

6-1997

La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Millares, Selena. (1997) "La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 235-245.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

12

LA SUBVERSIÓN DEL LOGOS EN EL TEATRO DE VIRGILIO PIÑERA

Selena Millares
(Universidad Autónoma de Madrid)

Desde la paradoja de una marginalidad comprometida, la escritura del cubano Virgilio Piñera (1912-1979), dramaturgo, narrador y poeta, toma posiciones de primera línea en la batalla contra los grandes peligros de la condición humana, que se debate en la marejada de las arbitrariedades del poder, las desigualdades sociales o la amenaza de la angustia omnívora que signa su tiempo. Hijo de su época y atrapado en los laberintos del ser y la nada, en sus textos afronta una realidad hiriente mirándola a los ojos sin parpadear, y agresivo la escarnece en un acto de exorcismo necesario, al que tan sólo puede acceder transitando los mecanismos del absurdo, del humor negro o de la crueldad. Esas estrategias, a su vez, suponen un acto de transgresión: inmerso en el ámbito del grupo *Orígenes* -que lidera Lezama Lima-, secunda su propuesta de trascender las fronteras de la isla, y halla la cubanidad en la simbiosis fecunda con los movimientos que fluyen en el panorama internacional, desde la vanguardia y su savia nutricia. Sin embargo, inadaptado y víctima de su propia personalidad, definida como permanente *meditatio mortis*, Piñera es arrastrado doblemente -por la saña y torpeza de un entorno cultural que no ve más allá de sus esquemas, por la crispación de sus propias tormentas interiores- en la vorágine de la disolución y el silencio. De ahí su encasillamiento en el territorio de los *malditos*: en tiempos de los dictadores Machado y Batista, era voz discordante con sus dardos certeros; en los tiempos nuevos de una revolución que él suscribe y defiende inicialmente, se verá sujeto a una persecución aún mayor, incomprendido en su apartamiento de los designios del realismo socialista y condenado por la miopía de intelectuales que no ven más allá de las consignas al uso. De este modo, su talante escéptico se ve potenciado por una doble traición: la de las trampas de su entorno y la del propio lenguaje -ese “enemigo rumor” que nombró Lezama-, que,

esquivo y maligno, por la vía del extremo experimentalismo desemboca en la autoinmolación, como se observa en los últimos textos de Piñera, ya en su teatro inédito o inconcluso, ya en los poemas de los años finales.

La gran inestabilidad política previa a 1959 exige de la dramaturgia cubana un tributo muy costoso: la autocensura y el silencio que hacen del panorama nacional un páramo. A pesar de ello, en su aventura solitaria logra Piñera alzar sus armas contra el poder monolítico en *Electra Garrigó*, o contra la corrupción judicial en el absurdo inquietante de *Falsa alarma*, ambas de 1948 y con grandes dificultades de representación.¹ Más tarde, con la llegada de la revolución, el impulso inicial del teatro es muy poderoso, tal y como lo explicita el propio autor:² tras décadas de ostracismo y represión, la escena teatral alcanza un insólito protagonismo, con la creación de grandes teatros y una protección estatal hasta entonces desconocida. La dramaturgia florece así en una eclosión sin precedentes, pero esos aires nuevos pronto van a cambiar de dirección hasta detener el ímpetu renovador cuando no transitara las sendas establecidas. Ya desde fines de los sesenta, tras la aparición de esa cumbre de la obra de Piñera constituida por *Dos viejos pánicos* (1968, Premio Casa de las Américas), se inicia el vertiginoso declive del teatro del absurdo, que desaparece del horizonte estético nacional. Espejo de la incertidumbre y las paradojas que se esconden en la cara oculta de las verdades oficiales, no logra subsistir frente a los embates de la ortodoxia canónica.

