todo lo vivo y que representa la diosa madre.

Gran ritual enmascarado a modo de ejercicio y, definitivamente, un *ejercicio de estilo* muy virgiliano.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. XXVI.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 549.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 552.

<sup>4</sup> Acotación propuesta por el autor (Virgilio Piñera: *Teatro completo*, ed. cit., p. 551).

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 552.

<sup>6</sup> En conversación con Alicia Bustamante, ella comentó que Virgilio le había dado el texto a pocos días de la función y que, ante la imposibilidad de memorizarlo correctamente (dadas sus complejidades y características), en el espectáculo improvisó algunas líneas.



EN «LA SUBVERSIÓN DEL LOGO EN EL TEATRO DE Virgilio Piñera», Selena Millares ha utilizado el término *terapia transgresora* para referirse a *La boda*.<sup>1</sup> Muy bien podría atribuirse ese concepto a *El encarne*, la comedia musical de Piñera estrenada bajo la dirección de David Camps en octubre de 1969 y hasta hoy muy poco abordada por la crítica.

Aquí llegan a un punto culminante la utilización incisiva de la burla y la parodia; se pone en evidencia la fragilidad y relatividad del concepto mismo de personaje. En *La boda* una circunstancia cruda e insólita (el hecho de que la novia tenga las tetas caídas, «requetecaídas») crea una situación de amarga burla dentro de un discurso más bien doméstico; la acción pudo transcurrir con naturalidad cercana a lo realista, hasta que el dato físico, el chisme eriollo, el dedo puesto sobre el dulce de las convenciones burguesas va generando un clima de ruptura y delirio. En *El encarne* la burla, el travieso relajo cubano, se plantea de entrada y son las relaciones naturales o cotidianas las que sirven de telón de fondo, contrapunto, para los continuos estallidos de la transgresión, que ahora no es como la gota de agua de las tetas caídas que va erosionando el ritual común, sino tormenta tropical que arrasa con todo convencionalismo.

El intertexto –muy común hoy pero poco usado por entonces y menos con la sabiduría e intencionalidad que derrocha Virgilio– no es el único asidero de lo paródico en *El encarne*. Piñera comienza autocitándose y autoparodiándose para llevarnos a todo un mural de contraseñas y referencias, aparentemente leves o frívolas. Lleva razón Pedro Márquez de Armas, en su artículo publicado en *La Habana Elegante*: «Trágico tropical, Virgilio Piñera se mueve entre la levedad del espíritu burlón que parece colocado por encima de su circunstancia y el patetismo de quien se sabe atrapado por ella».

Desde la acotación inicial de *El encarne* se aprecia que los personajes están voluntariamente despojados de psicología. Se identifican por el vestuario (dato ofrecido sin énfasis pero que acentúa su sentido de espectacularidad) y se adelanta la función que desempeñarán en el segundo acto. Sin demorarse en la retórica ingenua que suele poblar otros textos inscritos en el llamado «teatro dentro del teatro» –¡oh, Pirandello, cómo se ha desgastado y mediocrizado tu logro con aquellos seis personajes buscando autor!–, Piñera nos plantea las nítidas y divertidas claves de este frenético juego teatral.<sup>2</sup>

Llama la atención que al citar a Mefistófeles nuestro autor no acude a ninguna de las versiones de un personaje con tanta tradición en la cultura occidental, sino que invita a Ignacio Sarachaga, dramaturgo esencial dentro del teatro vernáculo o bufo cubano. A partir de una figura como José Antonio Ramos –el primer autor ambicioso y hondo de nuestro siglo XX–, y más aún en la generación de Orígenes, la literatura cubana abraza el ideal de lo alto, lo sentencioso, lo trascendente; anhela insertarse en la universalidad, en contraste con el desparpajo y el choteo del teatro popular. El Piñera –autor tan culto como el que más, formado en Orígenes y su mayor disidente, de regreso de la Argentina también culterana del joven Borges– plasma en esta obra (voluntaria y diría que más bien aparentemente menor) un regreso a las normas

# EL ENCARNES: PARODIA Y ESTRATEGIA\*

AMADO DEL PINO

Tamarindo, 1960. Es dramaturgo y crítico teatral. Ganador de los premios de dramaturgia Virgilio Piñera en 2002 y de teatrología Rine Leal en 2003, entre otros, la editorial española Verbum publicará en 2013 su libro *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*.

alegres, los fulgores de brocha gorda de aquel teatro musical, expresamente cubano.

Lo que en su momento pudo verse como una broma piñeriana, una obra muy leve y superficial, estaba adelantando la voluntad posmoderna de la mezcla orgánica y natural de la tradición libresco con la popular; la reutilización de géneros subestimados por el canon cultural de Occidente. Mucho se ha hablado de la capa-

\* Ponencia leída en el evento «Un fognazo del absurdo: 100 años de Virgilio Piñera», en septiembre de 2012, Miami.

cidad de anticipación de Virgilio al teatro del absurdo, pero valdría la pena rastrear su condición de adelantado en el terreno de lo posmoderno.<sup>3</sup>

Dispuesto a llevar la parodia hasta el reino pleno de la burla, Virgilio comienza por casa y hace centro de la broma a su *Electra Garrigó*. «Conocí a una Garrigó y la pobre reventó». <sup>4</sup> El uso del muy gráfico verbo *reventar*, como sinónimo de explotar, puede tener que ver (como un síntoma más de la afilada ironía piñeriana) con la atmósfera de confrontación y debate que acompañó el estreno de su *Electra...* en 1948, dirigida por Francisco Morín. En *El encarne* cita el comienzo de su ya clásica obra, pero enseguida queda claro que por nada del mundo asumirá ese legado con respeto. Todo al fuego paródico; las nuevas claves transforman y, en buena medida, liberan. Se dice claramente: «Ahora somos otros cuerpos y otras almas». Lo que una vez fue más o menos conceptual –recordemos que *Electra Garrigó* era ya paródica, burlona, transgresora en relación con el modelo griego– se recicla aquí en aras de un torbellino sensorial yailable. Con un público tan sensual, alegre y epicúreo, buena parte de nuestra tradición escénica ha pecado de solemne, estirada, retórica. Piñera en *El encarne* se posiciona en el otro extremo. Hasta la palabra *alma* –tan vinculada a un abanico que va de lo religioso a lo romántico, de lo espiritual a lo sensibilero– se usa como moneda de cambio de un doble sentido, descaradamente erótico, que recuerda el ambiente malicioso y hasta procaz de los cabarés habaneros.<sup>5</sup>

Tú me compras una... cosa,  
y yo te vendo una... cosa,  
¿qué cosa... qué cosa?  
Una cosa muy... gustosa,  
una cosa... resbalosa,  
una cosa... vaporosa,  
¡qué gusto te da esa... cosa!<sup>6</sup>

Queda claro que estos versos resultan casi literales, lúbricos, con una referencia, apenas disimulada con la ingenuidad del punto suspensivo, a los genitales. Piñera hace recordar al gran sonero Arsenio Rodríguez y aquel estribillo que tanto molestó a los pacatos («¡qué manera de gustarme tu cosita, mami!») y también a un Jorge Luis Borges muy poco conocido que gustaba de los tangos y las milongas más soeces.<sup>7</sup>

Muy expresivo resulta el contraste del Director y el canto al goce sexual y sensual que proclama Violeta

un momento después. La retórica del Director parece tener que ver con un teatro oficial que gana presencia a partir de 1967 y se instaura a partir de 1971. Cuando el personaje exclama: «Soldado del teatro...»<sup>8</sup> se adscribe a la mencionada y recurrente consigna del arte como arma de la Revolución. En el baile de los libretos –de singular eficacia escénica– el ataque al oportunismo alcanza el paroxismo. Se produce como una revancha física ante la imposición del arte mediocre. El hecho de que bailen los libretos, es decir, el texto preconcebido, funciona también como una rústica pero válida metáfora del valor de la letra. Si algo hace grande a Piñera como dramaturgo es esa dualidad de ser a la vez un exquisito escritor y un hombre de teatro. Los libretos pueden decir lo que quieran, pero ante la realidad del escenario –y mucho más en este género tan cercano y palpitante: la literatura– las palabras preconcebidas se suman al *baile*.

Otro detalle que impresiona visto desde hoy: el autor de *Aire frío*, pieza modélica en nuestra tradición teatral, el narrador de los ya para entonces célebres *Cuentos fríos* se permite poner a bailar lo establecido y para alimentar la hoguera comienza por su propia obra. Claro, me anima la certeza de que en la gruesa degradación del choteo cubano que ahora (y muchas otras veces, en su condición de polemista insaciable) asume, Piñera no está apuntando hacia la tradición culta y elevada de la que se sabe parte; un hijo díscolo y protestón pero familia al fin... Los libretos rutinarios, los textos triunfalistas, los argumentos de vana solemnidad, las «muelas», los «teques» (para seguir la rima del cubano de a pie) constituyen el blanco al que parece apuntar claramente la sátira piñeriana.

La disyuntiva –inmaduramente asumida por muchos– entre el método de Stanislavski y las enseñanzas del teatro de Brecht es incorporada de una forma leve pero reveladora en *El encarne*. Piñera se mofa del Director que apela a un parlamento o «bocadillo» cualquiera y pretende que los actores lo doten de distanciamiento brechtiano. Vale recordar que Vicente Revuelta, el renovador de la práctica escénica cubana en la segunda mitad del siglo XX, se movió entre las dos influencias y en ambos tonos (o combinándolos como a la larga hacen los mejores creadores) y logró excelentes resultados. Revuelta había dirigido en 1966 –en lo que se considera un momento cumbre de la escena nacional– *La noche de los asesinos*, de José Triana, autor cercano a Virgilio, y en los 70 asumiría las mejores puestas en escena de Brecht en el teatro cubano.

Aventuro que Piñera aprendió también de los dos decisivos hombres de teatro. En obras como *Aire frío* el texto pide un abordaje escénico lleno de intimidad, creencia, verdad; a *Electra Garrigó*, *Jesús* o *Una caja de zapatos vacía* muy bien viene, al pensarlas para el escenario, el sentido de lo social, la inteligencia brechtiana de revelar contrastes. Lo que no tuvo sentido –y es por ello muy acertada la burla de Virgilio– es pensar al ruso como sinónimo de lentitud y pausas infinitas o al alemán como exponente de la frialdad, la distancia, la doctrina pura.

Cuba desde finales de los 50 y que –como veíamos antes y al igual que las teorías de Brecht–, en el momento en que Virgilio escribe la obra, se asumía vulgarmente. *El encarnado* es también en el habla popular cubana de esa época –y aún hoy aunque el uso es menos frecuente– sinónimo de *estar encarnado* en alguien y va desde una forma de enamoramiento hasta la mala costumbre del jefe con el subordinado o del profesor con el alumno de mandarlo a todo o fijarse demasiado en su conducta.

Alguna vez he hecho el ejercicio de contar los adjetivos en la primera escena de la espléndida *Aire frío*. Son pocos y ese es un tema al que vale la pena volver con amplitud en otro momento.

En un texto tan distinto como *El encarnado* se amplifica y desata esa prioridad de lo verbal sobre la adjetivación, ese amor por la palabra que genera acción y facilita el gesto orgánico, la vida sensorial que emana del actor sobre el escenario. Veamos este ejemplo:

BARBARITA. ¡Bailar, bailar! (*Hace la acción.*) Planchar, planchar. (*Hace la acción.*) Coser, coser. (*Hace la acción.*) Cantar, cantar. (*Hace gorritos.*) Pianar, pianar...<sup>9</sup>

Obsérvese cómo va de la simple reproducción de verbos cotidianos a la creación de un neologismo. Ese recurso recuerda directamente el poema «Solo de piano», exquisito juego con el idioma que –como «María Viván» y «Vida de Flora»– porta una raíz teatral. El cambio de la acción, legitimada por un verbo conocido, a la otra con una conjugación insólita no apunta a un simple sentido de la cotidianidad. La mezcla del canto y el baile con las labores domésticas puede asumirse desde varios sentidos. Por cierto, al igual que el título mismo de la obra. En muchos momentos se insiste en que estamos ante un juego de que se «encarnen» diversos personajes. Hasta ahí el término tiene que ver más bien con el método de Stanislavski, que se había introducido en

Puñeteros carteles, proyecto de la AHS  
Diseño: Robertico Ramos



Con esta breve danza de acciones cotidianas Piñera está además aboliendo distancias, emparejando. Me hace recordar la recreación del término «parejero» (en Cuba: listo, confanzudo, espabila'o) que hace Abilio Estévez en su rotunda obra *Perla marina*, heredera directa del legado piñeriano y en particular del esencial poema «La isla en peso». Pues bien, esta mujer –que además se nombra Barbarita, como recordando a Santa Bárbara, diosa esencial en la religiosidad popular– lo mismo baila, que cose, que plancha, que toca el piano. Puede pasar por simple broma escénica pero Virgilio está mezclando acciones que producen un cambio de signo en la educación sentimental y hasta en la estructura clasista anterior a 1959. En vez de repetir la cantinela de «criticar los males del pasado» (tendencia a la que se sumó fugazmente al publicar el texto utilitario «La sorpresa» en *Lunes de Revolución*), Piñera junta lo que en muchos eran mundos separados. Las señoritas tocaban el piano –como ejercicio previo y complementario al matrimonio, verdadera carrera– y las negras, mulatas o blancas pobres (las Barbaritas) planchaban. Las de clase media venida a menos o las hijas de empleados públicos mal pagados –como Luz Marina en *Aire frío*– cosían incesantemente la ropa ajena o daban clase a una tropa de niños gritones.

#### NOTAS

<sup>1</sup> En <[http://www.uam.es/peronal\\_pdi/filoyltras/semilla/aticulos/s\\_millareslasuversión\\_del\\_logos\\_en\\_el\\_teatro\\_de\\_V\\_P](http://www.uam.es/peronal_pdi/filoyltras/semilla/aticulos/s_millareslasuversión_del_logos_en_el_teatro_de_V_P)>.

<sup>2</sup> La autobiografía de Virgilio –aún inédita, aunque gracias a Arrufat y a Carlos Espinosa conocemos algunos fragmentos– nos deja ver que lo teatral (en su variante más espectacular) formó parte de sus primeras visiones sobre lo artístico: «Mi primera hambre artística la calmé con ese almirabado engaño que el arte pone bajos los ojos de aquel que se le enfrenta por primera vez: me refiero al bocado de la imitación. [...] Me encontré en la alcoba de mi madre y sobre mis ropas de niño eché un peinador; puse una cinta en mi cabeza y una flor de papel en el talle. Entonces agarré un búcaro y elevándolo a la altura de mi cara canturreé una y diez veces la poca melodía que se me había pegado del famoso brindis de *La Traviata*.» (En *La República de Las Letras*, n. 114, edición monográfica sobre Virgilio Piñera, p. 110.) El fragmento aparece como parte de la selección de textos de Virgilio que realizó Arrufat bajo el título «Un poco de Piñera».

<sup>3</sup> «En el arte posmoderno, en cambio –y a diferencia del arte absurdo–, hay que tener en cuenta una nueva totalidad, no la de los enunciados sino la de su enunciación, de su organización en el discurso de los artistas. Fenómeno de retotalización del fragmento que Adorno atribuye a las obras que practican una negación consecuente del sentido». (Patrice Pavis: «Herencia clásica del teatro posmoderno», en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, 1984.)

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: *Teatro completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 550.

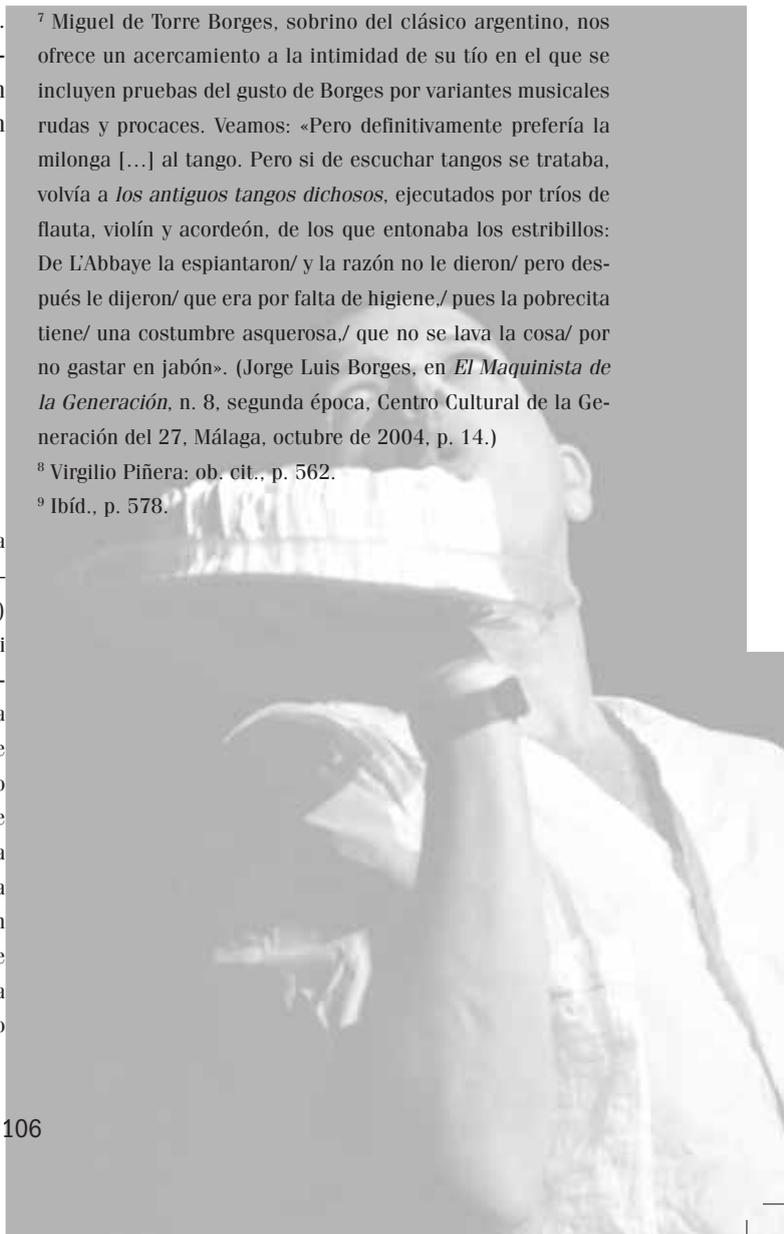
<sup>5</sup> En nombre de una cruzada moral de nuevo cuño, los centros nocturnos habaneros –con sus grandes espectáculos y su muy reconocida riqueza musical– fueron clausurados por los días el estreno de *El encarne*. No volverían a encender sus luces y abrir sus puertas hasta mediados de la década siguiente. Para entonces algunos de sus mejores cantantes y coreógrafos se habían marchado del país.

<sup>6</sup> Virgilio Piñera: ob. cit., p. 558.

<sup>7</sup> Miguel de Torre Borges, sobrino del clásico argentino, nos ofrece un acercamiento a la intimidad de su tío en el que se incluyen pruebas del gusto de Borges por variantes musicales rudas y procaces. Veamos: «Pero definitivamente prefería la milonga [...] al tango. Pero si de escuchar tangos se trataba, volvía a *los antiguos tangos dichosos*, ejecutados por tríos de flauta, violín y acordeón, de los que entonaba los estribillos: De L'Abbaye la espantaron/ y la razón no le dieron/ pero después le dijeron/ que era por falta de higiene./ pues la pobrecita tiene/ una costumbre asquerosa./ que no se lava la cosa/ por no gastar en jabón». (Jorge Luis Borges, en *El Maquinista de la Generación*, n. 8, segunda época, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, octubre de 2004, p. 14.)

<sup>8</sup> Virgilio Piñera: ob. cit., p. 562.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 578.



# VIGILIA VIGILADA DE VIRGILIO (HERENCIA DE PI- ÑERA EN REINALDO ARENAS Y VIRGILIO ESTÉVEZ)\*

CARLOS VELAZCO

La Habana, 1985. Es coautor junto a Elizabeth Mirabal de los libros acerca de Guillermo Cabrera Infante *Sobre los pasos del cronista* (Premio de la Crítica Literaria 2011) y *Buscando a Caín*, y de la selección de entrevistas *Tiempo de escuchar*.

REINALDO ARENAS CONTABA EN *ANTES QUE ANOCHEZCA*, y pocos lo tomaban en serio, que al comentarle un día a Eliseo Diego su admiración por la obra de Virgilio Piñera este le había contestado, textualmente: «Virgilio Piñera es el diablo». Pero Eliseo lo confirmaría cuando a inicios de los 90, ya muerto Arenas, recordaba: «Por esa época, Reinaldo cayó bajo la influencia de un hombre que, en vez de sangre, tenía tinta en las venas. Me refiero a Virgilio Piñera, quien fue un gran escritor».<sup>1</sup> Aunque esta afirmación puede entenderse como el elogio a quien vivía *en y para* la literatura, es significativo que al inscribirse marcadamente Arenas en la genealogía de Virgilio, las identidades literarias de Eliseo Diego y del joven que este descubriera y rescatara para la literatura cubana nunca más volvieron a coincidir.

He podido revisar las fichas que Eliseo Diego conformara tras la lectura de los títulos presentados en 1968 al concurso de cuento Luis Felipe Rodríguez de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), del que era jurado. Resulta muy peculiar su sistema de evaluación: en pequeños cartones a rayas marcaba ocho columnas, en este orden: la del número asignado al libro, la del título, y otras cuatro más estrechas para los aspectos a tener en cuenta: estilo, argumento, estructura y personajes;

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana.

otra más gruesa para un comentario y una final para la evaluación. El sistema de puntuación era el de letras.

Así procedió con el volumen *Con los ojos cerrados* de Reinaldo Arenas. Entre sus relatos, «La vieja Rosa» le mereció A en estilo, argumento, estructura y personajes, unida al comentario: «Un verdadero *tour de force*: diálogo y texto fundidos en una sola masa. Pero... “escabrosidades” y, sobre todo, blasfemias... ¿o no?» Al cuento que inicia el uso de los títulos paródicos en Arenas: «A la sombra de la mata de almendras» (evidentemente tomado de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust, así como *Antes que anochezca* viene del título original de *Mientras agonizo* de Faulkner), y al relato «Los huídos», Eliseo le otorgó A en estilo y B en argumento, estructura y personajes, asegurando del primero: «Flojo: monólogo mal tratado. Otra vez lo escabroso...», y del segundo: «Absurdo: Virgilio [nombre que tacha], Becket, etcétera. No me convence». Al último, «Bestial entre las flores», le reconocía A en los cuatro aspectos, aunque no compartía su estética: «Absurdo y crueldad: algo como una continuación o reverso de *Celestino*... Brillante a ratos: otra vez aquello. No me convence».

Todo lo lleva a evaluar de manera general con una B a *Con los ojos cerrados*, que terminará recibiendo mención en el mismo certamen donde fue premiado *El escudo de hojas secas* de Antonio Benítez Rojo, libro que curiosamente recibió también una redondeada B suya. No me deja de sorprender la alarma de Eliseo Diego ante la irrupción de lo «escabroso» y la «crueldad» en Reinaldo Arenas, cuando ambos tópicos ya se perciben como componentes auténticos de su poética en *Celestino antes del alba*, la novela en la que un niño crea un doble imaginario mientras mantiene una relación hostil con el entorno rural y su familia. *Celestino*... sería celebrada por Eliseo, al punto de dedicarle un ensayo en la revista *Casa de las Américas*, en el que destacaba:

Pero lo usual es la insobornable hostilidad de las cosas, su hosca resistencia. No debemos quejarnos, sin embargo, pues del choque de la materia reacia y la visión transfigurante va a nacer una nueva forma de poesía no menos alta que la otra: justamente el drama mismo.

De este modo, Eliseo tomaba distancia de la crítica predominante, es decir, aquella que asimilaba la novela como una obra de temática campesina, donde el «alba» pasaba a ser un referente simbólico del triunfo revolucionario y toda la violencia manifiesta, una mera crítica social de resonancias pasadas.

Reinaldo Arenas había conocido a Virgilio Piñera la noche en que se hicieron públicos los resultados del concurso UNEAC de 1966. Virgilio había integrado el jurado de novela que declaró desierto ese género y otorgó solo una mención a *El mundo alucinante*. Piñera, fiel a la novela defendida, ayudó a Reinaldo a corregir el original durante sesiones de trabajo que empezaban a las siete de la mañana en su casa de El Vedado. Arenas lo asumiría como un *mayeuta* capaz de enseñarle desde la cercanía: «Fue muy importante para un escritor delirante, como lo he sido yo, pero que carecía de una buena formación universitaria. Fue mi profesor universitario, además de mi amigo», dijo.

Eliseo Diego debió haber previsto que, una vez producido el encuentro, Arenas sería hechizado por el estilo de Virgilio Piñera. Desde un inicio, encontramos en Arenas una literatura desestabilizadora, que desecha la *unilateralidad* de la Historia y los individuos. La revelación del mundo y el ser humano que comparte resulta ingrata. Ya en *Celestino antes del alba* anulaba el tiempo en las repetidas muertes sin efecto del protagonista, demostrando el sino trágico de la condición humana en la imposibilidad de evolución o escapatoria para sus personajes.

La dedicatoria con que abre la novela: «Para Marisela Cordoviz, la muchacha más linda del mundo», dirigido a la prima hermana de Reinaldo que naciera con graves defectos físico-motores, no se trata solo del cumplimiento familiar, sino de una prueba patente de que la premisa para entender a Reinaldo Arenas es la de concebir al mundo desde otra perspectiva singular y transgresora, una mirada que solo se alcanza «con los ojos cerrados». El protagonista del relato que diera título a su primer libro de cuentos siente la misma atracción de Sinclair en *Demian* de Hermann Hesse por ese universo de manchas de colores que se abre al cerrar los ojos, solo que el niño

de Reinaldo dice: «Y no se lo vaya usted a decir a mi madre, pero con los ojos cerrados uno ve muchas cosas, y hasta mejor que si los lleváramos abiertos», y así consigue habitar su realidad, que en definitiva es una ficción, un reverso donde la tía no es pobre, a los gatos no los atropellan los autos, las ancianas limosneras terminan de vendedoras de dulces y los muchachos, en vez de acosar a una rata en el río, la escoltan para que no se hunda.

Hablándome sobre Reinaldo Arenas, Delfín Prats comentaba:

Virgilio Piñera representa en la literatura cubana la tradición de la sequedad, lo árido y la negación de los valores o los seudovalores sobre los cuales se sustenta nuestra existencia. Reinaldo Arenas here- da eso. Heredó el espíritu de *La isla en peso*.<sup>2</sup>

En *Aire frío*, obra que Reinaldo confesó haber leído en su albergue de Rancho Boyeros cuando estudiaba becado en La Habana como contador agrícola, a raíz de la publicación del poemario *Juegos profanos*, Ángel pregunta a su hijo: «¿Tú crees que no hay nada sagrado?». A lo que Oscar contesta: «En este mundo, nada. Todo es profanable».

Al profundizar en la obra de Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas encuentra la sensibilidad afín que lo dota de referente y tradición, y le posibilitará radicalizarse en la progresiva desacralización de todos los valores e instituciones asentados por la tradición: la familia, la religión, las normativas sexuales, las ideologías. Así se refiere a *La isla en peso*:

Y todo mediocre. Todo siniestro. Todo impregnado de la lenta, invariable, asfixiante monotonía del paisaje tropical, ya abatido y transformado en árida plantación, donde el sol como una maldición se cierne implacable, reflejando nuestra desesperación, nuestra insignificancia, nuestra cansona y triste repetición, nuestro monótono ritmo, nuestra eterna, chata, ramplona y fatídica historia.<sup>3</sup>

Similar percepción será la de Abilio Estévez del conjunto de la obra piñeriana:

Un mundo sin dioses, sin erinias. Un mundo sin salvación o condena, sin premios ni castigos. Un mundo donde el hombre está solo frente a sí mismo y donde no hay otro destino que aquel que él sea capaz de hacerse a sí mismo.

Una digresión: si en algo no me preparó conocer los numerosos ataques de Reinaldo Arenas a Eliseo Diego fue para esperar, mientras conversaba de libros con su hijo Eliseo Alberto, que este enfocara su mirada en el vacío, como revisando en el archivo de la memoria, y dijera que «Reinaldo era muy bueno», enfatizando el «muy». Por ello, en septiembre de 2010, luego del lanzamiento en la UNEAC de *Misa para un ángel*, el testimonio novelado de Tomás Fernández Robaina sobre Arenas, envié a Lichi vía correo electrónico mis palabras de presentación. Su respuesta fue: «Te escribo desde mi cama de diálisis, apurado y triste. Luego lo haré en calma, desde casa». Pero no lo hizo. En su defecto, a los pocos días su hermana Josefina, *Fefé*, me hizo llegar una de las columnas «Acentos» en el diario mexicano *Millenium*, donde dio cuenta del acontecimiento y publicó un resumen del texto elogioso «en exceso» con Arenas, como lo calificaron otros.

Aprovecho el hallazgo de Graziella Pogolotti en el homenaje que Eliseo Alberto ofrece a Virgilio Piñera en su novela *Esther en alguna parte*: «Crecido entre los origenistas, Eliseo Alberto no es su continuador literario. Descarta las polémicas infecundas y las discusiones anacrónicas»<sup>4</sup> para llegar a otra conclusión. No solo reconcilia Lichi a su familia origenista, más específicamente a su padre, con Virgilio Piñera, sino también con Reinaldo Arenas, al incorporarlo a su canon literario personal. Es evidente

su deseo, cuando en la novela *Caracol Beach* varios protagonistas coinciden en el bar Dos Gatos Tuertos, en la ciudad norteamericana de Santa Fe, donde como sonido ambiente nos llega el homenaje organizado al fallecido escritor cubano Reinaldo Arenas por un grupo de amigos exiliados. Asimismo, en *Esther en alguna parte* se relata el paseo por la deteriorada ciudad de La Habana de uno de los protagonistas, Lino Catalá, junto a su esposa: «Bajaron San Lázaro tomados de las manos y subieron entre los leones del Prado sin hacerse el menor reclamo. “Cerrado por reparaciones”, se leía en la marquesina del cine Negrete». En clara reminiscencia al siguiente pasaje de «Termina el desfile» de Arenas:

Paseos por las calles que revientan, pues las cañerías ya no dan más, por entre edificios que hay que esquivar, pues se nos vienen encima, por entre hoscos rostros que nos escrutan y sentencian, por entre establecimientos cerrados, mercados cerrados, cines cerrados, parques cerrados, cafeterías cerradas, exhibiendo a veces carteles (justificaciones) ya polvorientos, CERRADO POR REFORMAS, CERRADO POR REPARACIÓN.

Podemos aplicar a Virgilio Piñera en *La isla en peso* el juicio que Frantz Fanon hiciera de *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire, cuando dice: su descripción no es en modo alguno poética. A su vez,

*El trac*, Teatro El Público  
Dirección artística: Alexis Díaz de Villegas



Reinaldo Arenas intentará –como hizo Virgilio– despojar de cualquier artificio y belleza a sus textos –el caso más evidente es *El color del verano*–, y digo «intenta» porque en ningún caso lo consigue. En cambio, sí logra con creces algo que Guillermo Cabrera Infante señalaba en Piñera: «nunca tuvo la franqueza oral (en todos los sentidos) de su discípulo Reinaldo Arenas».<sup>5</sup>

En «La isla en peso con todas sus cucarachas», ensayo dedicado a Virgilio Piñera cuyo título se explica en la cantidad de individuos-cucarachas que en sus páginas encuentra Arenas, este afirma: «Visto en su justo contexto, la cucaracha virgiliana es también un héroe, un héroe que podríamos llamar de la *resistencia* o de la *sobrevida*». Pero en verdad resulta gracioso como en su análisis Reinaldo reescribe páginas de Piñera:

En *Presiones y diamantes* hay toda una poderosa banda de traficantes y comerciantes tras un valiosísimo diamante llamado el Delphi, difícil y conflictiva joya, la cual provoca mil enredos rocambolcos para finalmente, tras descubrirse que se trata de una piedra falsa, de una estafa, de un timo, ser lanzada por el tragante del inodoro, del cual se tira con furia la cadena...

En *Presiones y diamantes*, Delphi es lanzado a un inodoro, pero no porque sea una falsificación, sino porque ante el avance de La Conspiración que atormenta al protagonista, el célebre diamante se desvaloriza.

Esquivo como esa serpenteante línea roja que Raúl Martínez diseñara para la portada de *Pequeñas maniobras*, Sebastián, su protagonista, siente que triunfa mientras se minimiza hasta anularse: «Soy el soldado desconocido de unas pequeñas maniobras cuyo escenario son las calles de mi ciudad; su materia, mi sangre gota a gota, y mi ideal, el deseo angustioso de pasar desapercibido». Similar pretensión encontramos repetidamente en Constantino Augusto de Moreas en *El bailarín ruso de Montecarlo* de Abilio Estévez, a quien invade la alegría al alcanzar no más llegar a Madrid la invisibilidad nunca conseguida en La Habana:

Nadie sabe quién soy, no digamos adónde voy. Yo mismo ignoro semejante circunstancia. El regocijo proviene de algo mucho más trascendental: nadie sabe de dónde vengo. Para bien o para mal (no elimino el *para mal*), a nadie (¡a nadie!) le importa quién es este cojo, miope, insignificante, feo sin exageración y aspecto anticuado.

O en las expresiones que finge durante una conversación con la dueña de la pensión donde se hospeda en Barcelona:

En mi cara brilla, supongo, la más encantadora de mis sonrisas. Uno las manos como un monje: gesto de sumisión que aprendí en La Habana, bien pronto, gesto aprendido en una iglesia, y que perdió luego una connotación religiosa para adquirir la otra connotación religiosa. Gesto de miedo, mansedumbre, respeto que intenta decir: «Acepto tu poder y a él me adapto. Me inclino, además, ceremonioso». No se debe olvidar que, a pesar de que he leído a Madame de Staël, a Chateaubriand, y sepa casi, *par coeur*, las *Memorias* de Saint-Simon, soy un nombre que no conoce el mundo.

Atiéndase a las lecturas: las *Memorias* de Saint-Simon, *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, libros a los que volvía Virgilio Piñera, junto a *En busca del tiempo perdido* de Proust, *Cartas* de Madame de Sevigné, *Las flores del mal* de Baudelaire, las memorias de Casanova y *Justine* del Marqués de Sade. Para más, recuerdo el comentario de Abelardo Estorino cuando encontró en *El bailarín ruso de Montecarlo* que el protagonista se aferraba a *Memorias de ultratumba*: «Virgilio siempre estaba hablando de ese libro».

Nunca se dirá lo suficiente de ese singular ámbito a lo largo del siglo XX cubano que fue la casa familiar de la prole de Juan Gualberto Gómez en Arroyo Apolo. Su relativamente reciente notoriedad se debe a las tertulias en la terraza alrededor de Virgilio Piñera, a las que el escritor, al mirar hacia arriba y entrever la noche en medio de la enredadera de una planta, a falta de techumbre, denominó La Ciudad Celeste. Un escritor marginado llega en medio del apocalipsis al único lugar en que lo idolatrarán, encuentra que no tiene techo y aun así las fuerzas le alcanzan para llamarlo La Ciudad Celeste. Un oasis en medio del desierto cultural del trópico, donde se puede hablar con espontaneidad de música, pintura, teatro, comentar temas de actualidad, las noticias que llegan allende los mares, las conversaciones pueden derivar hacia zonas íntimas, no faltan chistes tampoco, porque el ambiente es de confianza. La única máscara que se conserva es la de la vanidad del artista.

¿A qué viene la casa de los Ibáñez-Gómez en estas palabras? Por ser el espacio común en el que coincidieron Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas y Abilio Estévez durante la década del 70, y del que cada uno de ellos ha

dejado constancia en su literatura. Uno de los grandes privilegios que he tenido fue el de poder asistir a los últimos vestigios de ese mundo, al conocer y visitar a Yonny Ibáñez, y ser testigo de la firme voluntad de un artista que creaba sin esperar el reconocimiento oficial, ni siquiera del de sus semejantes, con el pago que ello conlleva: el olvido.

A mi llegada, ya conocía el ritual de bienvenida a Villa Manuela contado por Abilio Estévez, donde este, a los veintiún años, se encontró por primera vez con Virgilio Piñera en julio de 1975. Tras tocar la campana de la gran verja a la entrada, no escuché nada, hasta que al rato se desencadenaron los ladridos de unas perras dispuestas a cometer una locura. Adentro vi el asiento con el cordel de brazo a brazo y el cartel: «Sillón de Virgilio Piñera en La Ciudad Celeste», que ha impedido sentarse a todo el que no sea él desde que le fuera imposible regresar tras prohibirse las reuniones en Villa Manuela. (Nunca me ha dejado de resultar irónico que el nombre del patriota Juan Gualberto Gómez termina-se vinculado a esta serie de seres marginados.)

De Reinaldo Arenas, Yonny me contó que era un joven precioso. Y mostró una primera edición mexicana de *El mundo alucinante* en la que Reinaldo había tachado una primera dedicatoria. Se habían encontrado en la calle, Reinaldo cargaba un ejemplar en francés de *El palacio de las blanquísimas mofetas* que le quiso regalar, pero Yonny reparó que le iba a costar leerla. Fue entonces que Reinaldo optó por el plan B de *El mundo alucinante* que también llevaba, para eterno lamento de Yonny: «Sabes qué clase de estupidez, la oportunidad de tener un libro de Reinaldo Arenas dedicado solo a mí, y yo me negué por esa bobería». Me llama la atención que Reinaldo, quien conocía bien el nombre de Yonny: («Juan», como lo prueban sus artículos recogidos en *Necesidad de libertad*) termine llamándolo «Jorge» en *Antes que anochezca*, como el nombre del personaje que él inspirara a Virgilio Piñera en «Ars longa, vita brevis». Una vez más, la literatura contaminando la realidad.

En su texto «Grito, luego existo», Arenas cuenta: «Virgilio, sabiéndose condenado, se dedicaba a escribir, reescribir y revisar toda su obra, incluso la ya publicada... Trabajaba como quien hace –y así era– su testamento». No encuentro aquí ninguna mentira. ¿Acaso existe mayor exageración que la de que uno de los grandes escritores de un país desaparezca involuntariamente por casi diez años de sus publicaciones? Repásense las revistas culturales de entonces, y se comprobará cómo se diluye

paulatinamente a fines de los 60, y no vuelve a encontrarse el nombre de Virgilio Piñera hasta una escueta nota dando noticia de su muerte.

Ese rechazo social lo recrea Abilio Estévez en su novela *El navegante dormido*, cuando la actriz de teatro Elisa Godínez, quien cuenta entre sus orgullos el de haber actuado en una de las puestas de *Aire frío*, compra una tarde de octubre de 1977 en la librería Cuba Científica un tomo de *Ensayos de literatura y política* de Lord Macaulay, no por el tema, el autor o la edición, sino porque en la primera página, con borrosa tinta verde, aparece el nombre de Virgilio Piñera y la fecha de 1931. Pero minutos después, antes de abandonar el lugar, ve subir por la escalera al mismo Virgilio Piñera. Elisa Godínez confesará a un familiar este encuentro, asegurando que su primer impulso fue correr hacia él, saludarlo y mostrarle su adquisición, pero algo la detuvo y terminó volviéndose bruscamente hacia la pared, fingiendo buscar algo en la cartera.

—Mi querida Elisa —dijo Olivero, y Elisa percibió mucha tristeza en la voz de su primo—, no hay que dar saltos y gritos de alegría por sentir miedo. Tampoco hay de qué abochornarse. Permíteme la tontería de recordarte que somos simples humanos. No te creas estupenda ni excepcional. Y perdóname también que te diga algo que, lo sé, no querrás escuchar: en tiempos miserables, nada extraordinario hay en descubrirse miserable.

En su volumen de misceláneas *Inventario secreto de La Habana*, Abilio Estévez recogía una anécdota casi al final de sus cuatro años de amistad:

Pregunté a Virgilio Piñera cuál creía él que sería, después de muerto, su destino literario. Acaso la pregunta en sí no resultara brutal. Eran las circunstancias históricas las que le añadían brutalidad e inclemencia. Debe tenerse en cuenta que hablo de unos años en los que a Piñera se le había borrado de la vida pública, en los que se le había condenado a no hablar, a no publicar, a morir como escritor, que es, como se sabe, la muerte definitiva para un escritor.

A lo que Piñera respondió: «Me publicarán, me homenajearán y seré por fin el apóstol que siempre debí ser».

Cuando en 1987 la salud de Reinaldo Arenas se agravó a consecuencia del sida, este se acercó a la fotografía de Virgilio que colgaba de una de las paredes de

su apartamento, y le rogó tres años más de vida para poder acabar su obra, a la que definía como su venganza contra el género humano. Uno de esos libros que a Arenas le angustiaba terminar era *El color del verano*, donde los habitantes de la Isla, ante la posibilidad de abandonarla, se han convertido en roedores que descienden periódicamente al agua y carcomen la base para desprenderla de su plataforma insular.

El capítulo «Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros» explica la visión que Arenas tenía de él como una fuerza sobrenatural a la que un escritor debía encomendarse. Narra una tertulia en casa de Olga Andreu, similar a un rito casi eucarístico, al que asisten, entre otros escritores: Antón Arrufat, Abelardo Estorino, Miguel Barnet, Pablo Armando Fernández, Daniel Fernández, los tres hermanos Abreu y el propio Reinaldo Arenas. Allí se dejan a un lado las inquinas personales entre unos y otros cuando Virgilio hace su teatral aparición. Descalzo y vestido únicamente por una enorme guayabera blanca que le roza los tobillos, pide que le acerquen «el infiernillo», un pequeño horno portátil:

Leyó un poema magistral que había escrito la noche anterior. Era un poema perfecto que abarcaba el dolor íntimo de cada ser humano y el dolor de la humanidad entera. Mientras el poeta leía, un manto mágico, una suerte de encantamiento, un hechizo único cayó sobre todas aquellas figuras aterradoras y grotescas. Los rostros se volvieron apacibles, los ojos se llenaron de lágrimas dulces, los cuerpos adquirieron una serenidad, un reposo que desde hacía muchos años el terror les impedía disfrutar.

A cada intervalo, el pliego original recién leído, del que no existe copia, es lanzado al fuego para tormento e histeria de los presentes. La razón para hacer esto es el miedo, el mismo móvil del comportamiento que asume el conejo en *El portero* de Arenas, personaje también inspirado en Piñera, que declara ante la asamblea de los animales:

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.

Hay en este punto de *El color del verano* no solo una denuncia de aquel momento, dejándose claro el daño

irreparable a la cultura, simbolizado en los poemas efímeros, perdidos para siempre, sino la certeza de que quienes padecieron tales experiencias, además de ser víctimas, gozaron del privilegio de asistir y poder dar cuenta de sucesos irrepetibles, lo que los hace verdaderos triunfadores de una derrota total: «Y comprendieron que no estaban solos, pues por encima de tanto horror –incluyendo el que ellos mismos exhalaban– una tradición hecha de belleza y rebeldía, un país, los amparaba».

Habiendo comenzado el carnaval anunciado durante toda la novela, tiene lugar el velorio de Virgilio Piñera, cuyo cadáver es conducido a alta velocidad por el coche fúnebre para evitar la aglomeración de asistentes. De todas formas es seguido por miles de personas entre los que se encuentran jóvenes en patines y bicicletas que logran alcanzar el cortejo al llegar al Cementerio de Colón. En medio de la algarabía multitudinaria, lanzan el ataúd a la fosa:

Pero no fue la caída de un féretro sobre la tierra lo que se escuchó, sino el chapoteo de algo que cae al agua; un agua que además salpicó a todos los que estaban cerca de la tumba recién abierta. Evidentemente, no podía hablarse de un entierro pues el cadáver no había caído en tierra sino en agua. Al oír el murmullo de aquella agua que corría a unos dos o tres metros de profundidad, todos comprendieron que la isla había sido al fin separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de una liberación total.

Quizás sea este el más logrado de los homenajes de Arenas a Piñera: convierte al poeta que mejor entendió nuestro país en portador de la señal de redención de su pueblo.

Reinaldo Arenas y Abilio Estévez, claro que sin saberlo cada uno en su momento, dedican a Virgilio Piñera las que han sido sus novelas más aclamadas por la crítica. En el caso de *El mundo alucinante*, Piñera la comparte con Camila Henríquez Ureña, y en el de *Tuyo es el reino*, con Elsa Nadal. En el primero, el autor dice: «por la honradez intelectual de ambos», y en el segundo: «*in memoriam*, porque el reino continúa siendo suyo». No se trata en Abilio Estévez de un simple rejuego con las palabras del título del libro. Al pasar la página, el epígrafe de «Maestro, ¿qué debo hacer de bueno para alcanzar la vida eterna?» nos dice que el autor hace suya la duda de Mateo Evangelista. «Maestro», llamaba siempre Abilio Estévez a Virgilio Piñera, con similar devoción a la de Margarita cuando llama al escritor en

la novela de Bulgákov, similar también al respeto que el Maestro ruso siente hacia Voland (y recordemos que Piñera ya ha sido visto como diablo o demonio), pues Voland da prueba de un mayor sentido de justicia al dar o quitar a cada uno según su corazón. Por otra parte, es a través de Voland que Bulgákov dio la mayor muestra de la inmortalidad de la literatura, cuando dice: «Los manuscritos no arden».

En el epílogo de *Tuyo es el reino*, donde el Escritor se manifiesta ante sus personajes, uno de ellos, el Herido, lo autoriza a llamarle Scheherezada, y lo acompañamos en sus continuas transmutaciones en el cuerpo, sexo y nombre de numerosos escritores a través de los siglos, hasta revelarse como El Maestro, a quien se escucha leer: «Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer, podría dormir a pierna suelta». La revelación no tarda: estamos ante Virgilio Piñera, el conocedor de ese otro lado desconocido de La Isla, la finca alegórica que ha servido de escenario a la novela: «Peligro, extremo peligro, significa decir Estamos rodeados, vamos bordeando el peligro». Y afirma después: «También el peligro tiene su gracia, dijo, existen peligros deliciosos, hay mucho que hacer contra el peligro».

*Pequeñas maniobras* fue el primer libro que Virgilio regalara a Abilio Estévez, con la dedicatoria: «A un posible escritor, que al menos tiene conciencia de tan delicioso peligro». Cuando Elizabeth Mirabal y yo le preguntamos a Estévez si el ambiente de marginación

podía en alguna medida ser saludable para un escritor, este respondió: «No solo es saludable sino imprescindible. La literatura es algo que se hace en los márgenes, instalados en el No, en la duda y en la sospecha».<sup>6</sup> Por lo tanto, Abilio Estévez representa en Piñera la «respuesta», o sea, «las llaves del reino». Alcanzar la «vida eterna» para el escritor implica el sacerdocio literario, pues postergar su días depende, como Scheherezada, de su habilidad para edificar otros mundos.

El personaje de la actriz en la pieza *Las penas saben nadar* de Abelardo Estorino clama por la paz para el descanso eterno de Virgilio Piñera. Como razón, entiéndase que posterior a la paulatina rehabilitación de su figura en Cuba, ya se hace difícil encontrar a alguien que no se reconozca como «influido por la poética de Virgilio», cuando no «virgiliano». Y a modo de consecuencia, ocurre esa insistente referencia al escritor en epígrafes, intertextualidades, versiones de sus obras y hasta la aparición del Mismísimo como personaje en cuentos y novelas. Llama la atención que esas posibles lecturas complejas más sublimes hayan evitado ahondar hasta hoy en su desconcertante propuesta de la literatura como un acto de subversión. Y que sean otros dos grandes escritores cubanos tan distintos a Virgilio Piñera los que se hayan inscrito en esta tradición. Las obras que han creado, con la trasmutación de Virgilio en personaje literario, han captado su significación y trascendencia para la cultura cubana. Los dos autores son, por supuesto, es redundante repetirlo, Reinaldo Arenas y Abilio Estévez.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Camilo Barquet: «El silencio de los elogios: Eliseo Diego habla sobre Reinaldo Arenas», *En las extrañas islas de la noche*, Ediciones Unión, La Habana, 2010, p. 206.

<sup>2</sup> Carlos Velazco: «Rei-surrección II (Entrevista a Delfín Prats)», en *Unión*, La Habana, n. 71, 2011, p. 8.

<sup>3</sup> Reinaldo Arenas: «Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana», *Necesidad de libertad*, Ediciones Universal, Miami, 2001, p. 111.

<sup>4</sup> Graziella Pogolotti: «Nostalgia habanera», en *Unión*, La Habana, n. 72, 2011, p. 85.

<sup>5</sup> Guillermo Cabrera Infante: «Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo», *Mea Cuba*, Plaza y Janés, Barcelona, 1992, p. 401.

<sup>6</sup> Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco: *Tiempo de escuchar*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2011, p. 35.



DAINERYS MACHADO

La Habana, 1986. Se licenció en Periodismo por la Universidad de La Habana en 2009. Es editora de El Tándem, portal web de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, y del Complejo Cultural Raquel Revuelta.

EL FLACO  
EL GORDO

UNA OBRA DE  
VIRGILIO PIÑERA

# LOS 80 Y VIRGILIO PIÑERA. UNA MIRADA DESDE LA PRENSA CUBANA\*

ENTRE 1984 Y 1986 *ELECTRA GARRIGÓ* SOLAMENTE llegó tres veces a los escenarios cubanos. Antes de que terminara esa década, los diarios nacionales promoverían cinco versiones de una de las piezas más conocidas del escritor cubano Virgilio Piñera.

No solo para el personaje piñeriano, cuyo nacimiento había marcado el inicio de la vanguardia teatral en Cuba, se abría «la puerta de no partir», sino que, con su recurrente presencia, la disímil aceptación de esas versiones por parte del público y la crítica cubanos contrastarían con el «escupitajo al Olimpo» con que había sido bautizada por la crítica durante su estreno en 1948.

La presencia de los dramas de la familia Garrigó en la escena cubana de los años 80 contribuiría decisivamente a reposicionar la obra de Piñera en la marquesina de los teatros y, sobre todo, a bajar el velo de silencio al que había estado sometida su obra en las décadas anteriores. Probablemente todo comenzó en

\* Ponencia leída en el evento «Un fogonazo del absurdo: 100 años de Virgilio Piñera», Miami en septiembre de 2012.



noviembre de 1981, cuando Abelardo Estorino subió a las *tablas* del habanero teatro Hubert de Blank su propia versión de *Aire frío*. Tales sucesos comenzaron a colocar el nombre de Virgilio en los medios de prensa nacionales y especializados. Pero nótese que estos acercamientos se producen sobre sus piezas más clásicas, las menos cuestionables para la política cultural cubana desde el punto de vista estético, temático y sobre todo político, pues tanto *Aire frío* como *Electra Garrigó* son anteriores a 1959, aunque sepamos que trascendieron el contexto de su escritura.

Esta recurrencia a la misma zona de la dramaturgia piñeriana se mantiene hasta bien avanzada la segunda mitad de la década de los 80 y condicionó que fuera referenciado una y otra vez en los espacios públicos como uno de los principales dramaturgos del teatro de transición en Cuba. Permaneció a un lado su amplia obra como ensayista, narrador, poeta y periodista. Una visión que en parte persiste hasta el presente, y que ha confinado al ostracismo a ciertas zonas de su creación.

En 1984, mientras comenzaba a ser noticia en los medios de prensa cubanos una puesta en escena de *Electra Garrigó* que preparaba Flora Lauten como ejercicio de graduación de estudiantes del Ins-

tituto Superior de Arte (ISA), se cumplían cinco años de la muerte de Virgilio Piñera.

Como ha dicho Antón Arrufat en el prólogo a *Virgilio Piñera. Cuentos completos* (Letras Cubanas, 2004), en el momento de su muerte el 18 de octubre de 1979 su vasta creación permanecía excluida de los planes de estudio de las escuelas cubanas, de las carteleras teatrales y de los planes editoriales, a pesar de la importancia que ya se avizoraba para su obra en la historia de la literatura. Realizar un análisis de contenido de la prensa de la década que siguió a su deceso es un ejercicio muy útil en la sistematización de su reaparición pública, y en el análisis de las fuerzas y contradicciones que se suceden en tal proceso.

En la realidad cubana, los medios de comunicación no funcionan como un sistema de la superestructura social, sino que reflejan la actividad política del país.<sup>1</sup> No solo por el escaso número de medios de prensa que existen, también porque desde 1961 hasta la fecha estos han sido concebidos como «órganos [de difusión] del Partido, del Estado y de las organizaciones de masas y sociales»,<sup>2</sup> con todos los rasgos y riesgos que tal construcción implica. Por lo que sus agendas temáticas no son solo el testimonio de una época, sino un estudio histórico de las políticas culturales, sociales y económicas del gobierno y de algunas instituciones culturales.<sup>3</sup>

En el caso de la rehabilitación pública de Virgilio Piñera, un análisis de contenido a los mensajes asociados a su obra y figura en los medios de prensa cubanos aporta también los puntos de giro que se producen en el período sobre la recepción y asunción de su poética. Porque la voluntad política de las instituciones culturales de revalorizar figuras y creaciones marginadas en los años 70 solo tomó su cause, en el caso de la obra de Virgilio, gracias a naturales procesos socioculturales en los que se reinsertaba su poética a manera de diálogo con la realidad.

Si el triunfo de la Revolución había gestado una nueva literatura en la que se repetían como recurrentes motivos artísticos, temas sociales y de las luchas pasadas (entre clases, contra bandidos, Playa Girón), los 80 trajeron las primeras señales de la posmodernidad con una significativa apertura estética y temática<sup>4</sup> (personajes con icónicas melenas, jóvenes vestidos de novia, rockeros y emigrantes mostraban a través de la literatura la diversidad de los rostros de una Cuba antidídica y plural como la había retratado Piñera). A nivel económico la socie-

Puñeteros carteles, proyecto de la AHS  
Diseño: Edel Rodríguez (Mola)

AHS  
ARTES  
Escénicas

Puñeteros  
Carteles

dad vivía los beneficios de su inclusión en el Consejo de Ayuda Mutua Económica desde 1972, pero a nivel ideológico el resquebrajamiento era innegable, con sucesos como los de Mariel, la Embajada del Perú, la Causa Número 1 de 1989, y la expresión tambaleante del supuesto horcón de la URSS. Inquietudes, agonías a las cuales las negaciones y existencialismo de la obra piñeriana y de su propia historia de vida afloraban como respuesta.

Es imposible sistematizar en tan breve espacio todos los procesos sociales, culturales y económicos que se conjugaron en su reaparición en la vida cultural de la nación. Pero en este posicionamiento se pueden identificar tres grupos fundamentales que, desde los tempranos 80, manejaban con mayor lucidez el valor de sus creaciones para la cultura e incluso para la genealogía del país:

1. Las jóvenes generaciones de artistas aglutinados y liderados por el ISA, muchos de los cuales son hoy responsables de cierto boom piñeriano que se vive en el país;
2. personalidades e instituciones representativas de la cultura cubana y latinoamericana hacia el exterior del país; y
3. otros creadores que, como el propio Virgilio, habían sido marginados en la década anterior y comenzaban a posicionarse en los espacios de poder cultural, principalmente en revistas especializadas y casas editoriales.

#### CASO *ELECTRA GARRIGÓ*

Para la Temporada Teatral de Verano de 1984, los medios de prensa cubanos anunciaban «cinco estrenos» en cartelera. Estos fueron *La flor de Cuba*, por la Teatrova; *Todos fuimos nuevos*, por el Grupo Cubana de Acero; *La boda de los pequeños burgueses*, por el Teatro Político Bertolt Brecht; *La ronda*, por Teatro Estudio; y *Electra Garrigó*, por graduados del ISA, bajo la dirección de Flora Lauten.<sup>5</sup>

La más reciente publicación de *Electra...* en Cuba databa de 1960, en la edición de su teatro completo que el propio Piñera preparó para Ediciones R, por lo que el silenciamiento de su obra, la escasa bibliografía disponible, el superfluo ejercicio de la crítica teatral —que hace mella aún en los espacios de temática general— produjeron múltiples confusiones en los testimonios que los medios de prensa entregan al presente sobre esa versión de Flora Lauten. El más recurrente de esos errores fue el de presentar la puesta como un montaje de la pieza original.<sup>6</sup> Muy diferente era sin embargo la propuesta de

Lauten en la que, a través de un paralelismo sociedad-circo, recreaba la historia escrita por Piñera.

En su versión, la directora identificó a cada personaje con una profesión diferente del circo en una traslación de significados; homenajeó al teatro vernáculo a través de la inserción de personajes tipos y la inclusión de breves parlamentos, escenografía y vestuario.

Nelda Castillo, directora de El Ciervo Encantado, uno de los colectivos más renovadores del teatro cubano actual, ha dicho públicamente<sup>7</sup> que su participación como actriz y estudiante en esa puesta de *Electra...* en 1984 produjo su descubrimiento de Virgilio Piñera. Hoy la figura piñeriana es un personaje fetiche en la mayoría de sus montajes, basados en una dramaturgia performativa poco común en las tablas isleñas. Vista así, la adaptación de Lauten fue el origen de otro de los colectivos teatrales de



vanguardia en Cuba, el Teatro Buendía, que ella misma dirige. Pero su puesta cobra aún más relevancia en la historia reciente por haber estado en función de revalorizar la dramaturgia piñeriana dentro del teatro de la imagen, que pugnaba en aquellos años por ganar espacio como recurso de expresión. Al decir del director cubano Carlos Celdrán, estudiante del ISA por aquellos años —y director

de la versión de *Aire frío* que inauguró esta muestra—, los colectivos que entonces asumían el teatro de la imagen delezaban el teatro de la palabra, más asentado en textos y actitudes panfletarios, y menos experimentales.<sup>8</sup>

El testimonio más extenso y detallado sobre esta versión de *Electra*... se encuentra en el número 2 de la revista *Tablas* del año 1985. Allí Raquel Carrió publica «De *La emboscada* a *Electra*: una clave metafórica».<sup>9</sup> La ensayista asegura que los ejercicios de graduación que comenzaron en junio de 1981, con «el estreno de *La emboscada* de Roberto Orihuela», y continuaron con las puestas de *El pequeño príncipe*, *El Lazarillo de Tordesillas*, hasta llegar a *Electra*..., en 1984, a medida que se producían «señala[ban] una trayectoria en ascenso, de la revelación al logro, del comienzo al hallazgo de un método que renueva en lo escénico y traza nuevas rutas a la expresión dramática».<sup>10</sup>

*El flaco y el gordo*, Pequeño Teatro de La Habana  
Dirección: José Milián



Si Carrió defiende a lo largo de casi seis páginas la versión de Lauten sobre el clásico piñeriano, lo hace desde los criterios que en diferentes momentos esgrimió Virgilio sobre su propia obra. La puesta de Lauten comenzaba el eterno retorno de la familia Garrigó a la escena de la Isla, como si la «puerta *Electra*» abriera un camino, para dejar pasar «el rumor *Electra*». Un año

después de aquella entrada, el sábado 1ro de junio de 1985, los diarios nacionales comienzan a anunciar un «ciclo de director [...] a cargo de Armando Suárez del Villar», con las puestas de «*La escuela de los parientes*, de Luaces; *Plácido*, de Gerardo Fullea, y *Electra Garrigó*, de Piñera».<sup>11</sup>

Si hacia el mes de agosto la obra hubiese subido a las tablas como estaba previsto, habría experimentado el escaso suceso en el teatro cubano de ser la tercera puesta de un mismo texto en apenas un año. Aunque tal acontecimiento no provocó curiosidad alguna en la prensa cultural de la época, a la luz del presente se esgrime como síntoma del (re)descubrimiento que se producía en diferentes direcciones sobre la obra de Piñera.

Este montaje de *Electra*... a cargo de Suárez del Villar sería pospuesto una y otra vez hasta 1986. A principios de ese año se anuncia por fin el «estreno de la obra *Electra Garrigó*, el 8 de marzo a las 9:30 pm, en saludo al Día Internacional de la Mujer»,<sup>12</sup> en el teatro Hubert de Blank. En la breve nota promocional que circuló se puede leer:

Tras numerosas presentaciones vuelve a las tablas *Electra Garrigó* con guión de Armando Suárez del Villar, quien respeta íntegramente el texto original de Virgilio Piñera, a la vez que hace una concepción completamente moderna de la obra.<sup>13</sup>

La crítica sin embargo no recepcionó con agrado su puesta. Se aseguró que la obra de Piñera «no está en el ocaso»,<sup>14</sup> pero que la lectura y recreación de los personajes que hizo Suárez del Villar «invita[ba]n al aburrimiento»,<sup>15</sup> al haberse concentrado más en el realismo que en la simbología propuesta por el autor. Mientras, los medios especializados no le dedicaron ni una línea.

En un trabajo titulado *1985. ¿Síntomas de una recuperación?*, publicado en el número 2 de la revista *Tablas* de 1986, afirmaba el investigador y crítico cubano Rine Leal que las obras de teatro que habían subido a escena en los años recientes mostraban «la carencia de autores más actuales, pues nuestras temporadas parecen detenidas en los años 50». Además de mencionar como ejemplo de buenas prácticas la *Electra Garrigó* versionada por Lauten, el mérito de este artículo es el de sistematizar el mayor problema de la escena cubana de los años 80, al que se enfrentaba también la obra de Virgilio: los dramaturgos no hallaban espacio de representación para obras que trascendieran en temporalidad, contexto y temática la primera década revolucionaria.