UN ABSURDO COLMADO DE SENTIDOS

Y es que el nuevo teatro que impulsa Piñera, inmerso en las coordenadas supranacionales de un movimiento fuerte en el ámbito europeo, no se disuelve en las aguas del pesimismo estéril; el absurdo en Hispanoamérica se hace código nuevo para un compromiso que no halla en el lenguaje directo un camino posible para transmitir su

¹ Comenta al respecto Rine Leal: “Durante años, desde el período de los 40, Piñera se definió como un *negador* (...) Los años demostrarían que esa negación, que en realidad nunca abandonó, era la forma en que él asumía una “cultura de resistencia” frente a los valores congelados, la retórica y mentira establecidas, el acomodamiento y superficialidad y la indiferencia social frente a la inteligencia (...) Pero si negó fue igualmente negado. La polémica en torno a *Electra Garrigó* le valió, en 1948, un castigo fatal: la poderosa ARTYC (Agrupación de redactores teatrales y cinematográficos) colocó este título en el *index* y prohibió toda referencia al mismo, lo que motivó que no se representase de nuevo hasta diez años más tarde. Cuando *La boda* (1958) los jóvenes católicos intentaron un boicot, calificándola de inmoral. *Ejercicio de estilo* (1969) le costó informes nada gratos sobre su persona y obras” (“Piñera inconcluso”, en Virgilio Piñera, *Teatro inconcluso*, La Habana, Unión, 1990: 7 y 9).

² Virgilio Piñera, “Notas sobre el teatro cubano”, *Unión*, VI, 2 (1967): 130-142.

mensaje de esperanza. Ese compromiso se hace a su vez piedra de toque de una encendida polémica acerca del papel del escritor y su derecho a la heterodoxia. Sin embargo, la actitud de Piñera se alinea con la de otros intelectuales que en el propio ejercicio de la libertad sustentan la defensa de ese derecho, como es el caso de Julio Cortázar, al que le unen numerosas concomitancias y cuyas convicciones al respecto podría compartir: “Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio”.³

Piñera rechaza así el encasillamiento en la funcionalidad política y se consagra a su tarea, con la certeza angustiada de estar siempre en una situación de libertad condicional. Su escritura se resuelve en los códigos del absurdo para poner en tela de juicio unas verdades siempre inestables y retratar al hombre de su tiempo, que halla en la enajenación y la amargura el sabor definitivo. En el imperio de la duda, su dramaturgia se hace voz del escepticismo, y la palabra es vía para conjurar el mal, para subvertirlo, diseccionarlo, ahuyentarlo o destruirlo. La mentira se instala como única verdad: es el lenguaje difuso de los espejos de agua que ofrendan en cada ocasión respuestas diferentes. Las conversaciones nerviosas, desmadejadas o vacías de sentido que mantienen sus personajes son testimonio de la imposibilidad de la comunicación; la obra de Sartre, Kafka, Jarry, Ionesco, Artaud o Beckett, de un modo directo o indirecto, se hace compañera de viaje en una época signada por el desencanto, obsedida por la fatalidad y el sentir agónico. Pero Piñera huye de etiquetas y rechaza las acusaciones de usurpación o plagio con argumentos sólidos:

... francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí “Electra” antes que “Las moscas” de Sartre apareciera en libro, y escribí “Falsa Alarma” antes que Ionesco publicara y representara su “Soprano Calva”. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre un chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: Aquí, no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...” Entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana... Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día.⁴

Efectivamente, esa cubanidad se integra de lleno en la encrucijada de su tiempo y

³ Julio Cortázar, *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1981: 148-149.

⁴ Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960: 14-15.