El viernes 24 de octubre de 1986, la familia Garrigó reaparece entre los titulares del diario *Granma*, esta vez en otra versión: «Electra llega del brazo de Gustavo Herrera» al 10mo Festival Internacional de Ballet de La Habana. El 29 de octubre en la sala García Lorca se produciría el estreno que «hacía cuatro años tenía en mente» el coreógrafo.

Desde tales testimonios se conoce que «la obra dura unos cincuenta minutos y, como ya es de rigor señalar tocante a Herrera, [la obra] tiene un inconfundible acento de cubanía».<sup>16</sup> La construcción de los mensajes a su alrededor hacen pensar sin embargo que el «acento de cubanía, que se enfatiza con el empleo de instrumentos musicales como el chekeré y la quijá, y una escenografía que preside la frutabomba, por todo el simbolismo popular que encierra»<sup>17</sup> son aportes del coreógrafo, y no de la obra original como conocemos. Incluso el resto de las noticias que durante el Festival anuncian la puesta de esta *Electra*... no aludirán a ella como versión del original virgiliano.

Un año después, en el número 4 de 1988 de la revista *Tablas*, Mayda Bustamante y Pompeyo Pino firman el ensayo titulado «Electra Garrigó una conquista del movimiento», donde aseguran que la versión para el ballet constituye «la mejor representación que ha tenido esta obra durante los últimos años en la escena cubana». Aunque tal criterio es discutible, lo cierto es que, llegado el centenario de Piñera, de las tres versiones de *Electra Garrigó* de los años 80 hasta ahora mencionadas solo fue repuesta esta coreografía, en el mes de junio de 2012, como parte del movimiento escénico generado en Cuba a favor de sus obras.

Es innegable que avanzada la década de los 80 aún pesaban estigmas políticos sobre Virgilio. En 1985, el número 3 de la revista *Tablas* había publicado el trabajo de una investigadora donde las únicas obras que valoraba –después de *Aire frío* en 1959– como «un momento importante en la trayectoria de Piñera» eran *La sorpresa* y *El filántropo*, como exclusivos «intento[s] de abordar temáticas sociales desde nuevas perspectivas que brinda el triunfo revolucionario».<sup>18</sup> Mientras situaba nada más y nada menos que *El álbum* (196?), *Siempre se olvida algo* (1963), *El no* (1965), *La niña querida* (1966), *Dos viejos pánicos* (1967) y *Una caja de zapatos vacía* (1968) dentro de un «período de cansancio, de reiteración de los recursos expresivos, de temáticas que no experimentan cambios importantes».<sup>19</sup>

No es hasta 1987 que la posibilidad de acceder a la obra piñeriana comienza a derribar estos mitos sobre una escisión en su poética. En ese año, además del camino transitado en la escena cubana, el número 3 de la revista *Tablas* anuncia en el artículo «Nace una variante editorial» que la Dirección de Enseñanza Artística inicia de un «plan editorial» dirigido principalmente a estudiantes de artes. Entre las páginas 60 y 61 de la publicación se puede leer:

En el caso de la producción dramática fue muy acertado comenzar con ese clásico indiscutible que es *Aire frío* de Virgilio Piñera: se compone así la carencia de la enjundiosa –pero ya rareza bibliográfica– antología de la dramaturgia de Piñera que data de 1960.

En 1987, también fueron publicados por la editorial Letras Cubanas los volúmenes de cuentos *Muecas para escribientes* y *Un fogonazo*, que Virgilio había dejado inéditos a su muerte. A la par, comienza a gestarse un giro en el tratamiento periodístico otorgado a su figura. Deja de referenciársele solo como uno de los principales dramaturgos cubanos y comienza a ser mencionado como el «más importante» autor del teatro nacional, con una obra «clásica», «entre lo mejor del género en Cuba», «gran escritor cubano».

Estas publicaciones propician nuevos acercamientos a su obra. En julio de 1988, ocupan los espacios de crítica teatral las referencias a la puesta de *Gutiérrez*, *Tadeo* una adaptación de un grupo de estudiantes del ISA, en versión de Alejandro Normand. La puesta había sido invitada incluso al Festival Nacional de Teatro de Camagüey de ese año, aunque en definitiva no pudo presentarse. Mientras los diarios de marzo de 1989 aluden al estreno de *Un jesuita de la literatura* en el II Festival del Monólogo, con versión y dirección de Osvaldo Doimeadiós, e interpretada por Leonardo de Armas, del grupo Sala-manca. La puesta obtuvo premio a la puesta en escena y mención a la actuación en ese evento, y en 2012 fue aplaudida de nuevo por el público cubano en el evento Mayo Teatral de La Habana, después de más de veinte años sin subir a las tablas.

En medio de esta diversificación de miradas, aún otra versión de la historia cubana de la familia de Agamenón se difundiría en el país: el jueves 19 de octubre de 1989, justo un día después del décimo aniversario de la muerte de Virgilio Piñera, se estrenaba *Electra Garrigó* en el espacio *Teatro en televisión*, bajo la dirección de Carlos

Piñero, con las actuaciones de Lilliam Llerena, Eduardo Vergara, Lily Rentería, Jorge Cao y Jackie de la Nuez. La cartelera de ese día anuncia la puesta para las 10 y un minuto de la noche. En este año, la prensa testimonia también la puesta de *El extra Garrigó*, una parodia musical de Alexis Valdés, con escasos valores escénicos, pero una prueba más de la pluralidad y la desacralización del diálogo que se entablaba en muchos sentidos con la poética de Piñera, así como de la popularidad alcanzada por esta hija de Clitemnestra.

### CASO DOS VIEJOS PÁNICOS

Si el movimiento ascendente de la no clásica *Electra Garrigó* marcaba la entrada de la obra de Virgilio Piñera en el acontecer cultural de la nación, los sucesos que se generan alrededor de la puesta de *Dos viejos pánicos*, dirigida por Roberto Blanco, sintetiza las contradicciones y distanciamientos que aún persistían sobre ciertas zonas de su obra.

Reconocida en la prensa de 1989 como la obra cubana más representada en el extranjero, el estreno de la pieza se produjo por fin en enero de 1990, o sea, tres años después del primer anuncio de su montaje, cuando en la sala Covarrubias del Teatro Nacional Hilda Oates y Omar Valdés dieron vida a Tota y Tabo bajo la dirección de Blanco. El número 2 de la revista *Tablas* de 1990 le dedicó su portada a la puesta de Teatro Irrumpe, y en la crítica de esa edición, titulada «*Los pánicos irrumpen la escena*», podía leerse:

Los años de «gaveta» de *Dos viejos pánicos*, el pánico que provocaba su alumbramiento en escena motivaron que su salida ahora fuera más difícil pues podía pensarse que bastaba con un equipo para asumirla, pero los cimientos que debían haberse creado en un público capaz de interpretarla, en el sentido del riesgo que implicaba para todos, habían mermado.<sup>20</sup>

Para la fecha del estreno de *Dos viejos pánicos* en Cuba, esta ya había sido presentada en al menos cinco países. Los síntomas eran inequívocos: para los cubanos, Virgilio Piñera renacía de su teatro.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Julio García Luis: «La regulación de la prensa en Cuba. Referentes morales y deontológico», tesis doctoral, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2004, p. 89.

<sup>2</sup> *Tesis y Resoluciones. Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, Departamento de Orientación Revolucionaria del CC del PCC, La Habana, 1976, p. 328.

<sup>3</sup> El principal valor de la prensa plana cubana, tanto general como especializada, como fuentes bibliográficas e históricas, radica en que como comunicación pública «propone una interpretación del entorno (material, social, ideal) y de lo que en él acontece». (Manuel Martín Serrano: *La producción social en comunicación*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 38.)

<sup>4</sup> Eduardo Heras León: conferencia «Década de los 80», impartida como parte del ciclo *Los decenios de la Revolución* en La Cafetera, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 7 de mayo de 2008.

<sup>5</sup> Omar Vázquez: «Temporada teatral de verano», en *Granma*, 27 de junio de 1984.

<sup>6</sup> Véase como ejemplo de este tratamiento José Manuel Otero: «Desde *Electra Garrigó*: Una cantera indiscutible para el movimiento teatral», en *Granma*, 21 de julio de 1984, p. 5.

<sup>7</sup> La intervención de Nelda Castillo se produjo en un encuentro de varios directores cubanos que se han acercado más de una vez a la obra de Virgilio Piñera. La *sui géneris* reunión se celebró el 20 de junio de 2012, en el capitalino teatro Trianón, entre las actividades colaterales al Coloquio Internacional «Piñera tal cual».

<sup>8</sup> Carlos Celdrán: entrevista con la autora, 20 de noviembre de 2008.

<sup>9</sup> Raquel Carrió: «De *La emboscada* a *Electra*: una clave metafórica», en *Tablas*, n. 2, 1985, pp. 2-8.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>11</sup> Tal anuncio se lee en varios trabajos publicados a partir de esa fecha: «Prepara Teatro Estudio el montaje de la pieza cubana *Mónica*», en *Granma*, La Habana, 1ro de junio de 1985; y «*Mónica* se estrena el próximo 29», en *Juventud Rebelde*, La Habana, 21 de junio de 1985.

<sup>12</sup> El jueves 6 de marzo de 1986, la Cartelera del diario *Juventud Rebelde* anuncia el «Estreno de la obra *Electra Garrigó* por el grupo de Teatro Estudio en la sala Hubert de Blank».

<sup>13</sup> *Íd.*

<sup>14</sup> José Manuel Otero: «*Electra Garrigó* no está en el ocaso», en *Granma*, La Habana, 21 de marzo de 1986.

<sup>15</sup> *Íd.*

<sup>16</sup> Rosa Elvira Peláez: «10mo Festival Internacional de Ballet de La Habana: *Electra* llega del brazo de Gustavo Herrera», en *Granma*, La Habana, 24 de octubre de 1986.

<sup>17</sup> *Íd.*

<sup>18</sup> Bárbara Rivero: «Piñera inédito», en *Tablas*, n. 3, 1985, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>20</sup> Laura Fernández Jubrías: «Los pánicos irrumpen en escena», *Tablas*, n. 2, 1990, p. 40.

## KATE EATON

Norwich, 1961. Es licenciada por la escuela de actuación de Guildford en 1982, graduada de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos por la Universidad de London en 2000, máster en Traducción Literaria por la Universidad de East Anglia en 2002, y se doctoró con el trabajo «False Alarms and False Excursions: Translating Virgilio Piñera for Performance» por la Universidad de Londres en 2012.

# ¿NABO O BOMBAJO? JUGANDO A LO GUIL BANO\*

Words strain,  
Crack and sometimes break, under the burden  
Under the tension, slip, slide, perish,  
Decay with imprecision, will not stay in place,  
Will not stay still. Shrieking voices  
Scolding, mocking, or merely chattering,  
Always assail them

T.S. ELIOT, *Burnt Norton*

Las tinieblas de la escena... Esta frase no es una mera metáfora; por el contrario, quiero expresar con ella que todo autor teatral se mueve en las tinieblas y es solamente tanteando en ellas que podrá desempeñarse. Ya que el teatro es sinónimo de Magia, hay que adivinar por medio de la percepción mágica esas cuantas verdades que habitan en el cuerpo-teatro [...] Es decir, que el teatro es nosotros mismos y solo eso. La única diferencia entre nuestro cuerpo de carne y hueso y nuestro cuerpo-teatro es que el primero es un sujeto pasivo y el segundo es un sujeto activo.

VIRGILIO PIÑERA, «*Se habla mucho...*»<sup>1</sup>

\* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana. Traducido al español por Esther Pérez.

## LAS TINIEBLAS DE LA ESCENA

En esta presentación, que es en parte la documentación de un proceso de traducción y en parte una reflexión sobre el proceso de traducción para la escena, reseñaré ciertos aspectos de mis traducciones al inglés de las obras teatrales de Virgilio Piñera y analizaré algunas de las estrategias de colaboración que he utilizado para transformar mis primeras versiones de las traducciones de esas obras en textos listos para llevar a escena. La mayoría de esas traducciones surgieron de talleres de investigación y desarrollo que realicé con actores profesionales y estudiantes de actuación como parte de mi investigación de doctorado –centrada en la práctica– de las obras de Virgilio Piñera y de procesos colaborativos de traducción para la escena. Así, el acto de traducir para la escena ha sido también mi metodología de investigación, y en colaboración con distintos grupos de actores (tanto profesionales como estudiantes) bajo la conducción de Gráinne Byrne, la directora artística de la compañía de teatro contemporáneo Scarlet Theatre de Londres, y también de Katarzyna Deszcz, su colega en Polonia, he investigado en fecha reciente el teatro de Piñera mediante la traducción, la exploración y la representación.

Scarlet Theatre se inició en 1981 como compañía de creación y escritura de espectáculos dramáticos. Ya antes había trabajado para Scarlet como actriz, y decidí que podría resultar pertinente aplicar algunas de las técnicas de colaboración para la creación de nuevas obras de teatro al proceso de traducción para la escena de las piezas de Piñera. El proceso original de creación colectiva de Scarlet consistía en una semana de investigación y desarrollo conjuntos del tema, la idea o la historia que sería la base de la obra, en la que participaban los actores, el director y el dramaturgo.<sup>2</sup> Los actores hacían improvisaciones libres y creaban personajes y posibles situaciones; a continuación, el dramaturgo le daba forma al material concebido por los actores y producía un libreto listo para dar inicio a los ensayos meses más tarde. El libreto, por supuesto, estaba sujeto a cambios adicionales a medida que



avanzaban los ensayos, y no adoptaba su forma final hasta poco antes (o, en ocasiones, algún tiempo después) de las primeras representaciones. Aunque no era mi intención reescribir las obras de Piñera (si bien, como a menudo se ha señalado, toda traducción es, en esencia, un acto de reescritura, y podría decirse que todos los traductores para el teatro son escritores fantasmas que tantean para encontrar sentido en las tinieblas de la escena), buscaba, no obstante, una manera de recrear las obras en inglés, de meterme bajo la piel del lenguaje, de escarbar en el texto y destilar sentido, para que el espíritu de cada pieza, aunque ataviado con distintas galas lingüísticas, pudiera presentarse a un público británico no iniciado en la obra de Piñera. El trabajo práctico que se emprendía para elaborar el libreto traducido podía incluir ejercicios de actuación tales como liberar a la obra del texto escrito mediante la acción de la escena más que sus parlamentos, para encontrar el espacio físico de la obra, y convertir las acotaciones para la puesta en escena en las acciones que describen y, además, el empleo de música, movimientos, juegos, trabajo con máscaras y otras técnicas de improvisación que devela-

ran la información oculta bajo la superficie de la palabra escrita. Las acotaciones consignadas por el dramaturgo pueden no ser las que el director decida utilizar en la producción de una obra, pero constituyen una guía útil respecto a las posibilidades de llevar el texto a la escena y trazar el posible mapa de la representación. En el caso de Piñera, las acotaciones casi siempre son un texto descriptivo «primario» además de «secundario». A veces, el trabajo de exploración destinado a descubrir la obra es intensamente físico y utiliza todo el espacio del salón de ensayo; en otras ocasiones, puede tratarse de trabajo de mesa y discusiones, cuando lo que se busca es fragmentar el texto en secciones o unidades autónomas, a cada una de las cuales se les da un título que describe con precisión la acción y la motivación de los personajes en cada momento específico de la obra. El proceso es ligeramente distinto con cada obra; cada una conduce a su propio taller y genera su propio proceso de investigación y desarrollo, pero la ventaja de trabajar con más de una obra del mismo autor consiste en que se produce una acumulación gradual de conocimiento que retroalimenta constantemente el proceso. El trabajo pre-

FOTO: Jorge Luis Baños



*Una caja de zapatos vacía*, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales

eliminar de traducción que da lugar a la primera versión es una actividad solitaria en la que el traductor –artesano de la palabra– trabaja solo. Este proceso constituye la primera lectura a profundidad del texto, pero también señala los límites del traductor, esto es, hasta dónde puede llevar una traducción destinada a la escena. El taller de investigación y desarrollo representa el punto intermedio entre la página y el escenario. Pone a prueba el valor de la traducción, pero también –y esto es muy importante– el de la obra subyacente que la originó. Como ha señalado el académico británico David Johnston, hispanista y traductor de teatro, en la introducción a su libro *Stages of Translation*, «la traducción es una extensión del oficio teatral, una actividad más que debe entenderse como un elemento integral del proceso multifacético de lograr que una obra funcione en la escena».<sup>3</sup>

En el año 2003 me estrené en el oficio traduciendo *La boda*, de Piñera, para Scarlet Theatre. Disfruté el proceso colaborativo y aprecié las habilidades que los actores llevan al salón de ensayo al tener que pensar, literalmente, sobre sus pies. Comencé a elaborar algunas ideas sobre cómo podría construirse la práctica de un abordaje activo y «orientado a la escena», en vez de pasivo y «orientado a la página» de la traducción teatral. La razón inicial que me llevó a traducir la obra de Piñera fue la producción de *La boda* que hizo Raúl Martín en el festival de Teatro de La Habana de 1997, edición que estuvo dedicada a Piñera. Hasta ese momento y ese Festival no había oído hablar de Virgilio Piñera. Mi español era aún bastante rudimentario, y nunca había traducido ni una oración, para no hablar de una obra de teatro; pero ninguna de esas consideraciones me impidió que decidiera traducir *La boda* al inglés. No entendí cada una de las palabras de la obra al verla en español, y tampoco estaba consciente de que esa era una de las obras «menores» del canon de Piñera, ni incluso de que existiera ese canon. La imaginativa producción de Raúl Martín con su representación altamente estilizada de la historia absurda y quejumbrosa de «las tetas de Flora» me hechizó; esa puesta de *La boda* me recordó la reciente producción por Scarlet Theatre de *Princess Sharon*, dirigida por la polaca Kasia Deszcz, que era una reelaboración de *Ivona, Princess of Burgundy*, pieza de teatro del absurdo de Witold Gombrowicz.<sup>4</sup>

El lenguaje performativo le hablaba al lenguaje performativo. Decidí que *La boda* sería una obra excelente para que la representara Scarlet Theatre. Solo después, tras mi regreso a Londres, descubrí la feliz relación entre Gombrowicz y Piñera, y me sentí cada vez más inclinada

a continuar la senda de la traducción colaborativa que, en realidad, había comenzado muchos años antes en Buenos Aires, cuando Piñera encabezara el grupo de escritores que llevó *Ferdydurke*, la novela de Gombrowicz, del polaco al español, con tan asombroso efecto.

Después de traducir *La boda*, que al cabo de un tiempo representó Scarlet Theatre en una gira por el Reino Unido, y en el año 2003 en Londres, en una producción dirigida por Emma Bernard, traduje *Dos viejos pánicos* (traducción que actualmente reelaboro para una posible producción en el Reino Unido). Un fragmento de la obra se representó en el Arcola Theatre de Londres en octubre de 2009, como parte de una iniciativa titulada *Pieces of Piñera* que fue financiada por el Consejo de las Artes. Las otras piezas que he traducido hasta el momento son *El trac* y *Ejercicio de estilo*, que se representaron como parte de un taller en la Staging Translated Plays Conference de la Universidad de East Anglia en junio de 2007, además de *Falsa alarma*, *Siempre se olvida algo*, *Jesús, Electra Garrigó*, *El no* y, por último, *El flaco y el gordo*. Fragmentos de *Falsa alarma*, *Siempre se olvida algo* y *Jesús* se representaron junto a *Dos viejos pánicos* en la muestra *Pieces of Piñera* del Arcola. De las otras obras, estudiantes de tercer año de la Central School of Speech and Drama representaron en el Arcola Theatre *Siempre se olvida algo* y *El flaco y el gordo* en un programa doble en marzo de 2010, al tiempo que estudiantes bilingües del Hostos Community College de Nueva York (CUNY) llevaron a la escena en abril de 2010 *Siempre se olvida algo* en el español (o cubano) original y en mi traducción al inglés, bajo la dirección de Ángel Morales. En marzo de 2012, estudiantes de tercer año del curso Collaborative and Devised del Central llevaron a escena mi traducción de *Electra Garrigó* en una producción dirigida por Gregory Thompson, mientras que en septiembre de 2012 estudiantes de teatro de la Universidad de Miami tuvieron a su cargo la presentación en el Jerry Herman Ring Theatre de un programa doble compuesto por *Falsa alarma* y *Siempre se olvida algo*, dirigidas por Henry Fonte. Estas dos últimas obras se representaron en mi traducción al inglés con subtítulos en español en el marco de Absurd Celebration: The First International Festival of Virgilio Piñera's Theatre. En estos momentos, actores de Apropos Theatre de Noruega y Tubo de Ensayo de Cuba trabajan conjuntamente en talleres trilingües de algunas obras con mis traducciones y las de Tove Bakke, la traductora noruega de Piñera, además de los originales cubanos.<sup>5</sup>

Cuando termino la primera versión de una traducción, por lo general se realiza una lectura/discusión informal con los actores y el director, durante la cual se pueden aclarar posibles preguntas iniciales sobre la obra y mi traducción, y subrayar cualquier discrepancia o inconsistencia presentes en la traducción o el texto original. Durante esas lecturas siempre tengo a mano el texto de partida, y también se suelen leer en voz alta las acotaciones del autor como parte integral del texto, lo que permite una expresión y una consideración mayores de la *acción* y del entorno escénico de la obra desde el inicio. Después de esa lectura, regreso al texto de partida y procedo a recalibrar el texto de llegada (tomando en consideración los comentarios de los actores y el director y la manera en que sonaba la obra al leerla en voz alta), antes de comenzar el proceso de los talleres de desarrollo. Ese proceso da por resultado una segunda (y a veces una tercera) versión de la traducción, que entonces se convierte en el patrón a partir del cual se puede hacer la versión del texto para la escena. Trabajar de esta forma significa que de cada una de las obras de Piñera que he traducido existen al menos cuatro o cinco versiones (y en el caso de las obras que han sido representadas puede haber una serie de veinte o treinta versiones que marcan los hitos del proceso de ensayo y adaptación), que en conjunto contienen la historia de la elaboración de esa traducción. Humberto Arenal ha señalado a propósito del teatro de Piñera:

Leyendo los textos de sus obras a veces pensamos que no son representables, que resultan difíciles de convertirlas en una realidad escénica. Y es verdad hasta cierto punto. El autor no se ha detenido a pensar en las dificultades que pudiera enfrentar el posible director de sus obras. Parece que dijera: allá ellos. Pero en cambio uno descubre que su instinto teatral lo guía de alguna manera a brindar más de una posibilidad escénica. Y entonces lo complejo, lo contradictorio, lo antiteatral se va resolviendo de alguna manera [...] Paso a paso, va apareciendo en todo su esplendor la totalidad de la obra.<sup>6</sup>

Es cierto que en ocasiones, al leerlas por primera vez, las obras de Piñera revelan poco o nada acerca de sus posibilidades teatrales. Pueden parecer estáticas y extremadamente verbosas; la capacidad de expresión visual, color, iluminación y sonido, y de acción (y de las *pausas* y *doble pausas* que ritman el diálogo y la acción), capacidad que casi siempre se delinea con minuciosidad en las acotaciones de las obras, puede perderse o ser pasada por alto cuando el ojo busca un (sin) sentido

solo en el diálogo entre los personajes y no en sus interacciones físicas. En este caso, el valor del proceso de traducción consiste en desmontar una obra hasta quedarse con sus partes componentes y después rearmarla poco a poco, para revelar de inmediato la «totalidad de la obra» y, con el tiempo, cuando se somete al mismo proceso más de una obra del mismo autor (como ha sido el caso de estas obras de Piñera), la totalidad del canon de trabajo de un dramaturgo.

#### DOS COMEDIAS DE TUBÉRCULOS ERRÓNEOS Y LA TRAGEDIA DE LA FRUTABOMBA

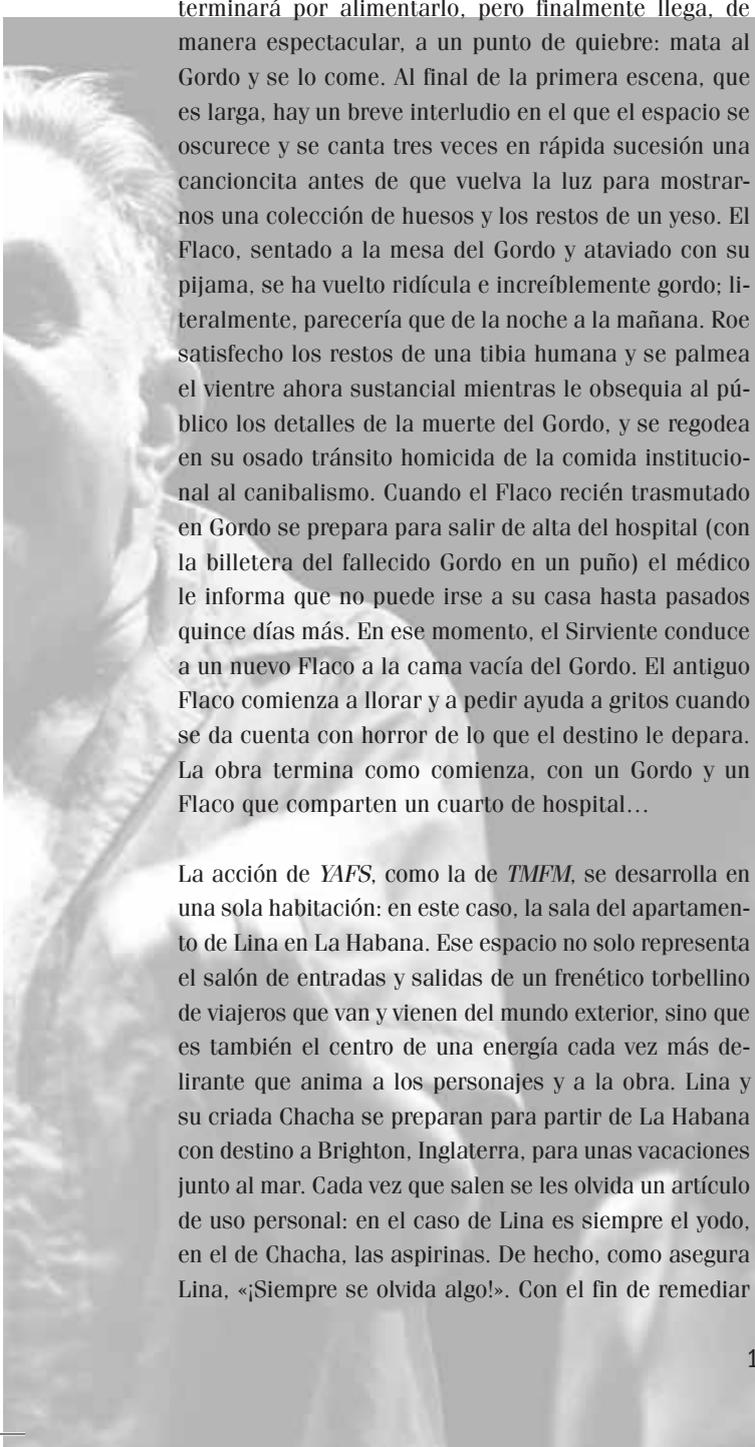
Los ensayos para el Piñera Project (título del programa doble compuesto por *Siempre se olvida algo* y *El flaco y el gordo*) comenzaron en la Central School of Speech and Drama en enero de 2010. La producción estuvo a cargo de Gráinne Byrne, y los actores eran seis estudiantes de tercer año (cuatro mujeres y dos hombres) de veinte a veinticinco años de edad que se graduarían ese verano. Como los estudiantes-actores asistían al curso sobre teatro colaborativo y de creación, estaban acostumbrados al concepto de «hacer» o crear teatro partiendo de cero, así como a acercarse a un texto en los niveles físico y vocal. Los estudiantes ya se habían topado con piezas de teatro del absurdo, pero no con Piñera, dado que sus obras (por las conocidas razones históricas de falta de traducciones) fueron durante demasiado tiempo desconocidas fuera de Cuba y de la América Latina de habla española. Gráinne y yo estábamos empeñadas en transferirles a los actores, en el curso de los ensayos, el conocimiento que habíamos acumulado mediante los talleres de investigación y desarrollo sobre Piñera y las representaciones experimentales de muestras de sus obras. Así, habría al menos seis jóvenes teatristas en el Reino Unido a los cuales el nombre de Virgilio Piñera les resultaría familiar. Yo estaría presente en el salón de ensayos no solo en mi condición de traductora, sino como punto de referencia cultural sobre Piñera y Cuba. Mi tarea consistía en ser, al mismo tiempo, oído y caja de resonancia, a la vez que abogar por las obras y su escritor, acceder a los cortes solicitados por el director o realizar los cambios necesarios al texto para los fines de la producción, pero también defender la reincorporación de ciertas palabras y frases si resultaba evidente que el hilo textual se aflojaba hasta el punto de destejer el sentido. Mi función como traductora en el salón de ensayos no consistía en «sobreinterpretar» mediante la explicación o la aclaración del sentido si ese sentido también resultaba «oscuro» en el original. El proceso

de ensayo es siempre uno de descubrimiento, y algunas obras solo revelan sus secretos cuando se representan (y en ocasiones ni siquiera entonces). Como traductora, en ese momento yo era también una directora subsidiaria responsable del entorno auditivo de las obras, mientras que Gráinne, en tanto directora principal, era responsable de la concepción general de la producción y de la realización visual de la palabra en la escena. Pudimos trabajar de manera conjunta y apoyarnos mutuamente durante el proceso de los ensayos porque a lo largo de los años hemos desarrollado un sistema de comunicación taquigráfica, no solo por nuestra familiaridad con los procesos de creación y ensayo de *Scarlet*, sino también por la manera en que habíamos utilizado esos procesos para descifrar a Piñera y el lenguaje performativo de sus obras. Los ensayos comenzaron con una lectura de los textos traducidos de ambas obras. *El flaco y el gordo* no había tenido ningún corte previo a los ensayos.<sup>7</sup> Era una segunda versión revisada como resultado de talleres de investigación y desarrollo anteriores con actores profesionales; ese trabajo previo me había permitido tener una idea bastante clara de qué partes de la obra podrían omitirse en una versión abreviada para las tablas, y Gráinne también tenía sus propias ideas sobre la base de la estética visual que esperaba utilizar para vincular las dos obras en un programa doble. Un fragmento de *Siempre se olvida algo* ya había sido representado en el Arcola Theatre en octubre de 2009 como parte de la iniciativa financiada por el Consejo de las Artes y titulada *Pieces of Piñera*. Había sido producida entonces por *Scarlet Theatre* con actores profesionales y dirigida por Kasia Deszcz y Gráinne Byrne.<sup>8</sup> Gracias al trabajo realizado durante los preparativos y los ensayos para esa muestra, la primera escena de la traducción de *YAFS* ya había sido puesta a punto para la escena y, por tanto, necesitaba menos trabajo que la segunda escena y que la totalidad del texto de *TMFM*. No obstante, mucho dependería de los límites y las exigencias de esta producción específica y del hecho de que emplearíamos actores jóvenes que no estaban familiarizados con el territorio de las obras de Piñera. Las lecturas se grabaron, lo que resultó muy valioso, no solo para mí en tanto traductora, que pude volver a oír el texto mientras intentaba mantenerme al tanto de los cambios y cortes que se producían en los ensayos diarios, sino también como herramienta de Gráinne durante los ensayos, porque ello le permitió proponerles a los actores ejercicios en los cuales podían concentrarse en encontrar la emoción o la intención de cada una de las escenas sin tener que preocuparse por los parlamentos, que se les re-

producían a partir de las grabaciones de las lecturas. Las obras de Piñera demandan mucho de los actores, ya que su comicidad depende de precisión al segundo, combinada con unas destrezas física y textual que suponen un reto hasta para los actores experimentados. Los nuestros, en lo fundamental (sobre todo los que interpretaban los papeles del Gordo y la Señora Camacho), subían al cuadrilátero en una categoría muy superior a su edad y su peso (no solo metafórica, sino literalmente en el caso del Gordo); de ahí que, en aras de la simplificación y el tiempo, se omitieran algunas partes del texto que podrían haberse quedado si hubiéramos empleado a actores mayores y más experimentados. Durante la primera etapa de los ensayos, los actores crearon guiones gráficos en los que cada obra se dividió en unidades que describían los segmentos de la historia. Cada unidad estaba ilustrada por un dibujo y un pie de grabado que, para los actores, captaba ese momento preciso de la obra. Los dibujos se colgaron en las paredes del salón de ensayo; se creó así una muestra visual a la que se añadieron fotos e imágenes derivadas de la investigación de los actores sobre Virgilio Piñera y las imágenes que las obras conjuraban en sus mentes. También encontraron imágenes que encarnaban aspectos de los personajes que representaban. Por ejemplo, cuando se ensayaba *TMFM* en las paredes había fotos de dúos famosos de comediantes, como los británicos Morecambe y Wise, y, por supuesto, Laurel y Hardy. También estaba la célebre foto de un Piñera delgado sentado al lado de un grueso Lezama Lima (los prototipos del Flaco y el Gordo). El actor que encarnaba al Flaco también creó un cartel-*collage* con fotos de diferentes comidas, recetas y platos, al que tituló «La lista de deseos del Flaco».