sinetiza con modos nuevos la herencia de un aire de época. Las visiones de un infierno terrestre motivan el descoyuntamiento del lenguaje y de los hilos de la lógica, en una actitud que encuentra su emblema en un conocido microrrelato, “En el insomnio”, de *Cuentos fríos* (1956). La incapacidad de soñar del personaje, que desde la nostalgia del paraíso lo precipita al suicidio, representa la condena del hombre contemporáneo y se acoge a la frialdad anunciada por el título: el receptor, proscrito de los placeres de la seducción estética, ha de afrontar la realidad y su impacto a quemarropa. Existencialismo y absurdo se conjugan para ofrecer la claustrofobia de unas vidas que, como en la obra de Beckett, Pinter o Gambaro,⁵ no son más que callejones sin salida, oscuros pasadizos a ninguna parte en los que sólo impera el miedo y la desesperanza. De este modo, al igual que Brecht en su teatro épico imponía un distanciamiento que incentivara en el público una actitud crítica, Piñera se suma a esa concepción de un teatro antiburgués, pero desde otros parámetros, como pionero del teatro del absurdo hispanoamericano; en términos de González-Cruz, “una vez que la ficción “absurda” termina por ser aceptada, mediante esa “voluntaria suspensión temporal del descreimiento” de que habla Coleridge, el relato suele conducir, entre bromas y veras, a la especulación metafísica. Estas reflexiones, por estar inspiradas en situaciones inverosímiles, aportan, por otra parte, una sobria comicidad al feroz grotesco inicial. La impresión que domina al cabo es -a semejanza del caso de Ionesco o de Beckett- de angustia e ineluctable fatalidad”.⁶ Se hace así necesaria la colaboración cómplice de un público involucrado en el proceso de los acontecimientos, coautor de ese acto de exorcismo y catarsis que tiene lugar en la escena. En ella se suceden parlamentos que vierten un veneno necesario, catalizador de una rabia fecunda y también antídoto contra el mal, y de este modo conjuro contra la apatía asfixiante del entorno social. Los actores que ostentan el fingimiento huyen de la naturalidad engañosa: el teatro delata su farsa, y se hace caricatura y espejo en que el espectador se contempla y analiza. Secunda así Piñera los asertos que Antonin Artaud estableciera algunos años antes en *El teatro y su doble* (1938), de tantas derivaciones en la producción dramática ulterior. Su defensa de una dramaturgia en constante movimiento se sitúa en posiciones subversivas y provocadoras que quieren dinamitar el

⁵ Como ejemplos significativos pueden citarse, respectivamente, *Waiting for Godot*, *The Dumb Waiter* y *Los siameses*.

⁶ Luis F. González-Cruz, “Arte y situación en Virgilio Piñera”, *Caribe*, 2 (1977): 80. De interés son también las reflexiones de Raquel Aguilú al respecto: “Los escritores absurdistas hispanoamericanos (...) pretenden poner de manifiesto el estado de enajenación a que ha sido sometido el hispanoamericano, víctima de la opresión política y cultural. Quieren lograr por medio de la expresión teatral absurdista que el hombre adquiera conciencia de su realidad y despierte de la condición mecánica y enajenante a que ha estado reducido a lo largo de la historia (...) Tomando como ejemplo a René Marqués y Virgilio Piñera, podemos observar que para ellos la solución al problema existencial del hispanoamericano radica en la libertad política” (*Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos, 1989: 51 y 53).

panteón de los dioses de la tradición, porque “destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”, que es “el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo”.⁷ La nueva escena ha de conmover conciencias desde la violencia, y excitar “una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador”.⁸ Piñera no será inmune a esos postulados, y muy especialmente a la más agresiva de las propuestas de Artaud, el teatro de la crueldad, que busca reproducir el horror para exorcizarlo:

En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer sobre nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo (...) Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar.⁹

EL MALEFICIO DE SÍSIFO

De ahí esa idea fecunda del *doble*: como en un eterno juego de espejos, los dramas se multiplican en la escena de Piñera, que sin piedad ofrece sus versiones en la farsa, el grotesco, el guiñol, la tragicomedia o la caricatura, hasta que el miedo queda finalmente conjurado. Es el caso de *Electra Garrigó*, reescritura de la tragedia clásica en clave paródica: la anulación de los mitos permite dimensionar la realidad de un modo más auténtico. En esas repeticiones distorsionadoras, el ser, el poder ser y el deber ser son un juego de probabilidades que componen la alianza de la percepción y la fantasía, puerta hacia la liberación frente a esa circularidad de la acción, asimilada a la condena de Sísifo: el vértigo del absurdo es un torrente implacable que arrastra a los personajes y todo su mundo. Sólo la risa y la imaginación se ofrecen como antidotos ante ese impulso.