#### BREVE SINOPSIS

*El flaco y el gordo* puede muy bien describirse como una farsa grotesca y siniestra, y *Siempre se olvida algo* como una pieza lírica sobre los viajes y el olvido. Toda la acción de *El flaco...* se desarrolla en un cuarto de hospital, y se centra en las oposiciones binarias entre las dos camas y sus ocupantes. El hospital mismo es un lugar sombrío con jerarquías cambiantes, que cuenta con una buena cocina estilo restaurante. Los médicos y los asistentes mantienen una saludable distancia de los pacientes, y estos dependen de sus propios recursos. El Gordo, quien tiene el brazo izquierdo entablillado, es rico y un glotón: vive para comer y su dinero le permite ordenar una gran variedad de platos succulentos del menú a la carta que ofrece el hospital. El Flaco, con la



pierna derecha enyesada, es pobre: un saco de huesos medio muerto de hambre que come para vivir, pero que, como no tiene dinero, se ve obligado a subsistir con las escasas y poco apetitosas raciones de sopa aguada, harina de maíz y boniato que el hospital ofrece gratuitamente. El Gordo es hablador y expansivo; el Flaco es hosco y reconcentrado en sí mismo. El Gordo explota sadomasoquísticamente la desesperación y el hambre del Flaco, le ofrece comida a cambio del cumplimiento de tareas que siempre están un poco más allá de las posibilidades del Flaco, y el Gordo nunca juega limpio. Al inicio, el Flaco, aunque resentido, se presta al juego del Gordo, aferrándose a la creencia de que el Gordo terminará por alimentarlo, pero finalmente llega, de manera espectacular, a un punto de quiebre: mata al Gordo y se lo come. Al final de la primera escena, que es larga, hay un breve interludio en el que el espacio se oscurece y se canta tres veces en rápida sucesión una cancioncita antes de que vuelva la luz para mostrarnos una colección de huesos y los restos de un yeso. El Flaco, sentado a la mesa del Gordo y ataviado con su pijama, se ha vuelto ridícula e increíblemente gordo; literalmente, parecería que de la noche a la mañana. Roe satisfecho los restos de una tibia humana y se palmea el vientre ahora sustancial mientras le obsequia al público los detalles de la muerte del Gordo, y se regodea en su osado tránsito homicida de la comida institucional al canibalismo. Cuando el Flaco recién trasmutado en Gordo se prepara para salir de alta del hospital (con la billetera del fallecido Gordo en un puño) el médico le informa que no puede irse a su casa hasta pasados quince días más. En ese momento, el Sirviente conduce a un nuevo Flaco a la cama vacía del Gordo. El antiguo Flaco comienza a llorar y a pedir ayuda a gritos cuando se da cuenta con horror de lo que el destino le depara. La obra termina como comienza, con un Gordo y un Flaco que comparten un cuarto de hospital...

La acción de *YAFS*, como la de *TMFM*, se desarrolla en una sola habitación: en este caso, la sala del apartamento de Lina en La Habana. Ese espacio no solo representa el salón de entradas y salidas de un frenético torbellino de viajeros que van y vienen del mundo exterior, sino que es también el centro de una energía cada vez más delirante que anima a los personajes y a la obra. Lina y su criada Chacha se preparan para partir de La Habana con destino a Brighton, Inglaterra, para unas vacaciones junto al mar. Cada vez que salen se les olvida un artículo de uso personal: en el caso de Lina es siempre el yodo, en el de Chacha, las aspirinas. De hecho, como asegura Lina, «¡Siempre se olvida algo!». Con el fin de remediar

esos olvidos, Lina se las ingenia para convencer a una escéptica Chacha acerca de la lógica de un astuto plan que ha concebido: cada una de ellas dejará algo «exprofeso» (esto es, accidentalmente a propósito), lo que les permitirá olvidar algo con plena conciencia de que lo han olvidado antes de regresar a la casa a buscarlo a fin de poder olvidarlo de nuevo. No hace falta aclarar que esta es solo la mitad de la historia. Lina tiene una rival: la formidable Señora Camacho, una mujer cuya manía de orden lleva a Lina a describirla como el antiovido personificado, y cuyo lema personal es «¡Nunca se olvida nada!» Parte de la lógica «compleja» del plan de Lina consiste en regresar a toda prisa de Brighton a La Habana para recuperar los objetos olvidados a tiempo para recibir una llamada telefónica previamente acordada de la Señora Camacho. De hecho, una vez que la señora Camacho realiza la llamada y se entera del plan de Lina, se apresura a ir al apartamento de esta última armada de listas, equipajes y su infeliz criada Tota, preparada para dar la batalla y convencer a Lina de su error. La Señora Camacho, quien tiene literalmente todo embalado en su voluminosa maleta para cualquier eventualidad (incluso, como se llega a saber, el cuerpo momificado de su difunto esposo), parece estar ganando la guerra cuando, para deleite de Lina, se ve derrotada por el descubrimiento de un boniato extemporáneo entre sus artículos de tocador. Se vuelven a trazar las líneas de la batalla, y el boniato simboliza lo ridículo del punto de vista recalcitrante de ambas mujeres. A partir de ese momento, la obra se desliza hacia un trabalenguas de artículos cada vez más disparatados que deben incluirse en el equipaje, antes de desembocar en un final histérico y enfebrecido mediante el oportuno descubrimiento de un intruso que las escucha a escondidas: es un amante que huye y que zanja convenientemente la discusión y lleva el asunto a su ilógica conclusión lógica.

Tanto *YAFS* como *TMFM* son piezas cortas, pero lo son de manera engañosa. Son obras complejas que, como la maleta de la Señora Camacho, revelan al abrirse que contienen mucho más de lo que una primera mirada rápida indicaría. En una primera lectura hay una comprensión del pensamiento y la acción que comienza a expandirse exponencialmente una vez que la obra empieza a traducirse para la escena. Ambas obras son sumamente verbosas: rebosan de juegos de palabras y frases hechas, así como de otras dificultades para la traducción. El título mismo de *YAFS* es un clisé del habla cotidiana de los que a Piñera le encantaba parodiar. Hacia el final de la obra, como han señalado Ricardo Lobato Morchón<sup>9</sup> y William Ruiz Morales, las palabras

dejan de estar atadas a su significado y se vinculan solo por su similitud fonética. De hecho, como dice Ruiz Morales, *YAFS* es casi un ejercicio para los actores, tal es la intensidad de su entorno verbal y físico,<sup>10</sup> y TMFM no exige menos de ellos. Las acotaciones para la escena de ambas obras incluyen un contrapunto musical y un ritmo secundario de movimiento y repetición que reflejan la palabra hablada y que, por tanto, no pueden ser completamente ignorados sin desnivelar las obras, cada una de las cuales posee lo que Rine Leal considera las características más sobresalientes de las obras dramáticas de Piñera:

Sus personajes *entran* y *salen* de sí mismos, se ramifican, se transforman frente al espectador, dialogan entre sí, y crean un ritual acogido a las leyes del teatro. Las mejores obras de Piñera ofrecen esta estructura en la que se producen analogías, repeticiones, interrupciones temporales, claves ocultas, vueltas en redondo, exorcismos y ceremonias, convenciones y novedades. El juego puede ser anulado y recomenzado cuantas veces sea necesario, siempre y cuando el espectador participe en él, es decir, lo acepte como teatro.<sup>11</sup>

Por razones que quizás no puedan definirse con exactitud, la simple palabra inglesa *turnip* [nabo] (como la palabra «boniato» en español) parece tener un valor cómico intrínseco mayor para un público británico que las dos palabras *sweet potato*, que constituyen la traducción «literal» al inglés de «boniato». La palabra *turnip* también posibilita un juego de palabras compensatorio en la traducción al inglés británico, ya que existe una útil aliteración –que provoca un efecto de comicidad– entre las palabras *turnip*, Tota, *travels* y *toilettries* [viajes y artículos de tocador] como se aprecia en el fragmento (en inglés) que se reproduce a continuación. Al traducir las obras de Piñera al inglés, mi estrategia siempre ha consistido, cuando ha sido posible, en replicar la forma rítmica, aliterativa y sugerente en que el autor juega con las palabras en español.

TOTA. (*She stands up, she takes a piece of paper from one of the pockets in her dress and reads slowly.*) Detailed inventory of the items that Señora Juana Camacho Widow of Pérez will take with her on her trip (*Pause.*) Garments: two morning dresses, two afternoon dresses, two evening dresses; three petticoats, three pairs of knickers, three pairs of long johns, three brassieres, five pairs of stockings. (*Pause.*) Toilettries: a bottle of eau de cologne, one

of lavender water, one of mouthwash, a pot of face cream, a tin of talcum powder, one of face powder, and a... a... (*She clears her throat, coughs and looks confused.*) and a... a tu... tu... tu...

SEÑORA CAMACHO. (*Surprised.*) What's the matter, Tota? Can't you read your own writing?

TOTA. (*Stammering.*) Madam, it's just that..., here..., I don't understand... (*She bursts into tears.*)

SEÑORA CAMACHO. Come on! Pull yourself together! Keep reading.

TOTA. (*Fearful.*) Madam, it says here a..., turnip...!

SEÑORA CAMACHO. (*Astonished.*) A turnip? But that's not a toiletry; anyway, I never take a turnip with me on my travels. (*Pause.*) Let's see, let's see! (*She rummages feverishly in the suitcase. Finally she pulls out a turnip.*) Here it is! And what a turnip! (*To Tota.*) Since when have we taken turnips on our travels? What were you thinking of, putting it in?

TOTA. (*Wringing her hands.*) I'm sorry, Madam, it won't happen again.

LINA. (*Laughing heartily.*) Perhaps she was reading the shopping list as well and the turnip slipped in amongst the toiletries.

El nabo, por supuesto, es un tubérculo que se come comúnmente en Gran Bretaña, pero es una rareza en Cuba, aunque en la traducción para la escena su desplazamiento cultural tenía un efecto de comicidad. La intención era provocar el sentimiento de comedia, de espectáculo de *clown*, de absurdo que permea, junto a los tintes más oscuros de lo grotesco, las obras de Piñera; así, el hecho de la aparición de un nabo en una maleta tenía el propósito de provocar una respuesta similar en un público británico (¡risas!) a la que provoca un boniato en un público cubano. El público cubano sabe que le está permitido reír en una obra de Piñera; el público británico, que no está familiarizado con el canon de Piñera, no necesariamente lo conoce. La aspiración de la traducción en este caso era esencialmente establecer contrapesos de comicidad y estimular el sentido del humor del público de una cultura dada. De hecho, la idea de dos señoras cubanas que cambian voluntariamente las cálidos mares azules y las playas de arena bañadas por el sol de Cuba por

las costas lluviosas cubiertas de guijarros y las aguas grises y frías del Canal de la Mancha (esas son las características tradicionales de una temporada de vacaciones junto al mar en Brighton) resulta más cómica para un público británico que para un público cubano. En el mundo de la obra de Piñera, Lina y Chacha se trasladan de la trivial cotidianidad de sus vidas en una isla tropical bañada por el sol a los deleites exóticos de una playa de guijarros inglesa. Viajan con facilidad, sin que aparentemente tengan que ocuparse de visas, trámites burocráticos y esperas en aeropuertos, y se las ingenian para cambiar los planes de sus vacaciones en un segundo a causa de un frasco de yodo olvidado «a propósito». Se trasladan fluidamente de una cultura a otra, encantadas con el drama del olvido que ellas mismas crean y que les permite «estar viajando constantemente». En la producción británica de la obra, Lina y Chacha regresan a casa de su estancia en Inglaterra al son de un órgano que deja oír una melodía de *music hall* muy famosa en Gran Bretaña: «*Oh I do like to be beside the seaside*». Llegan «desarregladas e histéricas» a la puerta del apartamento de Lina, con sombreritos playeros, flotadores en los brazos y pelotas de playa, en alusión a los clisés de las vacaciones junto a la costa en Gran Bretaña; al absurdo clownesco, de comedia, que permea los espectáculos de variedades típicos de las playas británicas y las caricaturas grotescamente vulgares que han popularizado las postales playeras en ese país. Lo exótico, nos damos cuenta, siempre está en otra parte.

No se trata de que un boniato no pueda ser cómico en inglés. En la producción de *YAFS* realizada por el Hostos Community College de Nueva York en abril de 2010, representada alternativamente en español e inglés por actores estadounidenses bilingües para un público estadounidense bilingüe, el boniato siguió siendo un boniato en ambas versiones –la inglesa y la española– y fue un elemento llamativo de la publicidad previa al estreno; el boniato también fue un boniato en la producción de la obra representada ante un público cubano-anglo-norteamericano en Miami. En la producción de *YAFS* realizada por Central School, el nabo se convirtió en un dispositivo incendiario que se pasaban las mujeres al final de la obra antes del estallido final del lenguaje y el exorcismo de la memoria y el olvido. El nabo migró entonces a *TMFM*, para que lo comiera el infortunado Flaco en lugar del puré de boniato del menú del hospital de Piñera, que no logra matarle el hambre. El Flaco cubano-inglés comía, además, col hervida en vez de la yuca hervida del original: la yuca

es un tubérculo muy común en Cuba, pero no tanto en el Reino Unido, donde la col aguada y hervida hasta que toma un tinte grisáceo es un plato que se relaciona más con un ambiente institucional como un hospital. En la producción no se servía comida real; los platos vacíos tenían ostentosas etiquetas que proclamaban sus contenidos, y eran servidos de manera muy estilizada por una sucesión de asistentes de batas blancas (encarnadas por las cuatro actrices) que se movían al compás de una sincopada milonga, mientras miraban altivas a los ojos del público durante el desempeño de su tarea levemente siniestra. Esas mismas asistentes cambiaban las posiciones de las dos camas de hospital y de las particiones que componían el resto de la escenografía para denotar los cortes temporales y las perspectivas cambiantes de cada personaje en distintos momentos de la obra. La cama del Flaco parecía un jergón carcelario (de hecho, la idea original de Piñera era ubicar la obra en una prisión y no en un hospital) y la del Gordo, la de un hotel de lujo. El tango servía también para subrayar la lectura (o canto virtual) de las recetas por parte del Flaco y para coreografiar el ritual del banquete del Gordo. El ritmo y el movimiento también eran importantes en la representación de *YAFS*. Tanto Lina como la Señora desarrollaron una forma de moverse dictada por sus opuestos mantras íntimos (siempre olvidar versus nunca olvidar), y Chacha y Tota eran un reflejo de sus amas y también se contrapunteaban al moverse y hablar. Los efectos de sonido de *YAFS* estaban a cargo de los dos actores, ataviados con batas blancas y sentados en la primera fila del público.

Si en estas dos obras podría habérsenos acusado de oscurecer orígenes y nacionalizar tubérculos en pro de la claridad y la comicidad, en la reciente producción de *Electra Garrigó* fuimos exactamente en la dirección opuesta y la hicimos cubana hasta el fondo. El director Gregory Thompson no tenía un conocimiento previo de Piñera, pero había dirigido una producción de la *Orestíada*; de hecho, describió agudamente *Electra* como «un antídoto a la *Orestíada*, pero en realidad una obra sobre Cuba». La obra es tan desconocida en el Reino Unido como infinitamente comentada y diseccionada en Cuba (al menos en los círculos teatrales/críticos). No forma parte del canon de obras y parodias contemporáneas inspiradas en el personaje de Electra y, por tanto, es territorio virgen para un público cuyo conocimiento de *La guantanamo* se limita a los cantos que se entonan en las gradas de los estadios de fútbol, y cuyas ideas sobre Cuba están filtradas a través de la visión «tropical-exótica» de playas bordeadas de palmeras que Lina y Chacha desafían tan abiertamente.

En la versión de Central, los seis jóvenes actores representaron todos los personajes como si fueran actores británicos que representaban conscientemente a cubanos que representaban a griegos (con acento cubano, lo que decidió el director durante el segundo día de ensayo, dado que los actores parecían correr el peligro de quedar atrapados en un estilo declamatorio de actuación clásica, del cuello hacia arriba, que no se adaptaba a la obra; ese acento, a su vez, incidió sobre sus movimientos, que se hicieron más sueltos y fluidos, y menos temerosos de la bestia rebelde que debían domesticar y dominar en las seis semanas de ensayos). La obra se ubicó en el marco de un programa de radio cubano de los años 40, la música era fundamentalmente de esa época, y el coro funcionaba como narrador y presentador del programa: en ocasiones recitaba las acotaciones para controlar a los actores, y a la manera tradicional de los dramatizados radiales (al menos en la BBC) representaba todos los demás papeles a medida que resultaba necesario. El coro no tocaba la guitarra o el tres, sino un ukelele que sacaba de un gran estuche de guitarra al inicio de la representación, lo que le indicaba al público que aunque lo que estaba a punto de ver podía tener todas las apariencias de una tragedia griega, había algo que aun cuando parecía lo mismo era extrañamente distinto y podía incluso hacerlos reír.

No tenía ninguna idea previa acerca de cómo se traduciría *Electra*... a la escena inglesa. Fue un proceso apasionante de exploración y búsqueda tanto para mí como para los actores y el director. Había preparado previamente una versión de la obra con copiosas explicaciones en notas al pie (esas notas, por supuesto, desaparecieron en las versiones siguientes, dado que no se puede actuar una nota al pie, pero sí internalizar la información que proporciona y dejar que ella alimente la actuación). Durante los ensayos, el énfasis siempre estuvo en el movimiento. Se utilizó la técnica de leer y grabar la escena, para después representarla al compás de la grabación, hasta que los actores se apartaron del texto escrito. En ningún momento se les permitió ensayar libreto en mano. Todos los actores tuvieron que descubrir a su cubano interior (y en el caso del actor que representaba al Pedagogo, también a su caballo interior), a fin de encontrar la foto de un cubano/cubana, inspirarse en ella, encontrar e incorporar cinco gestos de sus personajes y emplear esos gestos de maneras sutiles a lo largo de la obra. Se trabajó mucho en ponerle acción al texto con el método stanislavskiano de encontrar el verbo transitivo de cada parlamento de cada uno de los personajes que describe sus acciones o intenciones en un momento dado. Mi tarea consistía

en sentarme junto al director y crear de manera colaborativa sucesivas versiones del texto a medida que avanzábamos hacia la representación. Añadí algunos juegos de palabras de los que creo que Piñera se habría sentido orgulloso, de haber escrito la obra en inglés («Hold your horses, Pedagogo» es uno de mis favoritos: el inglés es un idioma que gusta de los juegos de palabras).<sup>12</sup> Resultó una experiencia muy liberadora para los actores. Pudieron crear sus personajes partiendo de cero; no sentían sobre sí el peso de expectativas o comparaciones con producciones anteriores, con todas las *Electras*, *Clitemnestras* y *Agamenones* previos: tenían las manos libres para trabajar. Las actuaciones fueron todas excelentes. La producción tuvo menos éxito: el público en ocasiones se sintió desconcertado y no sabía qué era lo que veía. Pero eso ocurre a menudo con Piñera: sus obras desconciertan, no cuentan las historias esperadas y la gente se siente incómoda. Pero en lo que a mí toca, opino que así debe ser; el «cuerpo-teatro» integrado por el público...

#### NOTAS

<sup>1</sup> Virgilio Piñera: «Se habla mucho...», en *Conjunto*, n. 61/62, julio-diciembre de 1984, pp. 57-59.

<sup>2</sup> Véase Geraldine Cousin (*Recording Women*, Routledge, Londres, 2000, pp. 4-53) para la documentación del proceso de creación de dos producciones de Scarlet: *The Sisters* (una adaptación de *Las tres hermanas* de Chéjov) y *Paper Walls* (una pieza de creación colectiva). Véase también los archivos de Scarlet Theatre en <[www.scarlettheatre.co.uk](http://www.scarlettheatre.co.uk)>.

<sup>3</sup> David Johnston (ed.): *Stages of Translation*, Absolute Classics, Bath, 1996, p. 7.

<sup>4</sup> Kasia Deszcz dirigió esa producción para Scarlet Theatre en 1997. La versión titulada *Princess Sharon* fue una recomposición a partir de una traducción previa de *Ivona* realizada por Krystyna Griffiths-Jones y Catherine Robins (1969). Esa traducción fue reconfigurada por Kasia y su esposo Andrej Sadowski, quienes retomaron el original polaco y lo llevaron de nuevo al inglés en conjunto con los actores de Scarlet Theatre. Kasia Deszcz utilizó posteriormente el patrón de la adaptación inglesa para crear una nueva producción polaca de *Ivona* que resultó muy exitosa y ganó un prestigioso premio teatral polaco. En

encogido en sus asientos,  
chillando como ratas en un naufragio,  
luchando vanamente con sus máscaras,  
con sus máscaras...  
que hartas de ocultar sus caras verdaderas,  
esgrimen puñales ensangrentados.

hunched in their seats,  
squeaking like rats in a shipwreck,  
struggling vainly with their masks,  
with their masks...  
who tired of hiding their true faces,  
brandish bloodied daggers.

Este público también tiene que hacer algún esfuerzo, y si al hacerlo se siente intranquilo, considero que mi tarea de traductora de Piñera está cumplida, al menos en cierta medida.

Aquí el poema teatral  
el poema que nos vira al revés  
que nos saca lo que tenemos por dentro,  
que nos demuestra que tú eres tú más otros tú  
que ni sospechas,  
o que si los sospechas, los ocultas,  
porque tu máscara puede más que tú;  
el poema que te vira al revés,  
que te saca lo que tienes por dentro,  
que te demuestra que tú eres tú y otros tú más,  
que no sospechas, o que si lo sospechas,  
los ocultas,  
porque tu máscara puede más que tus tú,  
porque cuando tú dices  
algo tan inocente y simple como, por ejemplo:  
«¡que hermoso día!»,  
la no inventada máquina de traducir pensamientos,  
podría muy bien traducir:  
¡ojalá se acabe hoy el mundo!<sup>13</sup>

Here is the theatrical poem:  
The poem that turns us on our heads,  
That brings out what we have inside of us,  
That shows us that you are you plus other you's,  
that you don't suspect,  
or if you suspect them, you hide them,  
because your mask is stronger than you;  
the poem that turns you on your head,  
that brings out what you have inside of you,  
that shows you that you are you and others you more,  
that you do not suspect, or if you suspect it,  
you hide them,  
because your mask is stronger than your you's,  
because when you say  
something as innocent and simple as, for example:  
«what a lovely day!»,  
the not invented machine for translating thoughts,  
Could very well translate:  
I wish the world would end today!<sup>13</sup>

marzo de 2012 Kasia recreó *Princess Sharon* con estudiantes de la Central School of Speech and Drama. La obra fue representada como parte del repertorio junto a *Electra Garrigó*. La misma actriz encarnaba los papeles centrales de Sharon y Electra.

<sup>5</sup> Estoy documentando este proceso y escribiré sobre él en un artículo futuro.

<sup>6</sup> Humberto Arenal: *Seis dramaturgos ejemplares*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 164.

<sup>7</sup> El título de mi traducción al inglés de la obra terminó por ser *Thin Man Fat Man* (a partir de ahora *TMFM*).

<sup>8</sup> *You Always Forget Something* en inglés (a partir de ahora *YAFS*). Las otras obras cuyos fragmentos semiteatralizados se presentaron en la muestra *Pieces of Piñera* fueron *Dos viejos pánicos*, *Falsa alarma* y *Jesús*. El propósito de la muestra fue obtener retroalimentación del público para decidir de qué obra hacer una producción completa en una fecha futura. *Siempre se olvida algo* y *Jesús* fueron las obras que obtuvieron mayor aceptación del público.

<sup>9</sup> Ricardo Lobato Morchón: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Verbum, Madrid, 2002, p. 198.

<sup>10</sup> William Ruiz Morales: «Memorandum: siempre se olvida algo», en *Tablas*, n. 3, 2005, pp. 86-88.

<sup>11</sup> Rine Leal: «Piñera todo teatral», en Virgilio Piñera: *Teatro completo*, Letras Cubanas, 2002, p. V-XXXIII.

<sup>12</sup> *Hold your horses* es una frase hecha que significa «calma», «tranquilo». El juego de palabras consiste en que incluye la palabra *horses* (caballos) (N. de la T.).

<sup>13</sup> Para el texto completo del poema (del cual este es un breve fragmento) véase *La Gaceta de Cuba*, n. 5, 2001, pp. 14-16. Hasta donde sé, no ha sido incluido aún en ninguna de las antologías de poesía o teatro de Piñera. Como comenta Jambriña en su introducción, este texto se encontraba entre los papeles dejados por Piñera o su hermana Luisa Joaquina a la familia Ibáñez Gómez, que le ofreció su amistad y amparo al autor en las tertulias literarias celebradas en su hogar durante los años 60.



CRISTHIAN FRÍAS

La Habana, 1986. Es licenciado en Letras por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, e investigador del Instituto de Literatura y Lingüística. Fue editor de la revista *Upsalón*. Tiene en proceso editorial una antología de la poesía de José Jacinto Milanés y una compilación de los ensayos de José Rodríguez Feo.

# ELOGIO DE LOS CONTRARIOS\*

VIRGILIO PIÑERA, COMO TANTOS ESCRITORES DE SU época o de la historia, disfrutaba del gesto encantador de pronunciar citas esclarecedoras, puntuales, malditas, que prolongaran el sentido con la voz de un autor admirado. En algunas cartas a amigos cercanos, resalta su facultad para recitar pasajes enteros de *Fedra* de Racine y el gusto por esos pequeños placeres de la lectura. Se trata del voluntario aprendizaje de breves y esenciales frases, epigramas, máximas que caracterizan un estado, una poética o una actitud.

Según esclarece el mito, tuvo muy pocos libros, o casi ninguno. Con aprehendida arrogancia los regalaba después de leerlos y de ellos conservaba solo eso que ahora podemos llamar *su experiencia*. Entusiasta lector de memorias de escritores y damas francesas y amante de las obras de Oscar Wilde, seguramente concedía especial interés a esas formas de la lectura que recordaba hasta hacerlas suyas o servían de estímulo para crear las propias con similar entusiasmo. De Valéry, un autor sobre

el que escribió un ensayo, sospecho, le agradó una línea de los extensos *Cuadernos*: «La historia es la forma más ingenua de la Literatura»; de Wilde, otra del *De profundis*: «He puesto el talento en mi escritura y todo mi ingenio en la vida». En el mismo Wilde pudo haber encontrado esta de Emerson: «Nada hay más raro en un hombre que una acción de su propia voluntad». Un aforismo que Piñera, con conocimiento de él o no, desarrolla hasta, ciertamente, convertirse en esa, al parecer, anómala condición de raro por el acto «incómodo» de ser consecuente con la literatura y la vida. Como sucede con el personaje sin nombre del relato «Natación»: aprendió con agonía a nadar en seco y solo tras ese hecho único permanece más vivo. La explicación a semejante acto de contrariedad se encuentra en un texto clásico de 1942 o, para ser precisos, en una frase de *Terribilia Meditans* que justifica y acompaña no solo su carácter como escritor, su voluntad escritural, sino también su existencia. El arte de las citas, tempranamente (solo tiene treinta años y ha escrito muy poco),

\* Tomado de *La Letra del Escriba*, n. 109, septiembre-octubre de 2012.

compone su juicio, lo transfigura en una idea directa, para formular un sistema extenso, pero de una competente precisión. En ese texto-manifiesto de la revista *Poeta* ya el escritor ha comprendido su futuridad, el desarrollo de su seco destino. En la segunda y última entrega lo anuncia:

El descubrimiento de la parte falsa fue posible gracias al conocimiento de la parte verdadera. Era preciso, ante todo, tener bien delineado y sabido el axiomático principio «Toda situación verdadera puede, por inercia, cambiarse a falsa».