Y de ahí también el protagonismo de un humor crítico, incisivo y descarnado, que halla su raíz primera en las formulaciones de Alfred Jarry,¹⁰ quien con su *Ubu Rey* (1896) hace una versión carnalesca de la crueldad y la avaricia inherentes al poder burgués, al tiempo que denuncia la devaluación del lenguaje y ofrece un universo de

⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, EDHASA, 1978: 13 y 84.

⁸ *Ibid.*: 91.

⁹ *Ibid.*: 89.

¹⁰ A la obra del prevanguardista francés dedica Piñera su artículo “Alfred Jarry o un joven airado de 1896...” (*Nueva revista cubana*, 1, 1959: 157-162).

marionetas despersonalizadas y grotescas. En su obra se buscaba eliminar la ilusión de verdad que convocaba el teatro, para hacer al público participe de los acontecimientos presentados. Asimismo, establece ya ese precario balbuceo infantil que secunda el movimiento dadaísta, juego trascendente que testimonia el drama de la incomunicación. En el prólogo de sus *Cuentos fríos* se hace eco Piñera de las mismas inquietudes: “dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba...”¹¹ Igualmente, sus formulaciones dramáticas se ven arrastradas por el vértigo de la disolución, patente en sus obras finales, como *Ejercicio de estilo* o *El trac*.¹² En la misma línea se instala la producción de Ionesco, con unos personajes que son muñecos sin rostro; la afinidad del dramaturgo francés con el cubano ha sido analizada por Daniel Zalacaín en los siguientes términos: “Piñera representa vividamente lo que Ionesco llama “la tragedia de la lengua”, es decir, la falsedad del lenguaje automático, compuesto de palabras vacías de contenido (...) El resultado de estos intercambios es demoledor; demuestra lo absurdo de los patrones semánticos de la lengua, demuestra la falta de sentido de nuestro principal vehículo de comunicación”.¹³

Pero tal vez el mayor paradigma de ese absurdo implacable sea la obra de Kafka, trasunto de la irracionalidad del poder o los entresijos del miedo y la locura, fuerzas invisibles que acosan al hombre y lo degradan hasta reducirlo a su más ínfima presencia. La visión de Gregorio Samsa convertido en un insecto repugnante en *La metamorfosis* late en una imagen de la miseria cubana -las cucarachas- que circula por los textos de Piñera. En la pieza *Aire frío*, que se aleja del absurdo literario para ofrecer el absurdo real de la propia vida del autor, esos insectos son el *leitmotiv* que hilvana el tedio de una sociedad estancada y corrompida.¹⁴ Aparecía ya en el relato “Cómo viví y cómo morí” (*Cuentos fríos*)¹⁵ para representar a un tiempo la enajenación y el asco; la imagen es

¹¹ Virgilio Piñera, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956: 7.

¹² Véase Virgilio Piñera, *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

¹³ Daniel Zalacaín, “Falsa alarma: vanguardia del absurdo”, *Romance notes*, 21 (1980): 31.

¹⁴ La protagonista le dice a su hermano poeta, *alter ego* del autor: “Aunque yo te quiera más que nada en el mundo, no vuelvas a este maldito país. ¡Calores, políticos y cucarachas! Oscar, esta es tu oportunidad: no la pierdas” (Piñera, 1960: 337).

¹⁵ Piñera, 1956: 99-101. Cabe aquí anotar la identidad del recurso en otro autor hispanoamericano, el guatemalteco Augusto Monterroso, que unos años más tarde (1969) formulaba su propia versión en el microrrelato “La cucaracha soñadora”: “Era una vez una

recogida por el escritor cubano Reinaldo Arenas, quien dedica a Piñera en 1983 el artículo “La isla en peso con todas sus cucarachas”, donde lo defiende del anatema y la persecución que en su país se ensañan con su heterodoxia; mucho antes, en 1969, le había dedicado ya su novela más notable, *El mundo alucinante*, a su “honradez intelectual”, con un epígrafe de claras implicaciones: la obra se vertebra en torno a las vicisitudes de un personaje histórico real, Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827), revolucionario valeroso e incomprometido cuya vida, plasmada en sus memorias, fue un verdadero calvario.¹⁶

Con esa denuncia de los espacios cerrados y claustrofóbicos se vincula una concepción del tiempo que a menudo compone círculos cerrados: todo vuelve a su principio, no hay cambio ni progreso, y de ahí el advenimiento del horror y la locura. En todos los casos el humor será la única salida posible, pero no como divertimento, sino con el sentido que le dieran Artaud o Jarry: compromiso, transgresión, apertura de nuevos caminos. Al primero se deben significativos asertos: “El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa (...) Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa. Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía”.¹⁷ En cuanto al segundo, valgan los comentarios de Cortázar una vez más: “Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro (...) siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen”.¹⁸ En el caso de Piñera, el humor se esgrime como rasgo de cubanidad en esa actitud tan singular que supone el *choteo* cubano, que Aguilú define como “transgresión de lo establecido (...) es una actitud del pueblo frente a la autoridad establecida; es una forma de no tomar nada en serio”.¹⁹ El humorismo

Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha” (*La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1983: 49).

¹⁶ Véase Reinaldo Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas”, *Mariel*, 1, 2 (1983): 21 y *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos, 1992.

¹⁷ Artaud, 1978: 45.

¹⁸ En entrevista con Luis Harss (*Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966: 283).

¹⁹ Aguilú, 1989: 88. En el espacio teatral hispanoamericano, esa actitud halla un modelo en la pieza de origen precolombino *El Güegüense* (*Bailete dialogado en el español-nahuatl de Nicaragua*, Managua, Museo Nacional de Nicaragua, 1992), de especial significación; en ella, el humor y la sátira despiadada son el arma popular para derrumbar el poder establecido.

convulso de Piñera erosiona y degrada también el estatismo que amenaza corrupción; el *topos* del mundo al revés, del vuelco carnavalesco, será uno de los caminos posibles para esa subversión vivificadora. Porque el juego puede ser algo muy grave, y de ahí ese verso que Lezama dedicara al dramaturgo en su homenaje poético: “Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico”.²⁰ La escritura de Piñera, en su viaje de experimentación y en cada batalla cotidiana, asume el riesgo y el peligro hasta desembocar en la autoinmolación, ya por las presiones silenciadoras del exterior, ya por la exasperación de los mecanismos del lenguaje, quebrantados hasta el límite final, como en los casos paralelos de Girondo y de Huidobro.²¹ Sin embargo, antes de llegar a ese punto hay una extensa y fecunda trayectoria cuyo análisis somero puede testimoniar los aspectos hasta ahora estudiados.

QUEMAR LAS NAVES PARA RENACER

Ese singular itinerario teatral tiene como primera escala la polémica *Electra Garrigó*, que responde a un deseo claro: “Si no podíamos enfrentarnos con los expoliadores del patrimonio nacional, al menos los ridiculizábamos”.²² Es así como la reescritura de la tragedia clásica se hace sátira despiadada de la burguesía cubana (“Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado”, 68²³) y alegoría del poder irracional de la tiranía (“El mal no está en las langostas de paso. Y toda ciudad tiene siempre un monstruo perpetuo”, 37). En ella se han encontrado además ecos de la filosofía existencialista:²⁴ los imperativos externos -la crueldad, la necesidad- van a arrastrar al hombre en su deriva, desarmado, hacia una muerte final absurda. *Electra* encarna al hombre contemporáneo, su escepticismo descreído, irreverente, desdeñoso en

²⁰ José Lezama Lima, “Virgilio Piñera cumple 60 años”, en *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992: 357.

²¹ En *la masmédula* y *Altazor*, respectivamente, cuyo proceso de desconstrucción es análogo al de la escritura final de Piñera, como puede constatar en las obras teatrales *Ejercicio de estilo* y *El trac*, ya mencionadas, o en los poemas “Lady dadiva” y “Unflechapasandogato” (Virgilio Piñera, *Una broma colosal*, La Habana, Unión, 1988: 28-29).