Hay en esa última frase la determinación de quien se sabe dispuesto a iniciar una trayectoria (o una poética, debemos decir) que represente el estado de su opinión antagónica hacia todo lo estable por reiterado. Esa misma revista se la envía a Jorge Mañach, un intelectual atrevido años antes, y con asombro Piñera descubrió su rostro tradicional, cómodo, académico, que rechazó con absoluta furia por censurar «su reticencia polémica». Y esa misma revista era un impulso de disentimiento contra la catolicidad del posterior grupo de Orígenes. Saber quienes son nuestros antagonistas o al menos advertir nuestras distancias y desencuentros es para Piñera, en estos textos de formación, una dúctil manera de definirse. Durante esta época de conocerse a sí mismo escribe

un ensayo que nunca publicó, titulado «De la destrucción», que comienza con una frase sintomática: «Lo trágico del mundo se asienta en el principio de la contradicción». Es decir, en el necesario motivo de la refutación como forma del conocimiento. Ir en contra, rechazar, oponerse a aquello regresivo y estéril para la Literatura contiene su más positiva respuesta como intelectual vivo con un temperamento exigente.

He utilizado unas líneas atrás la palabra *manifiesto* para indicar una manera específica de escritura. Ese texto no solo va contra algo, a pesar de su intención expresa, sino que también insiste en los nuevos atributos de la revista, en la nueva conducta del escritor y la literatura. Con *Terribilia Meditans* se tipifica su más notable situación de vanguardista. Aspira a la novedad y explica sus fundamentos; se defiende y destruye los precedentes para crear una naturaleza de su propia invención –naturaleza que abandona la vida heredada e intenta imponerse sobre un pasado arqueológico, detenido–. Pero hay algo más: el deseo de ser original, de evitar repeticiones. Piñera marcha contra esa estación irritante de las formas y el lenguaje; comprende que, si la poesía y Lezama se quedan petrificados en la victoria de la liberación del *impasse* Florit-Ballagas, ello inaugura igualmente una ociosa regresión. Se ha hablado muchas veces de la perspicacia que tenía para descubrir influencias e imitaciones literarias. Es cierto que leía leyendo, según su propio método; pero lo hacía de un modo vertical, bus-



*Una caja de zapatos vacía*, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales

caba en los autores, o en los libros, lo que tenían de rebeldes; los crecimientos horizontales, tan frecuentes en todas las literaturas, no le interesaban o no veía en ellos algo de legítimo esfuerzo, de verdadero talento creativo. Como Walter Pater, sabía que «el fracaso consiste en crear hábitos» y estar cómodo con esos estados en los cuales ocurre el disfrazamiento de artista, sin oponerse a la falsa construcción del Arte.

Para Piñera ser escritor es sinónimo de rebeldía estética y para ello se deben probar todas las variantes inéditas de lo literario, fundar desde el efecto impresionista de lo nuevo que expresamente destruye, modifica o altera los acontecimientos de algo verdadero anterior: hallar la parte falsa con una original versión de las cosas. Casi toda su literatura (para no ser absolutos) puede leerse desde ese triste agotamiento. Lo curioso de tal peculiaridad piñeriana estriba en que primero las renovaciones suelen ser tanto temáticas como estilísticas, aunque en apariencia resulte más escandaloso la manera de abordar los asuntos –indicio de que hemos tenido (o tenemos) más moralistas que filólogos–, y segundo, que a pesar de su propósito, las presuntas innovaciones no ocurren siempre; hay mucho en su obra de constante auto-vasallaje. Sin embargo, lo lograra o no, permanece la fascinación por lo subversivo y el obstinado interés de hallar la parte apócrifa de su ámbito, de demostrar que las cosas tienen una ambivalencia interior, oculta.

Su propuesta poética en la «Isla en peso» es una inmediata respuesta, contra el lenguaje y la solemne afirmación de lo cubano, de su más obvio y cómodo antagonista. Este es el ejemplo clásico; pero en *Lady Dativa* o *Decoditos en el tepuén* (este últimamente muy citado), para mencionar solo dos, se advierte el artificio de ir contra la palabra misma y la manera cotidiana de hacer poesía. Los ejemplos pueden tomarnos varios días; pero en todos encontraremos una mirada (según el término que prefieran) absurda, grotesca, súbita o paródica (o acaso todas juntas) e indican una manera diferente, fuera de lo común, ex-céntrica y opuesta a una determinada realidad siempre opresiva. Así sucede en *El no*, *Jesús*, *Estudio en blanco y negro*...: los personajes están sometidos a una lucha, a veces infructuosa, que construye el conflicto y define sus identidades como sujetos. Rechazar o no, estar en contra de alguna situación o no, esa es la verdadera materia piñeriana.

Hay dos novelas de Piñera que desarrollan su tesis paradójica y me atraen en tanto se complementan por el conflicto potencial que generan como estructuras de

algún modo dependientes. Por sí solas son efectivas como literatura, pero un repaso interesado y alterno provoca un entendimiento pleno del interés que instalaba su autor en la búsqueda de realidades reversibles, es decir, realidades que pueden ser transformadas en un escenario contrario. Y si sabemos que Piñera solamente escribió tres novelas, y que de ellas dos cumplen esta condición armónica de convertir lo verdadero en falso y viceversa, resulta fácil percibir la seriedad de sus creencias ideológicas.

Piñera nunca escribió novelas extensas o, para decirlo de un modo ordinario, no escribió novelas de numerosas páginas. Este hecho que podemos expandir a toda su obra, casi siempre concisa, directa y lacónica, no debe entenderse como una condición nociva para su futuridad literaria (pueden coexistir *La montaña mágica* y *Pedro Páramo*), si no como una voluntad de impulso, de personal concentración creativa. *La carne de René* (que invierte el sistema de *El camino de toda la carne* de Samuel Butler), la más larga, no llega a las doscientas páginas. Las otras dos, publicadas en la década del 60, con solo cuatro años de diferencia, son *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967), ambas muy breves, tanto que la segunda tiene en mi edición solo noventa páginas. Si señalo esta materia tan poco literaria es porque ello enuncia una finalidad: no son textos que se detengan en el gusto por la palabra y el lenguaje, no intenta Piñera extender con arborescencias sus historias; los relatos están más bien focalizados en el desarrollo preciso, casi único, como si fuera un esquema, de la peripecia, y en la vida exclusiva de los protagonistas. Las novelas descubren y demuestran puntos de vista contrastantes. De ahí que parezca un sistema compuesto, como si aspirara, según el deseo de algunos autores, a que lo lean seguidamente, como si en realidad no existieran textos independientes sino una sola obra; «todos los fuegos, el fuego», diría Cortázar.

El primer cuadro lo compone el Sebastián de *Pequeñas maniobras*. Protagonista temeroso, cobarde por naturaleza, paranoico. Percibe, al igual que Ramón Yendía (el personaje de Lino Novás Calvo), una persecución o un complot contra él en todas partes, y exactamente por eso huye ante cualquier indicio de compromiso: «he sido puesto en el mundo [dice al principio] para una sola cosa: para ocultarme, para tener miedo, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada».<sup>1</sup> Si se ve inmerso en un estado de obligación abandona el sitio, borra su rastro, desaparece hasta hacerse nada. Si halla una

mujer deseosa de su presencia le promete un ilusorio destino; porque el miedo a permanecer estático y perder su libertad lo expulsa hacia una vida deseada: el aislamiento perpetuo. Encontrar un trabajo, comer, estar en la vida son opciones solo posibles si no comprometen su tipo de existencia, una que atenta contra todo lo «natural» de una biografía ortodoxa. Las *memorias* de Sebastián son la historia blanca de su mediocridad y cinismo, autoimpuestos, para eludir cualquier quebranto a su libre albedrío. Su voluntad adquiere la determinante dimensión de no existir tal y como viven los demás, de oponerse al gesto agotador de llevar una existencia marcada por la condena de lo históricamente aceptado; pero no aspira a la muerte, sino a su tipo de vida; casi al final dice:

¡La vida! [...] Sepan que me encanta y que no encuentro deporte más apasionante que vivir. Ocorre, sin embargo, que las reglas del juego varían de acuerdo con la concepción vital del jugador; algunos la exponen locamente, otros la preservan. Yo soy de estos últimos...<sup>2</sup>

Este pasaje, que puede tener muchas implicaciones (ideológicas) de acuerdo al contexto que vivía Piñera cuando escribió la novela, no debe solo permanecer anclado a un momento exterior a la literatura, porque, finalmente, se trata de ampliar la perspectiva sobre la vida o los distintos tipos de vida que existen, así como los acontecimientos que la determinan. Sebastián crea una original conducta, sobrepasa lo antiheroico para formular una heroicidad de la diferencia. Su distingo radica en pasar inadvertido en un mundo donde el resto se somete a principios inflexibles y él puede permanecer ajeno para burlar esos mismos principios.

El cuadro segundo pertenece a *Presiones y diamantes*. Aquí nunca llegamos a saber el nombre del protagonista. La novela, a pesar de ser muy breve, tiene una variada peripecia, involucra diversos personajes, hay mucho diálogo. El héroe, testigo y narrador de una conspiración, se enfrenta a la circunstancia de potenciales presiones y a la necesidad del resto de los roles por dejar la vida tras fríos descansos de la personalidad, suerte de guiño con la ciencia-ficción que termina por abducir a los sujetos. X, para llamarlo de algún modo, es el único consciente del disparate que constituye abandonar el cotidiano existir y, si todo el mundo habla Rouge Melé, él no pierde el lenguaje natural. Él es diferente por su caso en un medio insólito. Avanzado un poco el relato dice ofendido:

Es así que en esta ciudad nada menos que se conspira contra la vida misma; no se conspira contra el Estado, contra la Religión, contra el Trabajo; no se conspira por el asalto al poder sino por el asalto contra la vida.<sup>3</sup>

En solo cuatro años Piñera ha modificado el sistema en su contrario, y su obsesión de originalidad repara en otra circunstancia de extrañamiento. Ahora la actitud heroica de su protagonista no estriba en «estar fuera de», solo, como Sebastián, sino en estar, solo, «dentro de». En *Presiones y diamantes*, el personaje trabaja, está felizmente casado, asume la vida que le ha tocado en suerte; pero el resto de su entorno quiere destruir esa existencia manida y estática. De ahí que el conflicto resulte del compromiso de llevar las cosas a su ordinario trayecto. Este sujeto termina siendo un revolucionario que lucha contra el deseo de los demás de no asumir su cómoda vida. La situación «absurda» ha cambiado su centro; pero en ambas novelas vemos la lucha por preservar una férrea doctrina, vemos una parte verdadera discutiendo con otro estado falso y los dos relatos trazan una estrategia similar y antagónica por sus búsquedas. Están los que protegen una postura y los que la rechazan. Ninguno está del todo equivocado. La sería equivocación, parece decirnos Piñera, es suponer que algo, por estar dado y ser asumido como cierto, no puede transfigurarse en todo lo contrario. Lo trágico del mundo está en su necesaria contradicción (ya había dicho en un ensayo), y en la capacidad del artista (ahora podemos agregar) para descubrir que cualquier circunstancia puede revertirse. Con *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes* hallamos las variantes de su obsesión juvenil. A los escritores casi siempre, se dice, nada los acompaña excepto las malditas obsesiones. Una de las de Piñera viene del complejo deseo de tornar todo lo frecuente en su aspecto contrario o, al revés, viene del raro gusto de desautomatizar lo estacionario, para explicar, según aquella cita de *Terribilia Meditans* que «Toda situación verdadera puede, por inercia, cambiarse a falsa».

#### NOTAS

<sup>1</sup> Virgilio Piñera: *Pequeñas maniobras*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>3</sup> Virgilio Piñera: *Presiones y diamantes*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 51.

# PIÑERA DESDE HOY: NO-TIEMPO, PROTESTA Y CON- TRAPODER\*

Atentos a muy numerosos puntos, compartieron indagaciones hacia dentro de la escritura piñeriana, tejieron nexos entre Virgilio y otros autores, especularon en ocasiones a partir de la poética del autor de *Las furias*.

No otra cosa nos reúne en estos días en Miami, y ahora en Camagüey, solo que lo hacemos más centrados en su dramaturgia, en su teatro, ese que tiene el privilegio, entre sus cultivos, de expresarlo, no sé si mejor, mas sí ante públicos amplios que no necesariamente lo leen, pero pueden disfrutarlo en la encarnación de su palabra en presente.

## I. UNIVERSO PIÑERA DESDE TODAS PARTES

En medio de malos tiempos –como los que Borges decía tocaban a todo el mundo–, Virgilio Piñera ha cumplido cien años. Lo hemos celebrado como quizás él no pudo imaginar, mucho menos en los últimos años de su vida, signados para su persona por pésimos tiempos.

Enero abrió en La Habana con el estreno de *Aire frío* por Argos Teatro. La estela escénica ha proseguido con nuevas visitaciones a sus textos teatrales y con la vuelta de montajes que habían salido del repertorio de distintos grupos. En Miami, a principios de año, un evento pensó su magnitud en relación con la dramaturgia nacional. En Cuba se han sucedido acciones de muy diversas pautas. Entre las más importantes, amén de la ya mencionada saga teatral: la publicación de su múltiple corpus literario desde una óptica actualizada, bajo el denominativo de Colección del Centenario, y la realización del Coloquio Internacional «Piñera tal cual», donde unos cuarenta estudiosos del gran escritor cubano pesaron en la actualidad, desde sus perspectivas, la literatura, la cultura y el mundo.

Virgilio es el gran escritor que se decidió por el teatro cubano, por ponerle dignidad a la visión de lo que el teatro podía ser para una nación, y creo que eso es un parto, una irrupción, cómo el desmonta la realidad de la tradición sentimental cubana, y empieza a demostrar realmente lo que somos.

CARLOS CELDRÁN, director de Argos Teatro

Cada encuentro nos coloca ante un Piñera más universal. Recuerdo que en junio pasado, durante un panel que moderé, ante la insistencia de los invitados en torno a Piñera como un autor que retrata lo cubano, casi a coro se sumaron varios participantes extranjeros que observaban cómo cada uno ve a Virgilio con pertinencia en sus

*Aire frío*, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

\* Ponencia leída en los eventos «Un fognazo del absurdo: 100 años de Virgilio Piñera» y Festival Nacional de Teatro, en septiembre de 2012, Miami y Camagüey respectivamente.



respectivas naciones, tales como Lituania, Noruega o Gran Bretaña. En su centenario, penetrante y auténtico, Virgilio Piñera pervive en su provocadora y desafiante universalidad. Es un escritor marginal, mucho más que marginado, como señalara entonces Julio Ortega, porque esa categoría atañe a su literatura y le confiere enorme potencialidad a su verbo.

## II. PIÑERA: EL SÍ DE LOS 90

Cuando Piñera cumplió noventa años, en 2002, justipreciamos su obra y su vida en un coloquio organizado por la Casa Editorial Tablas-Alarcos que sirvió entonces para repasar cuánto se había hecho y cuánto no en función de una recuperación plena de su obra.

Allí señalé que durante esos años 90, tan desgarradoramente intensos y particulares, la obra y la presencia de Virgilio nos habían querido acompañar sin servirse de aniversarios u otros congéneres similares.

Después del injusto silencio al que lo sometió la errada política cultural de los 70, década al término de la cual muere en cruel anonimato, relativamente joven, el peso de Virgilio fue reconquistando su lugar en el concierto de la cultura cubana.

Los 90 nos trajeron la explosión piñeriana. Después de algunas acciones, de varios títulos suyos y de representaciones de sus textos dramáticos en los 80, directores de varias ge-

neraciones se hacen cargo de sus piezas y lo convierten en el dramaturgo cubano más representado de la última década del siglo XX en la Isla.

Me pregunté por qué y creo que la interrogación sigue siendo válida hoy. Desde que, precisamente, con «La isla en peso» (quizás el poema más polémico del siglo XX cubano), abandonara todo pintoresquismo, toda complacencia con el ser nacional y lo presentara, si bien a través de la mediación de la poesía, de una manera otra, la obra toda de Piñera se alzaría sobre nuestros desquiciamientos, léanse angustias, absurdos, despropósitos. Lo cierto es que Virgilio es como otra cara de la luna en la poética del arte insular.

Por tanto, lo que entonces llamé «el sí de los 90», ahora multiplicado cien veces, no tiene que ver nada más, ni esencialmente, con lo que a la obra piñeriana le correspondía con base en una restauración por objetivos políticos, sino con la profunda articulación entre el espíritu de la época, de los lenguajes artísticos contemporáneos y la vitalidad propia de tal teatro. La desesperación resultante de la situación económica, la crisis ideológica, las transformaciones de una organización social hasta entonces homogénea y dominante, el primer plano ganado por la heterogeneidad y el reconocimiento de la otredad, la nueva conciencia sobre la insularidad, y, por otra parte, la prevalencia en las artes de fin de siglo del juego, el humor, la ironía, el absurdo, el grotesco, la máscara, la reflexión sobre la familia o el poder... explican los sucesivos abordajes de entonces a la obra de Virgilio.

Constituyó un intento de hallar definiciones sobre la circunstancia humana y social de la Cuba finisecular. Y Piñera fue, aun por vía negativa, un definidor. Su poética es una permanente búsqueda ontológica sobre lo cubano, lo humano y la desestructuración padecida por la sociedad insular, y por todas las sociedades en definitiva –no condenemos a Virgilio, ya lo dije, a ser nada más que cubano–. Esa introspección del ser sirvió como asidero más sólido que cualquier circunstancia, siempre padecida como un estado transitorio.

## III. UNA PUERTA, UNA SALIDA, UN PUENTE

Aunque no es exclusivo de estos años, por supuesto, creo que esa percepción de vivir en un puente que nos conduciría necesariamente a otro lado, en un tránsito temporal, varió en Cuba desde los 90 hasta acá. Si dicha apreciación de un estado transitorio inducía a la ruptura del mismo o al juego con él (no olvidemos que el choteo puede ser oposición, pero también noria), ahora la aceptación de ese tránsito como estado permanente de las cosas conduce al drama, a la tragedia.



FOTO: Bubby

Durante el último tramo de la trayectoria de quince años de Argos Teatro, iniciado en 2006 con *Chamaco*, de Abel González Melo, su director Carlos Celdrán opera con una serie de vectores que atraviesan el teatro más contemporáneo, los cuales él ha trabajado desde aportaciones muy propias.<sup>1</sup>

Uno de estos es la «documentación de la realidad», que trabajé con mi tutorada Aymelis Díaz en su tesis de grado sobre Argos Teatro, relacionada con el teatro documento, pero con una suerte de inversión del orden de los factores. Si en tal línea el teatro se constituía en instrumento para evidenciar una realidad dada, ahora es la construcción de realidad el

mecanismo sin el cual la escena carece de sentido. Es un canal de absorción que alimenta el interior de la arquitectura teatral con las verdades que viven afuera.

Es una operatividad diferente a la perspectiva dominante en los montajes piñerianos de los 90, signados por el juego, la parodia y el divertimento, premisas de la condición posmoderna a la cuales se opone justamente un teatro que ha venido después, que intenta ser creíble, *documental*, menos artificial ante el espectador. Eso atisba, así sea brevemente, el gran movimiento pendular que describe el arte actual: de las heterogeneidades barrocas o posmodernas al artefacto conceptual.

*Una caja de zapatos vacía*, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales

Bajo esa premisa me parece que asume Carlos Celdrán la circunstancia descrita por Piñera en *Aire frío*. Con su penetrante mirada crítica, Carlos lo devuelve, mediante su puesta en escena con Argos Teatro, como un texto sobre lo transitorio que se hace permanente.

Quizás la más grande paradoja de Virgilio Piñera fue vivir la literatura como la respiración misma y, al tiempo, desafiarla en sus excesos de convención, en su artificialidad; de ahí la poderosa realidad que emana de sus textos. Ello explica razonablemente por qué su corpus teatral ha permitido lecturas de uno u otro lado sin, además, ser excluyentes entre ambos polos.

Celdrán ve en Virgilio al autor que nos devolvió con su teatro una imagen compleja como pueblo. Con ese punto de partida, concibió su montaje suprimiendo toda afectación costumbrista para crear un tiempo atravesado por diferentes etapas históricas, o mejor: un no-tiempo.

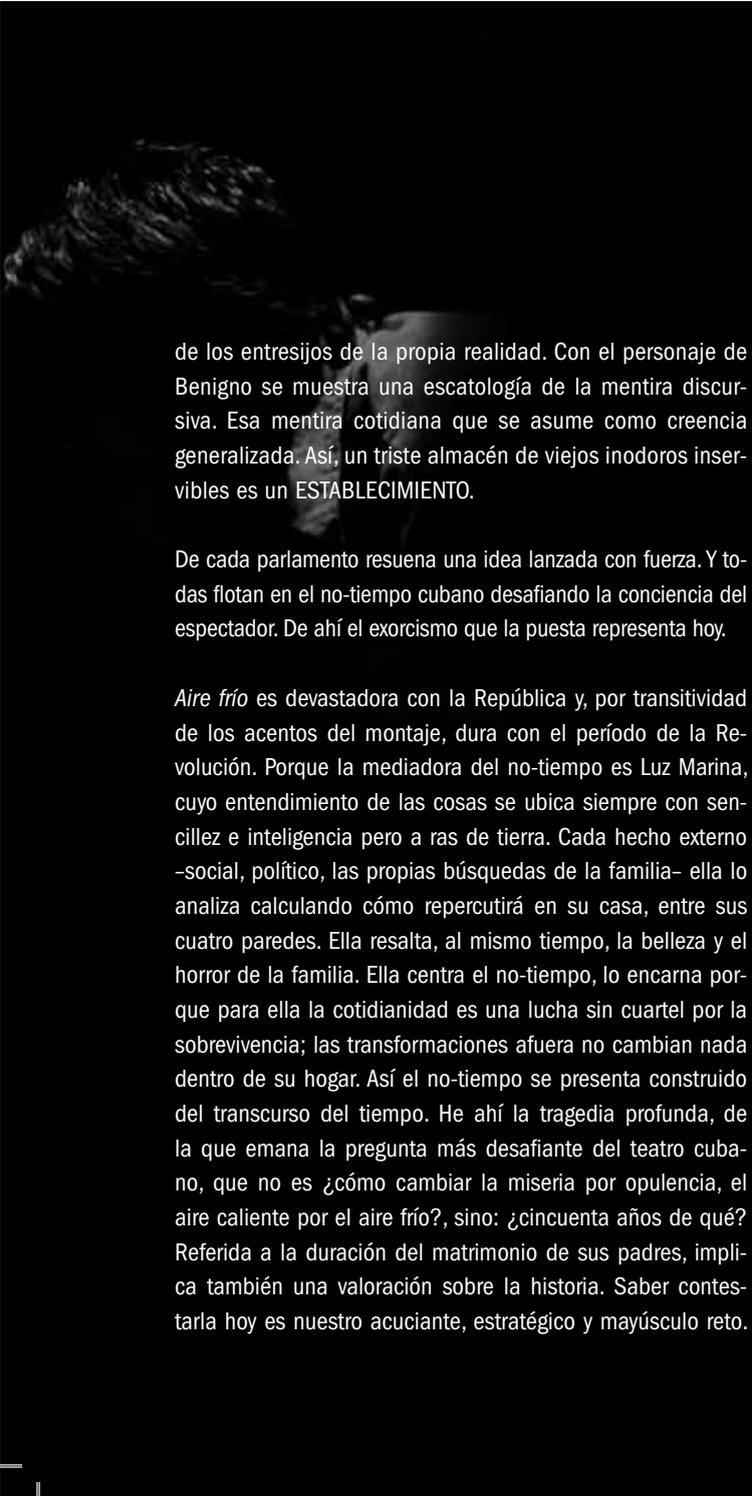
La puesta en escena conceptual no solo transmite ideas y emociones, como cualquier buena puesta; va más allá: se construye sobre una noción que aprieta en un haz ideas, lenguajes y artesanía. *Aire frío* está construido sobre el concepto del no-tiempo.

Porque fijémonos que el tiempo transcurre en *Aire frío*. El director quiere que lo veamos. Las luces filtran el amanecer, avanzan el día, dibujan la noche. Pasan ante nosotros las estaciones registradas por el mismo calor, o casi. Observamos los saltos de las épocas.

FOTO: Yasser Expósito

Pero en el espacio nada cambia, menos una luz fría (que no se ve). Los muebles solo nos servirán, al final, para un velorio. Ahora la carne en La Habana falta más de un mes. Las gallinas nunca se reprodujeron. Muchos sueños se vinieron abajo. Ni los jugados en el azar de la lotería, ni el extranjero que no salvará a Oscar o a Luis, ni los huevos que nunca llegaron. Ni cambiar el hambre cubana por el bistec argentino, ni llegarán a nadar en oro.

El absurdo de Piñera es más profundo que la simplicidad de no entender al mundo; es el de las palabras que no se sabe lo que significan al paladearlas en la lengua, los discursos que pierden el sentido al pronunciarse. Es un absurdo que nace



de los entresijos de la propia realidad. Con el personaje de Benigno se muestra una escatología de la mentira discursiva. Esa mentira cotidiana que se asume como creencia generalizada. Así, un triste almacén de viejos inodoros insertibles es un ESTABLECIMIENTO.

De cada parlamento resuena una idea lanzada con fuerza. Y todas flotan en el no-tiempo cubano desafiando la conciencia del espectador. De ahí el exorcismo que la puesta representa hoy.

*Aire frío* es devastadora con la República y, por transitividad de los acentos del montaje, dura con el período de la Revolución. Porque la mediadora del no-tiempo es Luz Marina, cuyo entendimiento de las cosas se ubica siempre con sencillez e inteligencia pero a ras de tierra. Cada hecho externo-social, político, las propias búsquedas de la familia- ella lo analiza calculando cómo repercutirá en su casa, entre sus cuatro paredes. Ella resalta, al mismo tiempo, la belleza y el horror de la familia. Ella centra el no-tiempo, lo encarna porque para ella la cotidianidad es una lucha sin cuartel por la sobrevivencia; las transformaciones afuera no cambian nada dentro de su hogar. Así el no-tiempo se presenta construido del transcurso del tiempo. He ahí la tragedia profunda, de la que emana la pregunta más desafiante del teatro cubano, que no es ¿cómo cambiar la miseria por opulencia, el aire caliente por el aire frío?, sino: ¿cincuenta años de qué? Referida a la duración del matrimonio de sus padres, implica también una valoración sobre la historia. Saber contestarla hoy es nuestro acuciante, estratégico y mayúsculo reto.

La Luz Marina de este *Aire frío* es más consciente de sus palabras, sus intenciones, sus gestos como personaje. Actúa en la sala de su casa cada situación. Diría que posee una conciencia performativa. ¿Y cómo no iba a ser la Luz Marina de hoy sino más consciente? Indaga, protesta y aventura una respuesta que, paradójicamente, atañe a la esfera de las ideas: No teníamos comida, pero teníamos esperanza. Hoy comemos, pero no tenemos esperanza. Padece el cansancio del no-tiempo. Porque en el curso social nada sucede impunemente sin aspirar a no tener repercusiones.

Su visión se contrastará con la de Oscar en Buenos Aires, cuya furia, al retornar a Cuba, habla de fracasos que nunca sabremos de cuántas desilusiones están hechos. Pero allí también hay una Luz Marina y una casa similar, dice él. Todo es universal.

La sagrada familia quiere hacer perdurar el no-tiempo en una foto. Sin guía, sin Dios, como en *Los ciegos*, de Maeterlinck, excepto Luz Marina que es la «traductora» entre el padre ciego y el hermano sordo, una mediadora, la que conduce al padre a la cama.

Virgilio fue un radical; de ahí su contemporaneidad. Supo mirarse y denunciarse a fondo y con el calibre moral de esa introspección a todo cuanto le rodeaba. Este montaje de *Aire frío* por Argos Teatro devuelve la radicalidad de Virgilio Piñera en su radiografía de lo cubano, el humano y el universal. Piñera lo leyó todo. Cada uno de nuestros comportamientos los hallamos entre las cuatro paredes de *Aire frío*. Son todas nuestras casas y, al levantar la cuarta pared, esas casas se encuentran con nosotros mismos, con un no-tiempo que nos desequilibra y nos desafía.

#### IV. UNA DIDÁCTICA DE LA VIOLENCIA

*Aire frío* es la proposición de un colectivo maduro que encontró en Piñera el vehículo para un fuerte impacto social desde el teatro. Mientras, *Una caja de zapatos vacía* es la presentación de un nuevo núcleo dentro del Estudio Teatral Aldaba, y de un director que se arroja con intrepidez al escenario. Su resultado, en apariencia, se restringe más al campo de lo artístico que al impacto sobre la esfera pública, pero es un espectáculo también cargado de realidad. Busca el espíritu piñeriano al seguir con efectividad el vector con que el autor logra la violencia: el carácter lúdico de la saturación del signo.

Virgilio hiperboliza la pateadura de una caja. Observamos un descabellado «diálogo» entre un hombre y una caja. Él la trata, la respeta y la patea. Lo hace porque puede. En otro lugar es el más débil, pero allí es el más fuerte y patea. Es interesante la construcción de un metadiscursos: Eric Morales, su joven director y actor, parece decirnos que en el teatro él

es más fuerte y por eso protesta, porque puede, ejerciendo un contrapoder público.

Asistimos al típico recurso piñeriano: el resultado poético es, o parece, absurdo. Ese hombre, Carlos, obsesionado con patear una caja. Pero detrás se esconde la rectilínea y apabullante realidad: la violencia contenida de un hombre reprimido que explota, de un débil que se desquita con una caja, más débil que él.

La puesta en escena regula la calidad pendular del juego dispuesto. Mantiene la conciencia de la caja como instrumento poético, en vez de un instrumento a secas. Tampoco subraya lo metadiscursivo. Los tres actores se entregan al juego, lo toman en serio y le dan vida, lo hacen real. Entran y salen de los personajes y de la situación, oscilan entre sus desempeños como vehículos del juego y los comentarios que les merece el transcurso del mismo.

Misa profana para enfermos, *Una caja...* revela una suerte de oficio de médiums que juegan. Carlos, el hombre, el personaje, no quiere «literatura», abraza la acción, nada de retórica. La mujer se resiste y luego entra en el retozo aportándole lo suyo; después, en medio de intercambios de violentos absurdos, ella se lo cree más que él.

Se explican que la violencia real viene de afuera: despellejan a otros antes de que los despellejen. Si no mato, me matan. Si no aplasto, me aplastan. Aunque la dimensión puede ser política, Piñera registra muy bien, de modo interno, los absurdos caminos de la discusión cotidiana entre marido y mujer: una nimiedad desemboca en catástrofe. La violencia se dispara en todas direcciones: del hombre contra la mujer, de la mujer contra el hombre.

Cuando entra Angelito, en una segunda parte del espectáculo, las referencias clarifican que este juego se ha desarrollado en estaciones porque lo hacen a diario, como en *La noche de los asesinos* o en *Dos viejos pánicos*. Angelito, áter ego u oscuro símbolo, exige dar la primera patada y salta la función de las pateaduras en *Los siervos*.

En medio de un carnavalesco juego de inversiones, Angelito representa esa violencia que viene de afuera o que reprimimos adentro. Angelito avasalla a Carlos. Después Carlos so-

mete a Angelito, quien ha propuesto el trueque de la pateadura. Un guiño o un manifiesto, según se vea, a favor de la homosexualidad masculina que desafía los roles y las creencias populares de quién es o no es. Matar o no matar, he ahí el problema. Casi meter o no meter, una reescritura homo de Shakespeare. Y escena que culmina en beso entre hombres para sellar una interesante lectura del director.

Así, son varios poderes los analizados en la horizontalidad de los ejes entre los personajes: Carlos-Berta, Berta-Carlos, Angelito-Carlos, Carlos-Angelito. Virgilio domina también la violencia pequeña de lo popular: agitar, coger la baja, etcétera.

No obstante, es difícil leer cada uno de los pliegues. Quizás porque Piñera no quiso o porque no llegó a pulir esta zona de la obra, a veces opaca. Se viaja a un mundo de vivos y muertos. Angelito estrangula a Carlos. Carlos renace de Berta y mata a Angelito. Símbolos como el pantalón o la camisa se distinguen, al parecer, en su semántica masculina. Angelito lucha por enquistarse en el poder.

Acudí a un diseño del espacio y de la obra totalmente minimalista. Utilicé un cuadrilátero como escenografía, para ir más a la síntesis y enmarcar a esta pareja en un ring de boxeo, en una constante lucha que no encuentra fin por sí sola. Para sugerir, además, en ese cuadrilátero, una especie de caja vacía, una circunstancia de soledad, de sensación de nada, en la que se encuentra gran parte de la juventud de hoy, en cualquier parte del mundo.

ERIC MORALES MANERO, director artístico de Espacio Teatral Aldaba

¿Puede ser una proposición redentora de Piñera? ¿Matar al muerto que está en el vivo? ¿Matar lo reprimido y libramos todos? ¿O es condenado el cobarde que solo puede ejercer la violencia doméstica contra el más débil huyendo de enfrentar al fuerte?

Frente a *Una caja...* es decisivo seguir el juego; el escenario lúdico instala preguntas con respecto a la relación entre el poderoso y el débil en distintas circunstancias.

*Una caja...* responde con violencia al no-tiempo de *Aire frío*. Piñera nos asoma a la entropía, a la autodestrucción de sistemas cuando carecen de un renovado canal de información que los oxigene. Desde ambos espectáculos se posicionan espacios complejos de protesta y contrapoder. En su primera secularidad, Virgilio Piñera tiene la extraña dicha de estar vivo y seguir hablando a su Isla, rodeada de agua por todas partes.

NOTA

<sup>1</sup> Trabajé varias de ellas, bajo mi tutoría, con Aymelis María Díaz Rodríguez en su trabajo de diploma «El actor y el espacio hacia una nueva documentación de la realidad en la escena de Carlos Celdrán y Argos Teatro entre 2006 y 2010».



# CINCUENTA AÑOS DE QUÉ (PIÑERA EN SUS CICLOS INFINITOS)\*

ABEL GONZÁLEZ MELO

La Habana, 1980. Es teatrólogo y dramaturgo. Tres textos suyos se estrenaron durante 2012 en Estados Unidos: *Por gusto* (Repertorio Español, New York), *Adentro/Within* (Aguijón Theater, Chicago) y *Nevada* (La Má Teodora, Miami), los dos últimos acompañados de sendas ediciones. Actualmente dirige el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid.

CICLOS Y CICLONES TRAE VIRGILIO PIÑERA SIEMPRE. NO SOLO su centenario llega cargado de emociones sucesivas hacia su obra, de exabruptos climatológicos, de ocultas perversiones. Fue en todo momento un espíritu agitado y críptico: su producción literaria hoy lo muestra como un huracán que revolvió, pasando por encima de todo, los años que le precedieron y los por venir. Ahí está la clave: hoy Piñera me interesa sobre todo por el despegue, por esa cualidad visionaria que lo separa de todos los dramaturgos de su época, por lo que intuyó que vendría después de él. Es un autor que leo irremediablemente vinculado a la vida que tuvo, y así obra y vida, fundidas en un mismo aparato, conforman el mito Virgilio Piñera que en esta ocasión aplaudo.

Junto a un corpus de poemas y cuentos de un gran nivel estilístico y una calidad sostenida, la dramaturgia de Piñera es desigual, apresurada, difícil de encajar en un rompecabezas teórico. Esa variedad de piezas crean el sedimento, sin embargo, para que resplandezcan sus mejores fábulas, entre las cuales *Electra Garrigó* y *Aire frío* ostentan un sitio privilegiado. Mucho se ha investigado y dicho sobre el estatus de ambas, tan diferentes y tan unidas. Me gusta leerlas como las dos caras de una moneda maldita que no cesa de rodar: abren

y cierran un ciclo que volverá a abrirse y a cerrarse hasta el infinito, sin ofrecer salida al destino previsto, colmándonos de angustia, atrapándonos en la noria. Son ambas los jirones del existencialismo que Piñera rescata para una Isla que es también el Mundo: obras absurdas en esa rueda interna que hila el argumento y comprime los caracteres, pero clarísimas, vívidas, reales en su estructura y su dimensión.

Es el pensador del teatro cubano, el que ha encontrado un modo posible para representarnos, y eso ha sido muy importante tanto para los directores como para los actores. Con su humor, su sarcasmo, su visión tremendamente iconoclasta y deconstructiva de la realidad, Virgilio es un pensador, un sintetizador de cosas.

CARLOS CELDRÁN, director de Argos Teatro

El reciente montaje de *Aire frío* por Argos Teatro me ha hecho regresar a la escritura de Piñera, un autor bastante más mencionado que leído en profundidad. Lo primero que se le debe agradecer a Celdrán es reedificar el texto con mínimos ajustes y supresiones. El director despoja la obra de aquello que podría limitar su alcance temporal y por ello parece recién escrita. Ha hecho un ejercicio consciente, ha concordado con el autor, no se ha divorciado de él mediante ilógicas versiones tan en boga en la actualidad. Porque, no nos engañemos, ¿hay que versionar a Piñera, quien es un autor contemporáneo, exacto, que escribe pensando en el retruécano, en la ambigüedad de sentido que genera la repetición, y quien ha cuidado tan bien su palabra dramática al dirigirla a los centros de conflicto? ¿Hay que añadirle epígrafes innecesarios e intertextos? ¿Se puede dar el lujo uno de versionar a un autor que es ya, en sí mismo, una poderosa versión del mundo? Que me vengan encima quienes piensan que sí, pero como autor defiendiendo la integridad del texto como sentido y solo las supresiones

\* Ponencia leída en el evento «Un fogonazo del absurdo: 100 años de Virgilio Piñera», en septiembre de 2012, Miami.

puntuales, no el ultraje indiscriminado. A nadie se le ocurre proyectar hoy un picotillo de *La naranja mecánica*, cortar un lienzo de Rembrandt por la mitad o decir que a *Claro de luna* le sobran tres acordes. Piñera es un sistema y se le debe el respeto que se les tiene a los clásicos, aun cuando la cualidad teatral sea viva y cambiante.

Con suma humildad ha trabajado Celdrán, con la devoción del orfebre. El carácter visionario de la fábula de Piñera encuentra en el concepto del director, tras cincuenta años de su estreno, el ajuste perfecto entre angustia e ironía. La ruptura permanente de lo trágico por lo cómico se hace carne en un elenco activo, que durante poco más de dos horas guía la atención del espectador. La puesta es un cronómetro que hila los cuadros con ansiedad, y el paso del tiempo se percibe sin alardes efectistas ni maquillajes: algunos actores, de hecho, no utilizan ningún maquillaje, solo evolucionan interna y corporalmente. Todo es siempre igual pero a la vez todo se transforma. El efecto galopante de la máquina de coser, monótono y casi en sordina, envuelve la atmósfera del escenario único: la sala de la casa en la que parece que nada ocurre y donde, curiosa paradoja, ocurre todo. Son las batallas históricas de la civilización, los divorcios filiales, condensados en una locación que funciona por metonimia como el millón de hogares cubanos donde el dinero no alcanza y la esperanza se resquebraja. La música instrumental de Denis Peralta aporta dosis de opacidad que, al no tematizar los pasajes, se integra con fuerza a la realidad despojada de una escena que solo se semantizará con el desempeño actuarial. Piñera y Celdrán lo traen todo al mismo sitio, un set claustrofóbico diseñado por Alain Ortiz: autor y director huyen del calor implacable y se guarecen bajo techo, comprimen las situaciones en la estancia inmutable del apartamento de una virtual clase media convertido ya en antro de pobreza. En ese ámbito los personajes patinan y patinan intentando seguir, no consiguen sacar ningún proyecto adelante, se hunden y se despedazan.

Porque eso de que la familia cubana se quiere es mentira, un mito que Piñera tira por los suelos. La familia, en la pobreza, se odia. Viven juntos quienes no tienen otro remedio. El fatalismo geográfico de una Isla rodeada de agua por todas partes queda sintetizado por el dramaturgo en el fatalismo de esa casita de la calle Ánimas rodeada de miseria y desconuelo por todas partes.

Las claves de la Cuba de hoy estaban ya en el *Aire frío* de 1959, cuando Piñera había cribado cuarenta y tantos años hacia una esencialidad conductual mezclada, en el artificio del drama, con la idea de predestinación. La puesta de Argos apenas transforma el original y de todas maneras los elementos de antaño encuentran perfectos equivalentes aquí: «Ya no es

como antes, la gente ahora entra y sale del país como si nada» es el único ejemplo que citaré entre los muchos que cabrían, concerniente entonces a la proliferación de la aeronáutica en relación con los viajes marítimos, y hoy referido al permiso oficial, cada vez más extendido, para que salgan los cubanos al extranjero. Pareciese que Piñera mirara desde lo alto y recolocase el mecanismo para el perfecto encaje de los nuevos ciclos que abre su dramaturgia ante los espectadores actuales.

Un fiel amigo de la Lenin, tras ver una función de la obra en la salita de Argos Teatro el pasado enero, me preguntó si *Aire frío* se acababa de escribir. Al responderle que no, que era de finales de los 50 del siglo pasado, cambió de expresión enseguida y murmuró bajito, con cierta vergüenza: «Entonces, ¿esto siempre ha sido una mierda? ¿Y a mí qué me espera en este país?». Esta breve anécdota acabó de convencerme de lo contundente que puede ser el buen teatro: no solo desaparece el autor y crece la historia con la que el público común aspira a entretenerse, sino que ese público se enfrenta de pronto a una perspectiva de su propia existencia. Me emocionó, de repente, que una obra que es casi ficción autobiográfica, traducida por un equipo teatral que aporta la experiencia vital de su contexto, consiga esas resonancias y ese magnetismo, movilice esas regiones de la inquietud cotidiana.

También *Aire frío* puede montarse mal y ser un texto muy aburrido en escena. Pero un espectáculo como el de Argos Teatro rescata todo su poder vanguardista, lo aparta de ser una simple tragicomedia de costumbres, lo reinserta en su estatus, lo pone de nuevo en órbita: al lado del mejor naturalismo de Strindberg, del mejor existencialismo de Sartre, del mejor absurdo de Mrozek. Porque en *Aire frío* se cocina todo eso mediante un diálogo de altos quilates donde el choteo permanente no funciona como postal tipificadora del comportamiento cubano sino como poderosa arma de intención dramática: caracterizando personajes y situaciones todo el tiempo, viajando hacia el lector-espectador.

Al neutralizar los elementos accesorios del argumento y filtrar el excelente humor del original, el director de Argos Teatro pone en primer plano el dilema familiar: la desidia que va aniquilando despacio a la familia Romaguera. Es un proceso tomográfico que Celdrán viene realizando desde hace años con su compañía pero que en *Aire frío*, con la excelencia de sus trazados psicológicos, logra cuajar hacia el interior. Los actores que encarnan a los seis miembros de la familia logran aportar seis paisajes muy claros de la personalidad múltiple que nos define como nación. Ángel Romaguera es el eterno soñador que siempre está flotando, el que envidia el bien de los otros y no da su brazo a torcer: el gran Pancho García le otorga la vehemencia del dictador en su viaje inexorable a la muerte; es terco hasta el



final de la vida, cuando, ya ciego, solo acepta que lo guíe la hija con la que no ha tenido paz. Ana (Verónica Díaz), la madre, se deja llevar por la corriente: el deterioro se ceba en ella, quien lo aguanta todo y teme el qué dirán. Luis (Waldo Franco) consigue en su breve aparición, ya sordo, dibujar el retorno del fracasado en la aventura internacional. Enrique (José Luis Hidalgo) es práctico, obsesionado con salir de la miseria, hacer a su familia aparte y cumplir con su obligación de hijo lo mejor que puede. No cabe que entienda a Oscar (Alexander Díaz), quien vive su ansiedad artística, su homosexualidad y el resto de sus secretos con la angustia del verdadero poeta.

La guinda de este pastel es Luz Marina, ese mítico monumento de Piñera que Celdrán, con inteligencia, coloca de espaldas al público, en una máquina de coser contra la pared, en su día a día de costurera y maestra. Luz Marina es tan buen personaje, por su riqueza interior, que aquí descubro en lo raigal de Yuliet Cruz a una actriz tan fabulosa como el carácter mismo que encarna. Ella lleva la historia y su frustración va ahogándose en la medida en que el drama avanza: está consiente de que no saldrá de ese pantano, sueña solo tímida y momentáneamente, el apoyo a Oscar es el único rayo de luz. El escape que se permite –su boda con el guaguero, su separación de la casa– de todas formas la sumerge en el terreno de los olvidados: ella se autoasume como descartable y ese conocimiento le da relieve, la hace grande.

Completan el elenco Edith Obregón y Rachel Pastor, quienes ofrecen dos caracterizaciones distintas, pero igualmente efectivas, de la vecina Laura. Michaelis Cué asume a Benigno, el vendedor de inodoros, y protagoniza una de las escenas más hilarantes del espectáculo.

Aunque sea en el último tren y consciente de su nimiedad, Luz Marina no se resigna a ser infeliz y simboliza, por eso, la rebeldía con respecto al modelo de sumisión que significó su madre Ana: toma las riendas y decide. La oposición entre objetividad e idealismo que se traba a partir de la relación con su padre Ángel es el rasgo de carácter que construye su vitalidad desaforada: «Sueños no, realidades» es hoy, quizás más que nunca, un *leitmotiv* para la Patria. Quejándose del calor y recordando cuándo pusieron la luz fría Luz Marina no vive: se

lanza a probar fortuna fuera de las paredes. Ambos rasgos, ser rebelde y tener los pies en la tierra, soportan el nuevo guiño de Piñera incidiendo sobre nosotros a comienzos del siglo XXI: con la fuerza de esa mujer no hay que lamentarse por el desastre que tenemos, hay que pensar en la forma de salir del fango.

Mi generación, la de quienes nacimos en los 80 con el mismo calor, es hoy la de esa Luz Marina que empieza la obra con treinta años y persiste como eje del ciclón, incluso si se fuga. «Un personaje de tragedia», según definiría Clitemnestra Plá, pero con ganas aquí de comer carne con papas y comprarse un ventilador. Es el pilar que sostiene el edificio, con su aporte pequeño pero constante, para que toda la estructura no se venga abajo.

¿Pero es el teatro, que hace del cuadro de época una instancia de emoción individual y colectiva, el mejor camino hacia el optimismo? Dice mi amiga Carmen Díaz que el montaje de Argos Teatro, representado en 2012 tras medio siglo de su estreno mundial en La Habana, es una venganza de Piñera. Acaso no le falta razón. El regalo que nos deja el autor en su centenario es aparecer vivo en su rudeza sobre el escenario, lastimando en lo profundo a quienes creyeron que la vida –la sociedad, la suciedad– podría mejorar. Piñera no clama: como su Electra Garrigó, declama ante nosotros. Tras los tintes de la bella parábola que es *Aire frío* hoy percibo un Virgilio Piñera documental, que habla de los mismos rincones escondidos de la Isla que a mí me gusta descifrar. Que habla del mismo dolor, del mismo exilio y la misma supervivencia de 2012.

*Aire frío* me sirve hoy no solo por la estela que dejó en la dramaturgia cubana, de la cual todos los autores dramáticos, desde los años 60, nos hemos servido, sino por lo que aún ahora sigue irradiando su escritura: un conocimiento de lo que profundamente somos los cubanos en cuanto individuos, en cuanto máscaras. Un escáner de la leyenda –la realidad y sus reflejos míticos– de nuestra Isla.

Vista en La Habana, la producción de Argos Teatro convierte el absurdo implantado en lo profundo de *Aire frío* en un relato que hace reír, duele y perturba como la realidad misma que lo engendra. Vista en Miami, la obra se abre a todos los que nos hemos ido de la Isla en algún momento, y a los que han vuelto, tanto como a los que no, insinúa que acaso no estuvo tan mal partir. Luz Marina coge la botella en sus manos y se pregunta «¿Cincuenta años de qué?» refiriéndose al aniversario de boda de sus padres: medio siglo sin salir de la frustración, sin salir del hueco. Hoy Yuliet Cruz, protagonista del elenco de Argos, hace la misma pregunta al final de la escena, y mientras las luces que ha diseñado Manolo Garriga se apagan, la duda sigue resonando en mi interior, en esa extraña conexión de incertidumbres que siempre permite la oscuridad.

*Aire frío*, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

FOTO: Buby



*AIRE FRÍO* (1958) ES, PARA MUCHOS CREADORES E INTELLECTUALES, no solo la mayor obra gestada por Virgilio Piñera para el teatro y la cultura cubanos, sino un destino probatorio de lucidez de quienes pretenden confrontar sus discursos sobre el escenario mediante el planteamiento de una mirada crítica y descarnada sobre nuestra *cambiante* sociedad, a lo largo de un poco más de cinco décadas acorraladas en la vida de la familia Romaguera.

La familia y la casa, el grupo teatral y sus espacios, sus relaciones evidentes o sumergidas se cruzan –o han de cruzarse– en las raíces de un nuevo levantamiento del texto de Virgilio, pues este, quizás como ningún otro, demanda una peculiar *pasión de ánimo* y una madurez técnica tangible para asumir la creación de una experiencia de vida, más que un acto de representación que ilumine las marquesinas con un destello seductor por la importancia indiscutible del autor y su obra. Esas seducciones pueden resultar paralizantes e inútiles, incluso en el año de las celebraciones por el centenario de Piñera.

El estreno de *Aire frío* en enero de 2012 aconteció por la coincidencia de la necesidad poética de Argos Teatro, Carlos Celdrán y un autor apremiado por poner en las cuartillas la historia de su familia, «que en resumidas cuentas es la historia de cualquier familia cubana de la clase media. ¡Clase media!».<sup>1</sup>

Pero, ¿de qué clase media hablaríamos hoy? Como indica Celdrán, «si algo tenía de sorprendente *Aire frío* era su desnudez visionaria, su permanencia, su cercanía: una historia raigal sobre nosotros mismos». <sup>2</sup> Precisamente por ello el camino de la versión eligió *centrar la acción* en cualquier tiempo cubano, «y abrir el horizonte a comportamientos y caracterizaciones libres de arqueologías, donde los actores pudieran acercar los personajes a nuevas resonancias». <sup>3</sup>

Para encargos como esos *Aire frío* se impone por su estatura dramaturgía compleja, por «ser una pieza sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace»<sup>4</sup> y por la síntesis de las *teatralidades* realistas, absurdas, *farsescas*, *grotescas*, *psicologistas* o de matices costumbristas que recompone, a la par de los enfrentamientos y reconciliaciones de los Romaguera, sometidos a permanentes tensiones en lo personal y en sus interacciones con la sociedad, las costumbres, la tradición, la Historia, la moral, la ética y la dimensión política del más cotidiano de sus empeños. Ello asegura la solidez del punto de partida del proceso creador, pues ofrece innumerables interrogantes para encauzar el diálogo pretendido con el espec-

tador de estos días, capaz de reconocerse en los conflictos y la dimensión humana de los personajes de Piñera, a pesar del tiempo transcurrido desde los hechos evocados y el peso revelador del lenguaje realista con el que desestructura comportamientos y maneras de asumir la absurda quietud de nuestras existencias cotidianas.

Pero tal diálogo creativo no puede construirse sobre pilares inamovibles respecto a la preservación del texto, el discurso y la historia originarios, como si las fabulaciones de la familia Romaguera fueran *realmente* ese universo calificado casi siempre como cerrado, absurdo o existencialista. En todo caso habría que considerar ese ámbito en tanto signo ilusorio, mediante el cual los avatares de la familia se presentan indiferentes a las variaciones de la Historia y en disonancia con el recorrido que cada quien emprende por arrancarle un poco de frescor a la ardiente circunstancia de nuestro calor «por todas partes» durante todos los meses del calendario. En el texto palpitan imágenes y situaciones dramaturgias que tensionan el realismo en tanto sistema expresivo suficiente para mostrar en escena los estados del alma de los personajes y del universo ambiguo al que pertenecen, los cuales subyacen a las palabras contenidas o a las explosiones de ira y afectos abrazados en el mismo corredor hacia el no suceder, hacia lo mismo, o casi lo mismo, de todos los días.

Quizás por ello la enrarecida circunstancia de encierro y estatismo que intenta aplastar a Luz Marina, a sus padres Ángel y Ana, y a sus hermanos Oscar, Luis y Enrique opera como una paradójica revelación de nuestros infortunios, evidentes más allá de los días que la casa y la parentela nos *narran* desde los años 40 hasta hoy. Se trata, en cierto sentido, de una acumulación de frustraciones impuestas muchas veces por las estructuras sociales y de poder, y otras por nuestros desencuentros melodramáticos con la cruda realidad en que vivimos, en la que siempre estamos «buscando una puerta, una salida...», sin que sean precisos el rumbo y los pasos a seguir.

Los Romaguera prevalecen por su condición arquetípica, por su *verdadera*

En *Aire frío* Virgilio Piñera se dio cuenta de que podía crear una figuración más real donde el absurdo estuviera permeándolo todo.

CARLOS CELDRÁN, director de Argos Teatro



visceralidad, alejada de la impostura de modelos de comportamiento que hagan suponer un deber ser trascendental, una identidad preestablecida en un orden social y familiar incongruentes en sí mismos. Estas desavenencias arman la biografía de la familia que nos *representa* por los caracteres e historias que engendran, pero también por los discursos, los lenguajes, y la manera de intervenir desde el teatro en la revisión crítica del trozo de Historia a la que accede cada personaje, cual cuerpo revelador de necesidades materiales o esperanzas inmediatas, y de un sentido de la vida, un proyecto de realización individual y social, registrado en sus urgencias mínimas, supuestamente intrascendentes.

He ahí el núcleo de las equivalencias entre los tiempos, los espacios, las aspiraciones de los Romaguera y nuestras demandas actuales. Viene por igual camino la perdurabilidad

de las interrogantes de Piñera sobre el sentido cívico del ser cubano, no únicamente desde una perspectiva ontológica o cultural compleja en sus figuraciones, sino en la intensidad vivencial de sus contradicciones permanentes, a veces cíclicas, otras menos contundentes; pero siempre reveladoras de la construcción personal y social de un ideal de participación ciudadana, movilizador de nuestras ataduras, fueran del signo que fueran.

En semejante encrucijada del ideal social con las circunstancias específicas de los personajes y sus modelos de comportamiento, aparecen las potencialidades de un cuestionamiento de perspectivas políticas más abarcadoras y oportunas, al crear nuevas relaciones *productivas* entre el texto de Piñera, las concepciones teatrales de un creador como Celdrán y las expectativas de los espectadores conquistados por la poética

# ... Y LA FAMILIA ¡QUE REVIENTE!

EBERTO GARCÍA ABREU

Báez, 1963. Dirige el Departamento de Teatrología y Dramaturgia de la Facultad de Arte Teatral del ISA. Colabora como asesor teatral en Argos Teatro y Teatro Viento de Agua. Coordina el Programa Académico del Festival Internacional de Teatro de Cádiz, España, y del Taller de Investigación y Creación Teatral Traspasos Escénicos, en el Instituto Superior de Arte.

y las interrogantes humanas que Argos Teatro ha sembrado en la audiencia, en su afán por «rescatar, por lo menos para Cuba, el foro que el teatro necesita ser, la arena que el teatro necesita ser, el espacio público que el teatro necesita ser».<sup>5</sup>

Se explica de ese modo la conveniencia del universo aludido en la obra, con el repertorio de contiendas cívicas registradas en la escena de Argos Teatro, en una travesía de desvelamientos sobre problemas inaplazables para entender y participar en la práctica social cubana contemporánea, mediante un lenguaje teatral de incuestionable vitalidad y amplitud expresiva, despojado de arabescos formales y construcciones metafóricas *distanciadoras* de la dimensión real de nuestros conflictos y necesidades más perentorias.

Es el de Celdrán y Argos Teatro un discurso representacional rico en recursos expresivos de materialidades distintas, distinguido por su pulcritud escénica, por su modernidad en la imagen, por su referencialidad contextual construida desde la síntesis de elementos visuales y sonoros, a través de los cuales las ficciones –muchas de ellas familiares, como las de Baal, Segismundo, Zucco, Julia, Pasolini, Stockman, Karel Darín o Zuleidy La Guanty, entre otras– llegan en primer plano en el

*Aire frío*, Argos Teatro  
Dirección: Carlos Celdrán

FOTOS: Buby

rostro descarnado de los personajes y las voces y gestos nítidos de los actores. Con esa imagen escénica minimalista cada vez más próxima a la reconstrucción de los múltiples fragmentos que articulan nuestra inasible realidad, Argos Teatro ha procurado demostrar el valor de «una historia [que] esté claramente expuesta, muy claramente entendida por todo el público, pero donde lo complejo sean las emociones, las sensaciones, ese ser contemporáneo complejo que vive una historia sensitiva compleja».<sup>6</sup>

Para articular desde el presente de la representación el tejido de certezas y emociones que el texto y el espectáculo pretenden, pudieran parecer sucesos *costumbristas* la entrada y salida de ministros que ningún ciudadano de a pie elige, la subida del precio de la carne –tema mítico y tabú para el pueblo cubano desde hace muchos años–, contar cada centavo para intentar llegar a fin de mes, prevenir la infección de una muela mal atendida, la prisa por encontrar un marido, para al menos no dormir sola, como afirma Luz Marina; o que, incluso, tengamos que asumir la salida de Cuba hacia otras tierras en un intento de salvación que enmascara numerosas carencias e implica el desarraigo como uno de sus precios más altos. En estas situaciones se fundamenta la recurrente cotidianidad de *Aire frío*. Pero no son únicamente el anecdotario de los Romaguera, de los desatinos de un procurador de tierras perdidas o el delirio de un inventor de inodoros a la medida los elementos que aportan vigencia a esta página de *cualquier tiempo cubano* que Argos Teatro reescribe para sus espectadores de 2012.

La Historia, como la vida dentro de la casa de Ánimas 112, parece no avanzar a través de tantas contradicciones de *poca monta*. Entre esas fricciones se vislumbra el destino de unos seres y una clase social para la cual las expectativas permanecen fijas en un desgastante recurrir cotidiano, y afirman las inseguridades de un futuro mejor. Una clase vista a través de la familia que pugna por mantenerse unida a pesar de las precariedades en las que subsiste y las diferencias radicales de sus miembros; símbolos inequívocos de «las clases que nunca cambian», como reconociera Yuliet Cruz, la actriz que crearía la nueva Luz Marina, en una de las primeras lecturas de la versión dramatúrgica de Celdrán.

El microcosmos familiar permite referir lúcidamente los mecanismos de enajenación de los personajes, a partir de los cuales las instancias de poder generan sus propias estrategias de asilamiento, control e ignorancia, respecto a las disonancias reales entre las circunstancias de vida y las aspiraciones de gente común como Luz Marina, Oscar y sus allegados. Es esta otra manera de desarticular los discursos políticos oficiales y hegemónicos a través del cuerpo, el gesto, la palabra y los

espacios íntimos de los seres *sin historia*, de los que hacen perdurable el día a día con sus visiones contrastantes sobre la realidad que nutre los grandes y trascendentales proyectos sociales y políticos que luego registran las *historias oficiales*. En esas vivencias translúcidas, de verdades insoslayables, Virgilio, Celdrán y Argos Teatro comparten sus modos de entender y proyectar el sentido del teatro y su repercusión social.

Coincido con quienes afirman que, al legarnos su obra «más autobiográfica», Virgilio Piñera consolida una imagen teatral de lo que somos, o parecemos ser, como cubanos, a partir del registro de nuestras relaciones, comportamientos, modos de hablar y expresarnos de acuerdo con los acontecimientos en los que actuamos. Compleja en sí misma, esta imagen es capaz de superar los referentes históricos reconocibles en los argumentos de la ficción, y de establecer un paradigma de notables repercusiones culturales, ante el cual tenemos la urgencia de confrontarnos para repensar nuestra Historia desde los espacios privados, en los cuales se han librado grandes batallas cotidianas por la subsistencia, tributarias del debate ideológico, filosófico, político y cívico que obras como *Aire frío* generan. Debate que el teatro, la cultura y la sociedad cubana contemporáneos necesitan, tal vez como nunca antes, dadas las actuales contingencias de crisis materiales, resentimiento de la espiritualidad y desconfiguración del sentido real de nuestros proyectos sociales y personales.

A escasos días del cumpleaños de Virgilio, en la calurosa tarde del 1ro de agosto de 2011, comenzamos las lecturas y ensayos de *Aire frío* en la casa de Argos Teatro. Confieso mi regocijo y mi asombro ante la sobriedad, la sencillez y la transparencia de aquellas sesiones de trabajo –las primeras que compartía *desde dentro* con el grupo– porque tras cada parlamento, cada situación dramática significativa, cada idea que iba articulando la ficción versionada con el presente del colectivo y sus espectadores, en tanto modelo de familia, pude reconocer la fluidez que dan el oficio y la comprensión de un objetivo preciso de la práctica teatral. Ante mí vi crecer un acto riguroso de indagación profesional sobre las esencias del trabajo del actor, al crear el personaje mediante un diálogo crítico y edificador de sus *circunstancias*, sentimientos y modos de pensar la vida y el teatro, mediante la utilización de las visiones de la escena y el imaginario del espectador, cimentado por el grupo en sus quince años de creación y reflexión polémica sobre la realidad cubana de hoy.

La pertinencia de los planteamientos de Luz Marina, Oscar y sus parientes, encontró ecos fértiles en los cuestionamientos de Carlos Celdrán, Yuliet Cruz, Alexander Díaz, Pancho García, Verónica Díaz, José Luis Hidalgo, Waldo Franco, Edith Obregón,

Rachel Pastor y Michaelis Cue, junto a Alaín Ortiz, Vladimir Cuenca, Manolo Garriga y Yeandro Tamayo. Sobre este trueque entre los modelos teatrales y las vivencias reales, Celdrán trazó el *escenario* cercano que el *grupo* necesitaba para la recomposición de diversas historias personales de los personajes y los actores, y la revaloración de los acontecimientos, encarnados ahora en corporalidades *transparentes* en nuestros territorios de convivencia privada y pública.