²² Piñera, 1960: 11.

²³ En tanto no se indique lo contrario, la paginación corresponde a la edición del teatro completo de Piñera ya mencionada, de 1960.

²⁴ “For Sartre and Piñera the theatre is a means of proposing and promulgating “freedom”, that is, political freedom, which will be realized through significant acts. It is a call to *engagement* in the collective political life, the underlying aesthetic of much serious existential literature” (Ainslie Armstrong McLees, “Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*”, *Latin American Theatre Review*, 7, 1973: 10).

un mundo sin ley ni justicia. La cubanidad es trascendida con una vocación aperturista y universalizadora que reescribe a los clásicos: las profecías anulan el tiempo para reducirlo a un horizonte inmediato, donde se lee la reiteración infinita de la tragedia, ya anulada su grandeza. Esa autorreflexividad teatral, que incluye la representación dentro de la propia representación, es síntoma frecuente de la escritura de Piñera y su concepción del absurdo: el drama se resuelve en un juego de cajas chinas o muñecas rusas que van escondiendo o desvelando los vectores de la intriga en su movimiento indagador. Cada propuesta introduce variantes, versiones distintas del drama, y el espectador perplejo ha de actuar con su imaginación para esquivar cada engaño o guiño del autor y deslindar la verdad escondida, o simplemente tropezar con el vacío final que se oculta detrás de tantas máscaras. La realidad se convierte así en una alimaña informe que se multiplica indómita, acechante e incontrolable; en ese juego de espejos, como en cierta célebre escena del cine de Welles, la angustia emerge porque no podemos identificar a la verdadera imagen para enfrentarla. Los personajes, ridículos y grotescos, reclaman su grandeza arrebatada, y se pone en solfa a la propia muerte, máxima figura del espanto. Todo señala la pérdida de la moral y la honestidad, en la infamia cotidiana de un pueblo degradado, y los cambios de roles delatan piruetas de un destino desleal, que no favorece a nadie y que a cada uno le otorga su propia condena.

Reescritura y parodia son también el eje estructurador de *Jesús* (1948): su protagonista, un humilde barbero que es confundido con el nuevo Mesías, es el antihéroe moderno, y tanto él como sus prosélitos se definen por la inutilidad de sus pasiones, su impotencia frente al muro de la incompreensión social. La obra se convierte así en nueva fábula de la muerte de Dios, y reitera la dialéctica entre las fuerzas de la libertad y el destino. La ignorancia, dañina y poderosa, precipita la tragedia del personaje: pronto llegan los fieles y también los mercaderes que quieren hacer de él un lucrativo negocio; la realidad es siempre farisea, y el espíritu se ve contaminado por el *poderoso caballero* quevedesco que todo lo canibaliza. Iglesia y burguesía se interesan por el caso, y Jesús, en su lucidez, afirma con sarcasmo que “A lo mejor, el Cristo moderno deberá ser soberbio, escéptico; no creará en el Padre Eterno, no hará milagros” (108); al tiempo, ejerce su parodia: “Yo soy la mentira y la muerte” (126). Finalmente se instituye el imperio de la Nada; en la última escena lo grotesco ya no es risible, y el asesinato se consume: Jesús, como don Quijote, se inventa un papel para poder sobrevivir a la realidad y muere como víctima de él.

Pero es *Falsa alarma* -de 1948, estrenada en 1957- la obra que constituye la integración plena en la estética del absurdo. Compuesta por un acto único que interpretan un asesino, un juez y una viuda, se trata de una farsa que escarnece los valores sacros de un sistema judicial corrompido. En una escenografía despojada de ornamento, el lenguaje va a ser el gran protagonista: desarticulado y quebrantado, es emblema del drama de la incomunicación. Diálogos inconexos, preguntas sin respuesta,

desvaríos y retos a la lógica desnudan la verdad del hombre enajenado. El humor, lejos de ser reconfortante, se traduce en carcajada de sarcasmo, crujido espantoso, negación de la armonía en un absurdo poblado de sentidos. El victimario se convierte en víctima en este carnaval, donde el azar juega a su albedrío y sin previo aviso con unas existencias vacías. La incoherencia y banalidad de la conversación no invita a la sonrisa: congela el gesto para dimensionar cada vez más a la Invisible. Se trata de hablar para no morir, aferrarse a una obsesión para no pensar, y el asesino enloquece ante una escena delirante de frivolidad y paranoia.