La versión dramatúrgica de Carlos, libre de las marcas históricas del texto de Piñera, fue el primer *material* que promovió el análisis sobre las coincidencias entre los personajes y situaciones arquetípicas fijadas en 1958, perdurables en la vida cubana de estos tiempos. Frases, giros lingüísticos, modos de pensar y actuar ante determinadas coyunturas se convertían, por la recurrencia de la Historia, en el presente natural y fluido de la nueva versión teatral, que no tenía que acudir a ningún mecanismo de actualización dramatúrgica evidente.

Las equivalencias entre uno y otro tiempo comenzaron a levantar la imagen desde los comportamientos y los sentimientos de personajes y actores, entrelazados por las convivencias de sus *biografías personales* o del amplio repertorio de referentes que cada uno arrastra consigo. Al conjugar esas experiencias afines, afloraron emociones que no han mutado sus motivos o impactos en el tiempo recogido en el texto y en la vida de quienes ahora lo *ponían* ante los espectadores. Las ideas y temáticas que en su momento movilizaron los conflictos de los Romaguera encuentran también consonancias expresivas en los lenguajes que hoy nos identifican en la escena y en la realidad. La partida de Oscar a la Argentina, su exilio forzado, con sus causas y repercusiones renovadas, es un ejemplo significativo del cruce de las temporalidades, las obsesiones personales y la revelación del sentido inexacto con el que, a veces, la Historia parece cambiar.

El espacio propuesto por Carlos y recreado por Alaín Ortiz es un signo visual y contextual de innegable apertura para el entendimiento entre los Romaguera *históricos* y los que en el siglo XXI habrían de habitar un austero apartamento del barrio Ayestarán, remedo sintetizado de la casa de Ánimas 112, o de aquellos otros espacios evocados durante los años en los que el hambre acompañaba a las esperanzas, hoy deshechas según las palabras de Luz Marina.

En ese ámbito crudo, pobre, tangible, se dibujan los senderos de los personajes y sus *escenarios* íntimos, los cuales resultan vulnerables por la inevitable convivencia y la superposición de unos sobre otros en la sala, suerte de ágora criolla, donde han de acontecer los hechos que orientan las decisiones y destinos de cada uno.

La presencia rotunda de la máquina de coser –entorno y objeto identitario de la protagonista y sus misiones–, el sofá sobre el que luchan o descansan los cuerpos *transcurridos* de la familia, el juego de comedor desgastado, el teléfono que advierte sobre las presencias del mundo exterior, el quinqué que mal alumbraba la oscuridad alegórica de una noche indeterminada por los almanaques, el ventilador que podría aliviar los excesos del calor y las malas condiciones de vida si hubiese aparecido a tiempo; todas ellas son señales del paisaje constante de los personajes, de su trabazón inamovible, ensimismados en un reducto que, al cabo, funciona como una frágil coraza. Tras ella la familia instintivamente acomoda sus faltas y rencores, con tal de no desarmarse por muy fuerte que sean los vientos, o muy calientes los rayos del sol que irrumpen, indetenibles, a través la ventana: parapeto desde el cual Luz Marina ve pasar las largas horas de sus ilusiones casi siempre pospuestas.

Sin embargo, la imagen construida sobre el escenario no es el espacio total de la representación de Argos Teatro. En ella también se integra la zona de la platea y la cabina de sonido y luces de un modo deliberado. Desde la cabina, la voz del fotógrafo cruza entre los espectadores, para interactuar con los personajes, y revelar sin ambages la materialidad artesanal de la imagen y la condición representacional del acto. Proceder que extraña el discurso en sí mismo y remueve la teatralidad del acontecimiento marcadamente realista. Mas no se trata solo de un recurso expresivo que subraya la antológica foto familiar por su simbolismo de unidad precaria, sino de un procedimiento escénico que encuadra de un modo preciso las relaciones entre los personajes, la evolución de la historia y la progresiva depauperación de los cuerpos y el espacio en el que han pasado cincuenta años supuestamente inútiles.

La proximidad apremiante entre los espectadores y la escena condiciona *otra manera de ver* la historia de los Romaguera, porque el apartamento familiar, además de su figuración actual, un tanto atemporal y universal por su ubicación geográfica, *parece* desarticular el funcionamiento de la cuarta pared como *estructura de marco* que establece los roles para los que intervienen en uno u otro lado del proscenio. Los espectadores, como los personajes y los actores, están comprimidos en el espacio e introducidos casi sin reparos en las confrontaciones familiares, de las que resulta muy difícil *distanciarse*. Así los conflictos y las ideas se enfrentan mejor al imaginario colectivo y a las interrogantes individuales de los espectadores, y sortean con registros meticulosos los desbordamientos de la acción, los excesos emotivos, el patetismo, el absurdo y los matices grotescos del comportamiento y las situaciones en las que, paso a paso, los individuos de esta familia desvelan sus más puras verdades.

El contrapunto entre lo que ocurre dentro y fuera de la casa, profusamente ilustrado en el texto de Piñera, no se abandona en la versión de Celdrán, sino que muta su funcionalidad al resaltar la dimensión de la vida interior de la familia y las relaciones que se articulan en la casa, asumidas como arquetipos perdurables a una determinada indicación temporal o cierta seña espacial concreta. La síntesis de tales referencias se construye principalmente a través de la luz y sus desenvolvimientos dramáticos, cuando revela en planos generales o en encuadres más sutiles los cambios de edades o estatus de los personajes, *registrados* por la transformación de sus vestuarios y aditamentos, así como por el ritmo contrastante de sus acciones y parlamentos. Luz Marina, Ángel y Enrique evidencian notablemente esta travesía de comportamientos, tanto en sus dinámicas físicas como en el manejo de las emociones, los enfrentamientos con sus contrarios contingentes y el proceso orgánico de sus confesiones más trascendentes, respecto al destino que vislumbran para cada uno.

Si en espectáculos anteriores –como *Baal, ...Pasolini, Fango, Final de partida, Reino dividido, Chamaco* o *Talco*, por citar solo algunos–, con el diseño de luces de Manolo Garriga, Celdrán ha conseguido multiplicar los ámbitos de la acción y afirmar el sentido de *acontecimiento* que *transcurre* en la continuidad y transparencia de los espacios, en *Aire frío* las posibilidades para tales alternancias se constriñen casi al mínimo, en consonancia con la imagen esencial del apartamento y de los seres que en él se desdoblán y funcionan como el eje estructurador principal de la puesta en escena.

En la perspectiva contradictoria de Luz Marina, la luz indica el paso del tiempo y la *pesadez del calor* sobre las existencias de sus parientes. A la vez ubica las circunstancias de los Romaguera desde las visiones de Celdrán condensadas en la foto del cincuenta aniversario del casamiento de los padres. También la luz le permite a Oscar –alter ego de Piñera– confesar la amargura de su retorno nada pródigo a la casa de Ayestarán, en la que sus familiares conviven con los mismos muebles desde «veinte años atrás». Al recoger la mirada de Oscar por los objetos y el mobiliario, el haz de luz del seguidor estremece la observación del espectador al conducirlo –como si de una imagen cinematográfica se tratara– hacia el cúmulo de frustraciones que aglutinan y al mismo tiempo agobian al núcleo familiar.

De tales mixturas de lenguajes, técnicas de composición y recursos visuales, sonoros y espaciales diversos se vale Carlos Celdrán para estructurar su renovada visión del realismo con el que habitualmente nos ha llegado la familia Romaguera a los escenarios cubanos. Con esos referentes tradicionales se relaciona el espectáculo a partir de la recurrencia temática y la innegable vitalidad de sus planteamientos dramáticos. Sin embargo, Carlos altera, condensa y agiliza el ritmo de la acción en virtud del esclarecimiento del *estado de las cosas* para la familia y para sus espectadores. Hurga en los contradictorios motivos que enfrentan a cada personaje dentro de las fronteras difusas que el marco familiar instituye, y subordina lo anecdótico a la fluidez de los núcleos de acción, activadores de la cotidianidad dentro de la casa o un poco más allá de sus paredes. Por ello los personajes, a través del diálogo directo, la claridad de sus intenciones y acciones, y la expedita definición de sus intereses y alianzas, atraen a los espectadores hacia el centro de la verdad que crece en la escena. Asiento de la explosión de los sentimientos, las angustias y el desconcierto ante la muerte de la madre, certeza inicial del desmembramiento posible de la unidad familiar por tanto tiempo defendida.

Los gestos y las palabras nítidamente subrayadas por los manejos de la luz hallan en el universo sonoro concebido por Celdrán otro muro de contención de los lamentos y los desórdenes emotivos. Carlos y sus actores privilegian la contundencia del diálogo, por sus tensiones y contrastes, por sus enmascaramientos y agudezas, por las posibilidades que aporta



a la construcción de la presencia orgánica de los personajes en sus singulares coyunturas. Así nos abren el camino hacia la profundidad de la imagen teatral a través del juego de las entonaciones, las voces y las palabras, certeras unas veces, evasivas otras. Pero no son únicamente el diálogo y los efectos sonoros –extraños a la trayectoria de la situación dramática estos últimos– los que tipifican la dimensión plena de la teatralidad de la puesta en escena. El silencio que circunda a los personajes, evidente en los momentos de quietud, cuando la mirada *dice* mucho más que los parlamentos inteligentes y precisos, confirma el dramatismo de la precaria vida de los Romaguera, su aislamiento y su ahogo.

Al final del espectáculo, cuando todas las confusiones y los remordimientos han sido lanzados al rostro de los otros en el límite de la crisis, la muerte de Ana desata el llanto imposterizable, necesario. La luz insiste en revelar la fragilidad de los desencuentros de la familia, como la otra cara de las filiaciones raigales, irrompibles a pesar de cualquier decisión personal de cada uno de los hermanos. No es el ruido del ventilador lo que cierra la imagen de Luz Marina, Oscar, Enrique o Luis ante la pérdida de la madre. No es un artefacto, sino unos cuerpos en la más elevada dimensión de sus revelaciones. Los sollozos, los gemidos, las quejas son signos que revelan, desde la oscuridad, el desconcierto de esos cuerpos atrapados en el tiempo *presente* de la casa, la familia y el teatro. Porque la imagen rebasa en ese punto los designios de lo teatral, como si se desentendiera de la convención, y funde en una rara mezcla de emociones y sentimientos el

silencio último de los personajes y los actores con la primera reacción contenida de los espectadores.

Se confirman entonces las conexiones permanentes de los Romaguera con esa realidad cubana en la que hoy se configuran nuevas historias familiares, tan amargas, difíciles o desesperanzadoras como las que Virgilio compuso en su tiempo. Un tiempo que seguimos compartiendo en sus horas de incertidumbre y desaliento. La puesta en escena de Celadrán supera de este modo la impresión primaria de un autorreconocimiento retórico ante la imagen de lo que

ya sabemos o intuimos como registro identitario, ajena a los cambios sociales que más de cincuenta años de Revolución han generado a nivel social y personal para los espectadores cubanos que participan de la experiencia humana, cultural y política de Argos Teatro.

La inmediata materialidad física y emocional del espectáculo y la compleja controversia entre los actores y sus personajes en virtud de un modelo reconocible y actuante en nuestro contexto se erigen en la razón de un nuevo replanteo de lo que somos como cubanos, entendiendo esta definición como un ejercicio continuo de apropiaciones y pérdidas, de deslumbramientos y certezas, tras el cual surge un sentido del ser paradójicamente dinámico, irreverente, inconforme, indolegable, *enfrentado* no solo a las fuerzas de imperios o designios políticos que nos trascienden, sino *luchando* contra aquellas contrariedades que prenden cada día sus señales en nuestro camino personal.

En ese preciso momento adquiere mayor estatura la vitalidad de los conflictos revelados por Virgilio Piñera a través de sus ficciones autobiográficas, en tanto el desamparo, el sentido de desarraigo e inutilidad que siguen tras la calma y el silencio nos plantan, más abajo del corazón, un amasijo de contundentes preguntas en torno a nuestras quimeras personales y nuestras fuerzas reales para arrancarle a la vida no solo un poco de aire frío, sino un pequeño trozo de ternura reparadora de tantas y tantas penas.

El *Aire frío* de Argos Teatro no aspira a sentar pautas u ofrecer explicaciones conciliatorias para los disímiles desequilibrios que mueven el día a día de los espectadores. Antes prefiere evidenciar sus zonas de tensión e incertidumbre, como savia del encuentro humano que cada representación implica o pudiera implicar. Las imágenes y los personajes que las soportan, más allá de la artesanía del oficio que suponen, son un fragmento posible de vida escénica y, por qué no, real, de quienes como Yuliet, Alexander, Pancho, Verónica, José Luis, Waldo, Michaelis, Edith, Rachel o Carlos, junto a todo el equipo artístico y técnico, *traspasan* el escenario para confrontar sus propias vivencias y la precariedad de sus conquistas individuales, en un momento en el que la familia, como otras tantas instituciones sociales, se resiente bajo el empuje de nuevos modos de vida, de nuevas urgencias materiales y afectivas, pero también de nuevos modos de ordenamiento social, reglas de comportamiento y participación ciudadana.

La familia Argos Teatro vigoriza con este espectáculo la fuerza de su discurso estético, de su identidad poética y de sus estrategias culturales y políticas para fomentar el debate cívico que ha procurado mediante sus puestas en escenas, recono-



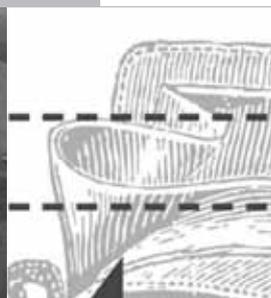
cidas como propuestas dinamizadoras de la práctica teatral cubana actual. Al mismo tiempo, el *trabajo con Aire frío* afirma el parentesco esencial del grupo con Piñera y con otros muchos artistas cubanos interesados en utilizar la escena como un *medio* de revelaciones cardinales para los creadores y los espectadores. Manera arriesgada de construir *realidades verdaderas*, tamizadas por imágenes intensas que podemos *tocar* con nuestras propias manos.

Verdades que encuentran ecos en públicos tan distintos como los de Santo Domingo, Miami, Santos, Camagüey, Holguín o La Habana, y aseveran que, aquí o allá –en tiempos duros como los que ahora vivimos–, conflictos y personajes, dudas y esperanzas se superponen en una cadena de equivalencias y resonancias interminables. Porque –como diría mi maestro Rine Leal tras el estreno de *Aire frío* en 1962– los personajes de Piñera –y ahora los de Carlos Celdrán–, solos o luchando unos contra otros, nos arrojan en cara que a pesar de todo la vida es hermosa...<sup>7</sup> y hay que vivirla, aunque reviente *la familia*. Esa familia en la que nacemos involuntariamente, o la que construimos con nuestros lazos afectivos, compromisos, e identidades, fuera de los muros de nuestras casas. Esa otra familia que es también nuestra nación.



FOTOS: Jorge Luis Baños

*Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera, Espacio Teatral Aldaba  
Dirección artística: Eric Morales



*Puñeteros carteles*, proyecto de la AHS  
Diseño: Laura Liópez

#### NOTAS

<sup>1</sup> Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 28.

<sup>2</sup> Carlos Celdrán: palabras al programa de *Aire frío*.

<sup>3</sup> Íd.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera: ob. cit., p. 28.

<sup>5</sup> Carlos Celdrán: «Las personas que he sido en el teatro», en *Conjunto*, n. 143, Casa de las Américas, La Habana, 2007, p. 12.

<sup>6</sup> Íd.

<sup>7</sup> Rine Leal: *En primera persona*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, p. 163.

# UNA CAJA DE ZAPATOS VACÍA CELEBRA EL CUMPLEAÑOS DE VIRGILIO PIÑERA\*

## VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

La Habana, 1956. Se doctoró en Ciencias sobre Arte por el Instituto Superior de Arte. Es crítica e investigadora teatral, editora y profesora. Trabaja al frente de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas, de la revista de teatro latinoamericano *Conjunto* y del evento Mayo Teatral. Su libro más reciente es *Escena y tensión social*, antología de dramaturgia cubana contemporánea.

EL CENTENARIO DEL NATALICIO DEL GRAN dramaturgo y escritor cubano Virgilio Piñera se conmemorará el próximo sábado 4 de agosto, y a la celebración se ha dedicado todo este año teatral con varias acciones –entre ellas, la presen-

tación de un ciclo de sus obras en la cartelera de la temporada Mayo Teatral 2012, el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», y otro recientemente celebrado en Matanzas y en Cárdenas, su ciudad natal–. A la saga, conformada por varios montajes nuevos y retomados de las piezas de Virgilio –como *Aire frío*, de Argos Teatro; los unipersonales *Un jesuita de la literatura*, de Osvaldo Doimeadiós y *El trac*, de Alexis Díaz de Villegas, de Teatro El Público; y *Los siervos*, de Teatro de la Luna, entre otros–, se sumó el reciente estreno de la pieza teatral *Una caja de zapatos vacía*, a cargo de Espacio Teatral Aldaba, bajo la dirección del joven actor Eric Morales Manero, interpretada por él mismo y por Brenda Besada, y con actuación especial del veterano actor Roberto Gacio.

*Una caja de zapatos vacía*, escrita en 1968, es una de las piezas del período más experimental de Piñera y tuvo su primer estreno en Miami, en 1987, a cargo del director cubano residente en los Estados Unidos Alberto Sarraín. Al menos

dos intentos anteriores en Cuba dan cuenta de unas pocas funciones no demasiado precisas en el tiempo y menos en sus resultados artísticos.

De esta obra, su autor dejó unas notas que resumen de algún modo sus intenciones al escribirla, junto a un resumen de la acción:

El machismo, la matonería, la poltronería, la indecisión, el egoísmo, el sadismo, eso es algo más que restos de la sociedad burguesa, es pura y simplemente fascismo al estado puro, es decir, un fascismo que se practica a despecho de sí mismo. Mitificación de Carlos. Desmitificación de Angelito.

La escritura de *Una caja de zapatos vacía* sigue en orden cronológico a *Dos viejos pánicos*, que recibiera en 1968 el Premio Casa de las Américas de teatro, y estrenara Roberto Blanco con Teatro Irrumpe en 1990. Hay, entre ambas, una clara continuidad en la elección del ámbito de encierro y en la obsesión por el miedo. Pero si en aquella el miedo era el de dos ancianos, imposibilitados de asimilarse a los cambios de una nueva vida, aquí el miedo es el de un joven, Carlos, quien sin embargo no es cobarde y decide enfrentar a este miedo para encontrar lo que el dramaturgo llama «la vida por hacer» o, lo que es lo mismo, para lograr que su nostalgia por lo que pudo hacerse se convierta en acción y en «acto de valor». A partir de la convicción de su miedo, el joven decide que debe superarlo, transformarlo en una acción que le libre de toda alienación y que lo transforme a él en un sujeto actuante. Entre pasajes absurdos y parlamentos de compleja carga filosófica, al vencer a Angelito, el matón fascista, Carlos se erige en parte de un mundo nuevo.

Según expresa en las notas al programa el joven director, la suya es una aproximación a la pieza en la que, como parte

\* Tomado de la columna «Viaje a la crítica», en el periódico digital *Cubarte*, <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/una-caja-de-zapatos-vacia-celebra-el-cumpleanos-de-virgilio-pinera/77/22853.html>>.

de otra generación, descubre en ella sus propias inquietudes. «Virgilio me obliga a sacar a flote las miserias que yacen en mi ser, las problemáticas que me obsesionan de este mundo, para mostrar mis máscaras, mis ansias y los miedos que me acosan y me rodean.»

El nuevo montaje del Espacio Teatral Aldaba ha ocupado las últimas tres semanas, de martes a jueves, en la sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht, con muy buena acogida del público. La propuesta de Eric Morales elige un espacio arena rodeado por los espectadores por sus cuatro lados, lo que impone una exigencia permanente y singular al actor. La escena es un cuadrilátero rojo, que recuerda el del boxeo, al convertir los actos de la trama en tiempos

de enfrentamiento, como *rounds* de combate, y al establecer dos esquinas: la de Carlos, el hombre, con un pequeño bar, y la de la mujer, Berta, con una coqueta y su respectivo espejo, donde ella se maquilla y acicala, y donde el espacio se multiplica para el público en caprichosos ángulos visuales.

Para la escenografía, el invitado Roberto Ramos Mori –diseñador de Teatro El Público– propone un espacio esencial y desnudo desde criterios minimalistas. Los pocos objetos que se emplean están revestidos de papel periódico, lo cual da una pátina de tiempo pasado y de cierta provisionalidad a la escena, y

esto de alguna manera contrasta con la posición del director frente al texto, que ha sido respetado en su esencia, aunque actualizado por algunos de los referentes culturales a los que alude –Los Beatles se transforman en Los Aldeanos; el filme *Un rostro en la muchedumbre* se convierte, en el juego de las películas entre Carlos y Berta, en *Boleto al paraíso*–, con la intención de encontrar equivalencias cercanas para el imaginario de los espectadores de hoy. También son de Ramos Mori el cartel y un vestuario que da

continuidad al simbolismo propuesto por Piñera con el empleo de colores contrapuestos –rojo y negro– para Carlos y Angelito.

Las luces de Marvin Yaquis, con cenitales y rasantes, dialoga creativamente con el enfrentamiento cuerpo a cuerpo de los

No siento a Virgilio Piñera lejos de mi tiempo, ni como parte de otra generación. Al contrario, gracias a él me reafirmo en la mía. Mi elección hacia su pensamiento está ligada a las fibras que constituyen mi esencia, la persona que soy, los deseos que siento, lo que amo y odio, las cosas que quiero alcanzar, las que me gustaría que cambien. Pero, sobre todo, al miedo que me provocó el enfrentarme a este texto. Fue como si encontrase un detonante, un punto de partida para interactuar con mi realidad, un conflicto que me hizo ver la vida con mayor nitidez.

ERIC MORALES MANERO, director artístico de Espacio Teatral Aldaba



actores, y es de destacar, como una nueva escala de trabajo del iluminador, que el propio Marvin desarrolla sistemáticamente este oficio creativo en paralelo a una activa gestión en el Centro Cultural Bertolt Brecht, siempre abierto y generalmente con varias opciones teatrales simultáneas.

El sostén actoral fundamental lo asume Eric Morales, quien como Carlos despliega una orgánica trayectoria psicofísica y permanece todo el tiempo en escena. Su conducta corporal, por momentos hiperactiva en relación con el clima de violencia, sabe ceñirse a una partitura y exteriorizar a la vez fuerza creciente. Es eficaz contraparte para Brenda Besada, de la cual llama la atención una grata presencia y que sea esta su primera incursión en los escenarios, sin formación previa como actriz. Sí debe cuidar al inicio deficiencias técnicas que comprometen la emisión vocal y la articulación precisa, y le restan fuerza sostenida a su personaje. Curiosamente, ella logra vencer estas limitaciones a medida que la trama avanza y la acción sube de tono dramático; por lo que, comprobamos, eso que es efectiva intuición debe respaldarse con otras armas del oficio.

Un reconocimiento especial merece Roberto Gacio, como Angelito, el matón de oficio, quien representa una fuerza oscura, un ser execrable que fascina al joven con su fuerza y su poder de decisión; la misma que a él le falta, pero del que sabrá descartar oscuros propósitos para alzarse contra él en su realización humana definitiva. Gacio es un actor veterano, formado en la Academia Municipal de Arte Dramático; fue miembro de Teatro Estudio en los 70 y -también teatrólogo- ha compartido su quehacer profesional entre la actuación, la investigación y la crítica. Integró la nómina del Teatro de la Luna y, bajo la dirección de Raúl Martín, alcanzó buenos desempeños en *El flaco y el gordo*, *Electra Garrigó* y *Los siervos*, también de Piñera. En *Una caja de zapatos vacía* descuella en el derroche energético, con sorprendente vigor a sus setentidós años.

Con hasta ahora once funciones, la puesta ha alcanzado un buen clima en su relación con los espectadores, que podrán acudir hasta el próximo jueves 2, casi la víspera del cumpleaños cien de Virgilio, a otro encuentro con la obra de Piñera.



ENTRE LAS APARICIONES PIÑERIANAS DURANTE 2012, AÑO del centenario del más grande dramaturgo cubano, estuvo el reestreno de *Los siervos* por Teatro de la Luna y Raúl Martín. En 1999, más de cuatro décadas después de su escritura y primera publicación, Martín quitó finalmente el velo que pesaba sobre la pieza para subir a los escenarios del país. De esta forma, el director ha vulnerado la proscripción del propio autor que data de 1960, cuando Virgilio la excluyó del *Teatro completo* que reunió con sus propias manos, y relativizó su pertinencia en un supuesto diálogo con Sartre publicado en el número 51 de *Lunes de Revolución*, el 21 de marzo del mismo año. Parece que el tiempo de invernación teatral que sufrió la obra por mucho tiempo no impidió que *Los siervos* volviera a la escena en este año virgiliano.

He leído algunas de las reseñas escritas con motivo del estreno de Raúl Martín en los inicios del siglo XXI y consigo identificar un aura de encantamiento por parte de la crítica

con relación a la puesta en escena. Son recurrentes las alabanzas a las actuaciones y a la labor del director, y los múltiples premios en festivales y eventos confirman la mirada de los especialistas. Doce años después, me pregunto qué cambió para que el reestreno de *Los siervos* me resultara aburrido y monótono.

Es cierto, como dijera el crítico Osvaldo Cano en el año 2000 en *Tablas*, que el texto es una gran «cháchara filosófica» colocada en boca de personajes con un bajo perfil psicológico. Ese mismo año, en *Unión*, Norge Espinosa catalogó la pieza como una «farsa de ideas que levantan una escena más intelectual que representable» y hace énfasis en su carácter de «fábula moral» y su «tono didáctico». Esto refuerza el carácter retórico de la pieza, lo cual, unido a su acento absurdo y su estructura concéntrica, complejiza la lectura del lector/público y dificulta la identificación, solo garantizada por el matiz paródico e irónico de las situaciones y de los personajes creados por Piñera.

Norge Espinosa se queja, en su pormenorizado estudio de la trayectoria de la pieza, de la «limpieza» a que fue sometido

## YOIMEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

La Habana, 1981. Se licenció de Teatología en el ISA e imparte clases en la facultad de Arte Teatral. Es editor de la Casa Editorial Tablas-Alarcos.

*Los siervos*, Teatro de la Luna  
Dirección: Raúl Martín

FOTO: Buby

# LOS SIERVOS Y LA TIRANÍA DE LAS PALABRAS

el texto de Piñera por parte de Raúl Martín, quien trastocó «el contexto y los términos políticos de este al trasvolarlo a un ámbito de sospechosa ubicuidad y atemporalidad». De igual forma, alaba la manera en que los actores supieron dar «estatura teatral a los rápidos diálogos» ideados por el autor.

Hoy, sin haber visto aquel estreno, pero con el testimonio de mis colegas en el ejercicio crítico, vislumbro un cambio en el tono de la actuación. Los actores han mostrado coherentemente la parte externa de sus personajes, el estereotipo del poder que encarnan más que la hondura psicológica evitada por el autor. Los personajes contruidos por Virgilio son

especies de máquinas parlantes, altavoces del discurso sobre el poder recreado en la fábula que protagonizan estos siervos-señores. Visualmente, desde el diseño de vestuario, se potencia esta cualidad de los personajes a través de la impresión de cosificación de los cuerpos, lo cual provoca la hiperbolización de la gestualidad y el movimiento de los actores. Los colores intensos y sin matices, típicos de la paleta que ha acompañado a

Teatro de la Luna desde su creación, esconden las diferencias entre los actantes y homogenizan lo que acontece en el escenario.

Quizás con el detenimiento necesario en el concéntrico texto de Virgilio y en la caracterización externa de los personajes, los actores se olvidaron de vivir sobre el escenario la parodia que es el texto mismo. El auge del comunismo fue el caldo de cultivo que motivó al autor a crear esta fábula y, ante este contexto político internacional, optó por ironizar las circunstancias del ejercicio del poder, distanciarse de las palabras

y contaminarlas de un choteo y burla mascarada, mordaz, como mismo fue Virgilio en su vida y después de ella.

En resumen, *Los siervos* se me presenta como un juego teatral depurado formalmente, con la cuidada hechura que caracteriza a Raúl Martín y Teatro de la Luna, pero espectacularmente poco atractivo y actoralmente fuera de tono. Durante el tiempo de la representación tenemos la sensación de que nada cambia y de que el primer minuto es idéntico al último.

Mucha seriedad para un tema demasiado serio. A todas las tiranías, incluso a las de la palabra, hay que subvertirlas

En Virgilio encontré a un autor que me habla en mis términos y que, viendo que las soluciones no estaban a nuestro alcance, por lo menos ponía el dedo en la llaga y se reía del mundo y de sus problemas. Esa visión del cubano, en Virgilio tan fuerte, esa afición de burlador perenne que yo también tengo, que me acompaña, esa obsesión por burlarse de las ceremonias, de las bodas, de los entierros, de todo lo que conlleva a tener un comportamiento formal, a cumplir con estatutos que realmente él veía absurdo, las ponía en sus textos.

RAÚL MARTÍN, director de Teatro de La Luna

con sentido del humor. No un humor fácil y burdo como al que nos han acostumbrado, sino aquel que por su acidez y sutileza nos hace subvertir los mecanismos de dominación que se ejercen, también desde el teatro, sobre nosotros. Las obras de Piñera, y *Los siervos*, son ejemplos indudables de esto, pues nos colocan frente a un espíritu rebelde que arremetió contra lo establecido con la suspicacia de un cínico.

A pesar de todo, creo que es meritorio el regreso a la escena de *Los siervos* y que el mismo director e incluso algunos de los actores que participaron del estreno (Amarily Núñez y Mario Guerra) vuelvan a este texto de Virgilio. De esta forma ellos también han subvertido al propio autor y han violado así sus (auto)proscripciones: la de ser un autor casi-teatral.

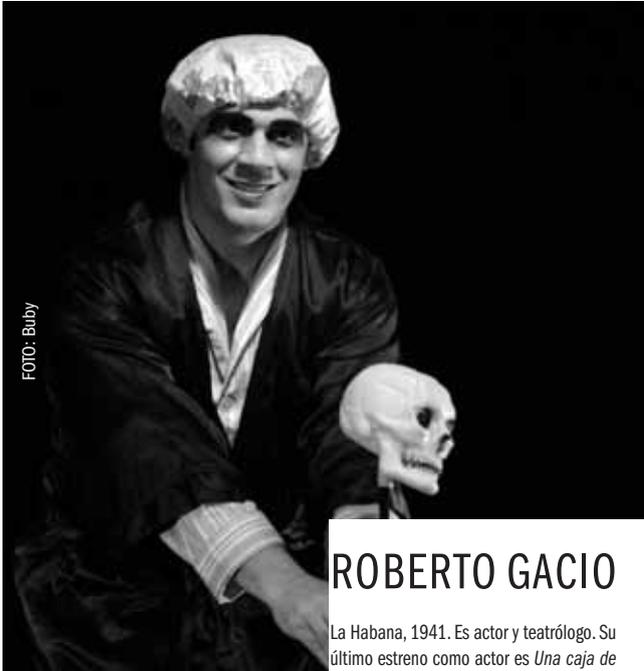


FOTO: Buby

## ROBERTO GACIO

La Habana, 1941. Es actor y teatrólogo. Su último estreno como actor es *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera.

# EL FLACO Y EL GORDO VISTOS POR JOSÉ MILIÁN

DURANTE 2012, AÑO DEL CENTENARIO DE VIRGILIO PIÑERA, numerosas fueron las puestas en escena de sus textos para teatro que subieron a las tablas. Entre estas, contamos con el estreno de la versión de *El flaco y el gordo* del reconocido dramaturgo y director José Milián, Premio Nacional de Teatro, al frente de su grupo Pequeño Teatro de la Habana en el que constituye su espacio de creación, el Café Teatro Bertolt Brecht.

Este título piñeriano tuvo su estreno mundial en 1959, bajo la dirección de Julio Matas, en la salita del Lyceum. En 1991 Raúl Martín realizó, en el Teatro Guiñol, una exitosa presentación de la misma obra, en la que ya estaban presentes algunos códigos que formarían parte de su poética posterior como director.

También recuerdo otra realización más tradicional de la mano de Oliver de Jesús y su colectivo Teatro Primero de la provincia de Ciego de Ávila.

Ahora Milián realiza una síntesis dramática que otorga actualidad, dinámica y vigencia estilística al original, pues deja solamente en la escena al dúo protagónico y elimina personajes ocasionales.

La historia se sustenta en la oposición entre el Gordo engreído, fanfarrón y extremadamente cruel, quien desde su posición social superior, a causa de su riqueza, humilla constantemente al Flaco, pobre y hambriento.

El primero se burla, ridiculiza y hiere verbalmente al segundo, sobre todo a partir de los deliciosos manjares que enumera y de los cuales solo brinda migajas al enflaquecido compañero de esa habitación que comparten en un hospital.

La fábula nos habla de desigualdades económicas que pueden conducir al hombre humillado a devorar –metáfora empleada por Piñera para aludir a la destrucción de un humano por otro–, como venganza de un injusto orden establecido. Es decir, el maltratado encuentra la solución a su angustia y desamparo mediante un acto de antropofagia.

En la vasta producción de Virgilio existe el concepto del eterno retorno, una premisa filosófica que consiste en volver al punto del comienzo, y que también ocurre en esta pieza cuando el Flaco se convierte en el Gordo que terminará devorando a otro Flaco. Recordemos cómo el eterno retorno es uno de los motivos esenciales de *Los siervos*, también de Piñera.

El espectáculo creado por Milián se apoya en su amplio conocimiento del género de la farsa, que domina tanto en la escritura como en la dirección teatral. Además acude –como en *Esperando a Godot*– a la técnica del *clown* para el desarrollo de la cadena de acciones básicas y la plasmación de las características de los personajes.

Con una gran economía de medios –dos asientos, pocos objetos de utilería y una pantalla– se consigue un trepidante ritmo que atraviesa toda la representación, la cual no sufre caídas, mientras los espectadores disfrutaban del intenso juego verbal y gestual de los intérpretes.

La intencionalidad lúdica del espectáculo parece constituir uno de los aspectos fundamentales del concepto estético esencial que defiende el director.

Indudablemente existe una cuidadosa labor con los actores, puesto que ambos consiguen un desempeño destacado. Se puede observar precisión en la gestualidad, en los desplazamientos, y sobre todo acciones y reacciones en correspondencia con el conflicto existencial que enfrentan.

Los códigos basados en lo humorístico carecen de los excesos a lo cual son proclives otras representaciones del mismo corte. Asimismo podemos percatarnos de la comprensión de los diálogos, especialmente de los subtextos, cuya significación en el teatro de Virgilio resulta primordial.

El Flaco encuentra en Fabián Mora a un actor físicamente apto para interpretarlo. Mora muestra con agudeza rasgos de la picaresca, y consigue unos cuantos momentos brillantes.

Por otra parte, dota de sutilezas las expresiones de lo cómico, lejos de la estridencia y el mal gusto que desafortunadamente pululan en algunos de nuestros escenarios.

Alejandro Rodríguez defiende al Gordo a partir de sus dotes histriónicas de comediante y mediante la incorporación de lo clownesco. Su interpretación ha causado elogiosos comentarios. Logró el Premio Caricato de la UNEAC como mejor protagonista masculino de 2012. Y es que Alejandro ha crecido artísticamente en los últimos años. Recuerdo su Sancho Panza, las actuaciones en *Esperando a Godot* y *Las criadas asesinas*. Posee una cualidad poco frecuente entre las más jóvenes: el dominio del decir en todos sus aspectos: articulación, fraseo, intencionalidad y modulación; por lo tanto impone variedad y riqueza a sus parlamentos.

Este es un teatro de cámara inteligente por las ideas que defiende y las formas consecuentes del montaje con el discurso dramático.

Milián apuesta por un espectáculo muy actual desde varios puntos de vista, por las soluciones conseguidas, fundamentalmente en la compleja escena de la antropofagia: de manera muy fresca, frente a todos, sencillamente se intercambian los vestuarios, lo cual determina a su vez los cambios de roles.

*El flaco y el gordo* evidencia que José Milián y su Pequeño Teatro de la Habana mantienen viva y flagrante su energía creadora y la actualización de su proyecto teatral.

## EN TABLILLA

### II Jornada Teatral Títeres al Centro

JESÚS BARREIRO YERO

En la Ciudad de Los Portales, entre el 21 y el 25 de noviembre, se celebró la II Jornada Teatral Títeres al Centro, que festejó los cuarenta y ocho años del teatro profesional de títeres en Ciego de Ávila.

Con la presencia de las autoridades de la Dirección Provincial de Cultura, del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, de la Asociación Hermanos Saíz y de los teatristas, fue inaugurada una exposición en el Museo Provincial de Historia que refleja el bregar de los titiriteros avileños en diferentes etapas de su desarrollo.

Aquí fueron agasajados René Rodríguez, director fundador del grupo Polichinela; Margarita Sánchez, exdirectora de esta agrupación en un período posterior; y la actriz titiritera Xiomara Serrano. La ocasión fue propicia para reconocer la labor y los resultados positivos alcanzados por el actual director de Polichinela, Yosvani Abril Figueroa, y a Eldis Cuba, actor del Guiñol

de Guantánamo por sus veinte años de vida artística en el arte de la animación y manipulación de los muñecos.

Al fraternal encuentro asistieron colectivos de Guantánamo, Holguín, Granma, Las Tunas, y de la sede del evento.

La programación artística se proyectó hacia instalaciones culturales como el Teatro Reguero, la Casa de la Cultura del municipio cabecera, la Biblioteca Provincial, el Museo Simón Reyes, el ICAP y el Patio de la UNEAC.

Las representaciones artísticas también se extendieron a las comunidades y se realizaron en las escuelas Alfredo M. Aguayo, Roberto Ribas Fragas, Especial Celia Sánchez, y en el Hospital Provincial, así como en otros espacios alternativos, como el zoológico, la sodería El Pin Pon, la plaza Ortiz, el parque Martí y los consejos populares Santo Tomás, de Ciego de Ávila; La Virginia, de la municipalidad Ciro Redondo; Marroquí, del municipio Florencia; y Chambas, en la jurisdicción homónima.

Los colectivos participantes mostraron su valía artística e interpretativa en un clima de fraternidad y amistad, que reconoció y aplaudió a las anteriores generaciones de artistas titeriles, las que sedimentaron los senderos por donde hoy transita la más joven familia de titiriteros.

El Guiñol avileño, Polichinela, inauguró el evento con la presentación de la obra *Lo que te voy a contar*, versión de Freddy Núñez sobre el cuento *La cenicienta*, bajo la dirección artística de Yosvani Abril Figueroa. El espectáculo se programó en más de una locación y por más de un elenco, y lució, entre otras razones, por el

diseño y realización de los muñecos: los protagónicos (de guante y varillas); Tomasa (la criada, portentosa); Raíza y Raquel (las hermanas, una pelona y la otra dentona); María Pérez (la madre, malcarada) y Lorencito (el mozo, apuesto); todos de raza negra, fueron diferenciados por distintos rasgos físicos y psicológicos que acentuaron sus esencias y clases.

Los actores Richer Fernández Gómez (Tomasa), Yuleidy Zurita Crespo (Raíza), Jorge Luis Díaz Echemendía (Raquel), Liubín Lima Manzano (Lorencito), Norelis Rodríguez Álvarez (María Pérez), Luis Ricardo Faura Pérez (Padrino y Madre de María Pérez) mostraron un atinado desempeño actoral, de manipulación y animación que dotó de un buen *tempo* y gracia a la propuesta.

Otro de los regalos del Guiñol Polichinela fue *5 actores en busca de un cuento*, con las interpretaciones de los titiriteros Laritza López Quirós, Richer Fernández Gómez, Rafael González Álvarez, Juan Manuel Rivas Astrel y Geovany Cervantes Cervantes, todos conducidos por Yosvany Abril Figueroa. *5 actores...* sobresalió por el dinamismo que le imprimen los jóvenes actores a la obra, por la utilización de diferentes técnicas de animación de muñecos y por la marcada intención de no solo causar disfrute y entretenimiento a los pequeños, sino también a los adultos.

Representando al Guiñol de Guantánamo arribó, a la II Jornada Teatral Títeres al Centro, Eldis Cuba, actor de amplia experiencia, quien mostró su maestría actoral títeril al conformar con su cuerpo y la capa del vestuario de juglar una especie de retablo, desde donde ejecutó un complejo desempeño de actuación, manipulación y animación de muñecos, que de manera segura y precisa le permitió recrear a los personajes de la obra *Opalín y el Diablo*, del dramaturgo argentino Fernando Tiel.

*Los pícaros burlados* fue la carta de presentación al encuentro del Guiñol Los Zahoríes, de Las Tunas, con los jóvenes actores titiriteros Damaris Pacheco Videra y Armando Mora Molina.

Ellos, respaldados por un profesional equipo de realización, hacen coexistir en un atractivo espectáculo dos obras del dramaturgo Javier Villafañe: *La calle de los fantasmas*, en adaptación de Geraidys Brito, y *Chimpe-te Champata*, de Emelia González, con música en vivo de Andrés Ávila.

El espectáculo se disfruta por el exquisito acabado de la propuesta y sobre todo por el garbo y la hidalguía interpretativa de los jóvenes titiriteros. La actriz titiritera Damaris Pacheco da vida con precisas transiciones y matices de la voz a los personajes María, Juancito, el Tío, y a los supuestos fantasmas. Mientras Armando Mora, actor y titiritero, anima a Narigón, Galerita, y al Comisario, e imprime un sello distintivo en el modo de ser y la manera de hacer de cada uno.

La Guerrilla de Teatrerros, de la provincia Granma, trajo a la Jornada dos espectáculos: uno de *clown*, *Cuenta inventando*, con los actores Yamisleidis Reyes Beltrán (Payasa Tilín), Jorge Carlos Lescay Tamayo (Payaso Tirititi), Pedro Acosta Reyes (Payaso Piriloco) y Alemay Caballero Martínez (Payaso Chorogue). En el *reprise* de payasos los ejecutantes combinan acertadamente la técnica del *clown* a la del origami, con materiales textiles como pañuelos, y confeccionan, a la vista de todos, los muñecos, aves que animan y se interrelacionan con el público.

*Miradas* fue otra muestra del quehacer artístico de la Guerrilla de Teatrerros, que dirige René Reyes Blasqué. En el *performance* disfrutamos de la habilidad de los actores manipuladores al animar y dar sentido a objetos como cajas de equipos de aire acondicionado, y al dar forma y hacer *actuar* a prendas de vestir (pulóveres), para luego finalizar con un juego de acrobacia y malabares con fuego que impregnó a *Miradas* de una espectacularidad única.

El Guiñol de Holguín también llegó a Ciego de Ávila con dos propuestas: el espectáculo de payasos *Payasadas*, y *Galápago*. En la primera, el colectivo apela a la técnica del *clown* y presenta un espectáculo donde incorpora a más de un *reprise*, sin existir un hilo conductor entre ellos, y donde los actores no están caracterizados como payasos ni por el diseño del maquillaje, ni por el vestuario (amén de vistoso y colorido), ni por la psicología o el comportamiento inherente a cada uno de ellos (me refiero al tipo o a la clasificación de los payasos). Tampoco exhibe uniformidad creativa en la comunicación oral-gestual-sonora. En unos momentos la conciben por medio de la palabra engolada o distorsionada, en otros por silbatos y/o sonidos onomatopéyicos.

La obra *Galápago*, de Salvador Lemis, con la dirección artística de Enrique Santisteban Domínguez y general de Dania Agüero Cruz, fue llevada por el colectivo a

la modalidad de teatro de calle, teniendo en cuenta la *grandilocuencia* de esta modalidad teatral.

Entre las virtudes a su haber encontramos el diseño y realización de muñecos por María de los Ángeles Sierra Báez, los bocetos escenográficos y de vestuario de Karel Maldonado, la música original de Maricela Miranda, y las actuaciones de todo el elenco, entre las que se destacan, por sus interpretaciones sobre zancos, los actores Anika Sánchez (Abuela), con un excelente trabajo de fonación al caracterizar al personaje de la anciana, que pasa por diferentes estados anímicos-emocionales; el actor Yuder Ortega, en los roles de Papagayo y Aguadora, por su *contagiosa* bis cómica gestual interpretativa. También fue meritorio el trabajo de la actriz Lorena Muñiz al encarnar al noble y tierno Galápago.

Dentro de la programación artística destalló *La noche más larga del títere*, desarrollada a todo lo largo y ancho del bulevar avileño, sin ningún recurso técnico, solamente con el apoyo del alumbrado público de las lámparas del paseo. Este *maratón* de propuestas titiriteras presentó a los colectivos invitados y al grupo anfitrión, los cuales de una manera disciplinada y entusiasta dieron lo mejor de sí a un público ávido de disfrutar de una *noche distinta*, en compañía de los títeres y sus protagonistas.

## Resultados del Premio La Escritura de la Diferencia 2013

El jurado internacional de La Escritura de la Diferencia, conformado por Julia Calzadilla (Cuba), Sandra Franzen (Argentina), Silvana García (Brasil), Indira Pineda (Cuba-Italia), Áurea Martínez (España), Vivian Martínez Tabares (Casa de las Américas, Cuba), Alina Narciso (Italia), Susana Nicolalde (Ecuador), Esther Suárez Durán (Cuba), Patricia Zangaro (Argentina) y Rodolfo Alpizar (Cuba) decidió seleccionar como ganadoras las obras *La audiencia de los confines. Primer ensayo de la memoria*, de Jorgelina Cerritos (El Salvador), votada por unanimidad; seguida por *Entrada en pérdida*, de Gabriela Ponce (Ecuador), y *De la guerra*, de Eva Guillamón (España), votadas por la mayoría del jurado como textos que serán presentados al público en la modalidad de montaje completo durante las Jornadas Internacionales de la Dramatur-

gia Femenina que se celebrarán en La Habana en el mes de marzo de 2013.

Las directoras a cargo de las referidas puestas en escena son Alina Narciso (Italia, directora del proyecto de La Escritura de la Diferencia y de la Compañía Le Metec Alegre), Antonia Fernández (Cuba, directora del Estudio Teatral Vivarta) e Irene Borges (Cuba, directora del Espacio Teatral Aldaba).

Del 1 al 7 de marzo de 2013 tendrá lugar la VI Biental Internacional de Dramaturgia Femenina, que a partir de ahora tomará a La Habana como sede permanente.

## Ganadores de las becas y premios 2012 de la AHS

Terminando el año la Asociación Hermanos Saíz otorgó sus becas y premios correspondientes a 2012. En la sección de artes escénicas fue reconocido, con la beca Milanés, José Ramón Hernández por el proyecto de montaje de la obra *Aleja a tus hijos del alcohol*. Por su parte, el premio Aire Frío, que reconoce la calidad de una pieza teatral presentada durante ese período en las salas teatrales, lo obtuvieron las puestas en escena *Perros que jamás ladraron*, de Rogelio Orizondo, y *Por gusto*, dirigida por Pedro Franco.

El premio de actuación Adolfo Llauradó, en su apartado de actuación masculina en televisión, fue para Rayssel Cruz, por su participación en *Teorema*; mientras Héctor Medina y Antonio Alonso, protagonistas del corto *Camionero*, se llevaban el galardón en cine; en teatro para niños y jóvenes, los premios de actuación femenina y masculina recayeron en Dilailis Martínez y Yosmel López, por sus participaciones en la obra *El buen curador y la vecina*; en tanto Clara de la Caridad González, por su interpretación en las piezas *Perros que jamás ladraron* y *Gotas de agua sobre piedras calientes*, recibía el lauro en teatro para adultos; así como Yunier López y Fabián Mora, por sus desempeños en las obras *La boca* y *El flaco y el gordo*, respectivamente.

El conjunto de actrices y actores jóvenes de la obra *Gente de barro*, de D'Morón Teatro, recibieron un reconocimiento especial, y el premio especial Adolfo Llauradó recayó sobre la actriz Ismercy Salomón. Por

su parte, el premio honorífico Adria Santana fue para Yuliet Cruz, quien este año participó en la puesta en escena de *Aire frío*, dirigida por Carlos Celdrán.

El premio Ramiro Guerra de interpretación en danza folclórica en la categoría masculina fue a manos de Alvin Hernández Ricardo, del colectivo AcheDanza, y en la femenina lo recibió Ana Rosa Meneses Arocha, perteneciente a la compañía flamenca ECOS. En el apartado de danza contemporánea resultaron galardonados Luvyen Mederos Gutiérrez, y Gabriela Piñeiro Blain, ambos bailarines de Danza Contemporánea de Cuba.

Ya están abiertas las convocatorias para el próximo año, durante el cual la asociación de los jóvenes artistas cubanos tendrá su segundo congreso.

## OBITUARIOS

### Rodolfo Santana

Rodolfo Santana, dramaturgo y cineasta venezolano, falleció este 21 de octubre. Tenía decenas de reconocimientos, como el Premio Nacional de Teatro, que obtuvo en 1970, y en el año 2009 fue reconocido por la Universidad Nacional de las Artes como Maestro Honorario. También dirigió el Teatro Maracay, de la Universidad Central de Venezuela, aunque su mayor premio fue la presentación y traducción de sus obras en distintos países.

Entre sus textos más famosos se encuentran *La muerte de Alfredo Gris*, *Los hijos del iris*, *El ordenanza*, *Barbarroja*, *El sitio*, *Tarántula*, entre otras. Además hizo guiones de filmes como *El reincidente* (1975), *El crimen del penalista* (1976), *Compañero de viaje* y *Los criminales* (1981), y del largometraje *La empresa no perdona un momento de locura* (1976). Escribió más de ochenta obras comprometidas con la realidad venezolana, con un lenguaje propio, en el que algunos críticos veían una especie de realismo mágico.

Este hombre, nacido en 1944, confesó una vez que «escribía teatro porque no pudo ser Hilary para escalar el Jomlunga, o el Everest; mucho menos Marco Polo o Charles Lindbergh». No tenía un título universitario, pero sí poseía la creatividad y la pluma para destacarse y perdurar más allá de su muerte física.

## Eduardo Rivero, huella que perdura

NOEL BONILLA-CHONGO

(Tomado de Cubaescena.)

Acaba de morir Eduardo Rivero. Justamente cuando Santiago de Cuba desafía el despojo que las furias de la naturaleza le propinaron en estos días de vientos y lluvias, allí en su ciudad adoptiva, Eduardo se aferraba a la creación y a la vida.

Él, quien fuera uno de los discípulos ejemplares de Ramiro Guerra. Él, depositario y conservador de la excelencia formalista de los principios estructurales de la escuela cubana de danza moderna; él, un luchador incansable, seguirá siendo esa huella que perdura ante el tiempo y sus fantasmas.

Una fulgurante obra como bailarín y coreógrafo le aseguró nunca desestimar la impronta cultural ancestral de nuestra memoria danzaria, plástica y musical. Conocedor como pocos de la africanía y sus caminos secretos, imaginales, se apropió de esa gran sabiduría para transformar sus creaciones. Desde ese memorable Oggún que Ramiro creara para él en la mítica y fundacional *Suite yoruba*, hasta sus propias creaciones.

Fue autor de *Okantomí* y *Súlkary*, piezas consideradas clásicas de la danza moderna cubana, y que le abrieron una fértil brecha inspiradora para otros alumbramientos que nunca excluyeron la cuidada y refinada presencia de un cuerpo listo y elegante: *Otans*, *Dúo a Lam*, *Lambarena*, *Tributo*, *Elogio de la danza*, *Destellos*, *Ceremonial de la danza*, entre otras que lo sitúan entre los genios más prolíferos de nuestro país.

Su labor pedagógica se avala por un sistemático trabajo académico y formativo en Cuba y el extranjero. Su labor en la dirección general y artística de la compañía Teatro de la Danza del Caribe, fundada en 1988 en Santiago de Cuba, le ha devuelto grandes triunfos y conquistas. A ello se une la formación de compañías como la Nacional Performing of Granada, Compañía Okantomí, en España, y Nacional Performing of Belice.

La obra de Rivero sintetiza con elegancia y depurada técnica las aportaciones de Ramiro con expresiones acervadas en la cultura afrocaribeña, santiaguera y

universal. Desde aquel 20 de febrero de 1970, la historia de la danza cubana sabía que el joven creador de *Okantomí* perpetuaría «con todo su amor» el sentido de ser criollo, negro, cubano y tremendamente universal.

Eduardo guardaba muchas victorias, pero seguía siendo aquel intrépido muchacho que se le escurría a Ramiro entre los corredores para fumarse un cigarro o estudiar la obra de Lam o inspirarse en la talla escultural de Ifé y Benín para transfigurar aquellas presencias que lo iban llevando a sus ensueños coreográficos. Él, Premio Nacional de Danza, Maestro de Juventudes, Artista Emérito de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba, permanente instigador de los más jóvenes bailarines, permanecerá en nuestra memoria no como trivial recuerdo sino como presencia emancipadora de esos sueños que se levantan cada mañana de renacer siendo cuerpo-huella-voluntad-gloria.

¡Moforibale, Eduardo! ¡Tú estás y estarás siempre en nosotros!

## Carucha y la Luna

RENÉ FERNÁNDEZ SANTANA

Nunca he confesado esto. Son huellas líricas a su alma. He admirado a seres que superan la conciencia, y Carucha Camejo me produce ese asombro. Recuerdo su majestuosidad ante las cortinas, su perseverancia y rigor en sus ensayos, su discreta elegancia al accionar un títere de varillas, su doma de un títere con la cachiporra, su andar celeste de justas palabras en la escena, el sonoro secreto de las voces que concedía a sus personajes y su integral sapiencia del universo titiritero.

Siempre los personajes de la Luna que aparecen en mis obras tienen algo del decir de la maestra Carucha. La versatilidad en su sonrisa la hacía un astro luminoso. Siempre ha sido mi Luna y ella misma es la Luna. La del *Papalote de domingos por la mañana*, la de los *Cazadores de estrellas* y el *Circo imaginario*, la laboriosa de *El huerto y los tomates rojos*, la de las palabras en los habladores actores, la pescadora consejera de Felipe, la cazadora del *Cocodrilo verde*, la de Dorotea, que se mira y se vuelve a mirar en su espejo, la de *Okineye ayé*, que guarda la libertad dentro de su plateado vientre, y todas las Lunas que me faltan por escribirle. Carucha: poseedora y cautiva del oficio de los retablos en el monte de sus manos.

El río y sus crecidas no arrastraron tu presencia; encontraron su cauce, y sus arenas, el horizonte en el símbolo del títere cubano. Tu recuerdo de gran titiritera sigue grabado: nunca se fue, nunca nos abandonaste, nunca abandonaste esta Isla. Siempre hemos estado junto a ti; hoy se ha roto el silencio. Penélope a la luz de la Luna nunca destejó tu nombre. Las estrellas, en sus nocturnas conversaciones ante la patria y la partida hacia el amanecer, buscaron tu otra mirada, la segura, la encantadora, la más sutil, la de maga, la de creadora de un comienzo que no tiene fin. La Luna rezó tu arte. Carucha nos acompaña con sus sabias palabras: «El títere es para vivirlo y hacerlo vivir».

Siempre esperamos una justicia de la cultura. Un claro de Luna, pero fue demorado. Desfavorecedor. Se perdió la voluntad de muchos espíritus. Difíciles momentos del agresor pensamiento a la identidad cultural. Este ejército de titiriteros está obligado a trasladar tu legado-leyenda como una misión a todo lo nuevo. No hay despedida. La Luna aún silba tu canto, Carucha.

## Acaba de morir

Otto Chaviano

NOEL BONILLA-CHONGO  
(Tomado de Cubaescena.)

Otto Chaviano era de esa rara estirpe de artistas que juntaban en su accionar la bondad del creador que, ante el material a trabajar, buscaba en él la oquedad para devolverlo generoso a las trampas de la escena. Nada le era ajeno. Manipulador inteligente de texturas, colores, trazos, plumas y ribetes de finas líneas, junto a los laberintos del arte lírico más exquisito y el teatro musical más vernáculo. El rico itinerario creacional de Otto Chaviano por el arte escénico cubano nos ha legado piezas importantes bajo su autoría, producciones colaborativas desde el ballet académico al espectáculo musical, el *fashion show*, la pasarela o labores de asesoría en proyectos de naturalezas distintas, siempre en voto por amplificar las búsquedas y conquistas del diseño espectacular.

Acumulaba muchas cosas, muchos recuerdos, muchos amigos, y un saber estimable que compartía desde el rigor más extremo. Nacido en Cumanayagua, en el centro de la Isla, supo Chaviano pasear con garbo y excelencia por toda Cuba, y mucho más allá de nuestros márgenes, la ternura de los verdaderos hacedores del Teatro.

# DESDE EL TÁNDEM

## Actividades de la Casa Editorial

Tras nuestro regreso del Festival de Camagüey, donde *Tablas* recibiera la placa Avellaneda por sus treinta años de quehacer teatral, nuestro director Omar Valiño Cedré participó en el ciclo de lecturas dramatizadas «Aquí. Allá. Ahora» en Nueva York, y una de nuestras editoras, Karina Pino, en la Feria del Libro Teatral en México. Octubre trajo además para la Casa Editorial la satisfacción del sexto Premio de la Crítica Literaria para Alarcos, esta vez conferido a *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, del dramaturgo Rogelio Orizondo, incluido en la colección «Aire frío» y editado por la teatróloga Yohayna Hernández. *Tablas*-Alarcos festejó el lauro y acompañó al autor el viernes 19 de octubre cuando, a las cuatro de la tarde, fueron entregados estos premios en la sala Federico García Lorca del Centro Cultural Dulce María Loynaz.

Unas horas más tarde, en nuestra sede del Complejo Cultural Raquel Revuelta, realizamos la presentación del número 1/2012 de *Tablas*, y del número 2/2012 en formato digital, así como el lanzamiento del nuevo sitio web El Tándem. A las carteleras, noticias y críticas que había divulgado por años el antiguo sitio web de *Tablas*-Alarcos se suman ahora otros espacios donde los lectores podrán encontrar entrevistas, ensayos, y otros géneros especializados. Además, estarán disponibles el catálogo de la editorial, los números de la revista en formato PDF y el boletín *El Tándem*, predecesor de todo este

movimiento virtual.

Entre los días 20 y 27 de octubre tuvo lugar la 7ma Semana de Teatro Alemán en La Habana. Para esta nueva edición, además de nuestra habitual parte en la organización del evento, presentamos los títulos *Mujeres en casas ajenas*, de Dea Loher, y *Geometrías de la locura*, de Roland Schimmelpfennig. Estos libros contienen una selección de algunas obras de estos autores alemanes, entre los más prestigiosos del actual panorama de la dramaturgia europea.

La destacada actriz y directora cubana Raquel Revuelta cumpliría ochenta y siete años el 14 de noviembre de este 2012. El recién inaugurado Complejo Cultural que lleva su nombre y nuestra Casa Editorial convocaron a dos jornadas de homenaje ante la fecha, en las cuales se mostraron materiales fílmicos y se realizaron conversatorios en torno a su figura.

El pasado 23 de noviembre, en el marco de las Jornadas de Teatro Cubano-Noruego se presentó *Obras escogidas*, de Henrik Ibsen, en el Espacio Osvaldo Dragún del Complejo. Allí mismo, el día 24, se presentaron dos nuevos volúmenes de la colección «Cuadernos tablas»: *Signos, manos y sueños del Guiñol de Santa Clara*, firmado por Carmen Sotolongo, y *El juego de Yaqui*, de Yaqui Saiz.

El año 2012 ha sido de celebraciones para la Casa Editorial *Tablas*-Alarcos. Entre los festejos y novedades, sobresale el cumpleaños treinta de la revista de las artes escénicas en Cuba, que fungió como piedra fundacional del sello editorial. Para despedir los homenajes a la publicación la Casa de la Memoria Escénica, en la provincia de Matanzas, propuso dos días de agasajos entre el 4 y el 5 de diciembre. Entre las actividades realizadas se encontró la inauguración de la exposición «30 años de *Tablas*», un panel en el que participaron destacados directores y creadores matanceros como Rubén Darío Salazar, René Fernández, Pedro Vera, Derbys Domínguez y Ulises Rodríguez Febles, y que tuvo como moderadora a María Isabel Tamayo, así como puestas en escena de distintos colectivos matanceros.

Al regresar a La Habana, el 6 de diciembre, presentábamos un título que nos llena de orgullo: el *Teatro completo* de Abelardo Estorino. Esta segunda edición, ahora en un solo tomo, incluye hasta la penúltima obra de Estorino, «Medea sueña Corinto», pues el más reciente de sus textos: «Ecos y murmullos de Comala», no aparece en dicha publicación debido a que el autor todavía trabaja en su versión definitiva. Con este volumen, *Tablas*-Alarcos abre su nueva colección «Teatros completos» y cierra su año editorial, con la circulación de dieciocho títulos publicados en 2012.



*El trac*  
de Virgilio Piñera  
Teatro El Público

# AIRE FRÍO

VIRGILIO PIÑERA

PAISAJES  
ARTES  
ARTES