También circunscrito en los esquemas del absurdo se desarrolla el drama *La boda* (1958), que le valió no pocos disgustos al autor por su supuesto atentado contra la moral vigente. Su asunto tiene su origen en hechos reales: Piñera perdió a un amigo que había escuchado sus comentarios críticos acerca de su persona; la escritura de la obra es así un modo de catarsis: una boda se disuelve cuando la novia y una amiga escuchan al futuro marido hacer ciertas confidencias poco respetuosas a un íntimo. El escenario se hace entonces lugar del exorcismo a través de la representación constante del mismo asunto con innumerables variantes. Una neurosis progresiva va poseyendo a los personajes y las palabras lo ensucian todo con su marejada de dudas y su cuestionamiento universal y sin respuesta. En esta terapia transgresora se incluyen la versión folletinesca y la trágica, y el público ha de participar en esa crueldad que, al modo de Artaud, disuelve la propia crueldad, hasta llegar al absurdo grotesco y delirante de la escena final. El drenaje psicológico logrará al fin dinamitar las convenciones en su movimiento revulsivo y radical.

De esencia distinta, el absurdo de *Aire frío*, que Piñera valoraba como su mejor obra de teatro, se centra en un realismo crítico que retrata un mundo sin sentido. Los protagonistas son miembros de una familia cubana -la del autor- sometidos a una tremenda precariedad, animalizados por el hambre y la miseria, prisioneros de unos instintos primarios que los convierten en fieras enjauladas, crispadas, indefensas. De nuevo, como después en *El flaco y el gordo* y *El filántropo*, el espíritu se subordina a la materia, y lo literario viene a ser tan sólo una mercancía que se vende para permitir la subsistencia. El contexto histórico será el de las tiranías funestas, y el sentimiento final es el de ese asco que representan las cucarachas que el calor convoca, signo de ese infierno de hastío y podredumbre. El absurdo, definitorio de este itinerario, se conjuga con la crueldad y el humor negro en las dos últimas obras citadas. En *El flaco y el gordo*, que se sitúa en una habitación de hospital, el título nombra al rico prepotente que humilla al desposeído con su saciedad feliz, insultante en su avaricia, en su indiferencia frente al dolor ajeno, con la sorna impía hacia la fragilidad de su acompañante, que va incubando un odio creciente y visceral. Bestializado y sometido primero a los juegos perversos de su ejercicio del poder para obtener un poco de comida, se rebela finalmente y, abocado a la locura, asesina y devora a su torturador para usurpar su personalidad, sin

inmutarse los hilos de una racionalidad perdida. Igualmente, *El filántropo* constituye un disparate cargado de intenciones: un millonario, acosado por la soledad y el tedio, inventa un modo de superar el aislamiento y ejercer el poder, ofreciendo dinero a los necesitados a cambio de trabajos mecánicos, imposibles y alienantes que afianzan la crueldad de su tiranía.

Son aún numerosas las producciones de Piñera que integran la coherencia de su trayectoria y su análisis desbordaría la limitación de estas páginas, pero valga en su defecto la mención de algunos títulos más, como *Estudio en blanco y negro* y *El no*, que recogen la tragedia de la incomunicación, y *Dos viejos pánicos*, una vez más vertebrada por el absurdo y la crueldad, y protagonizada por dos seres que, como los que interpretan la obra más célebre de Beckett, se debaten en su lucha inútil contra el tiempo, el miedo y la muerte. Serán islas en la deriva vital, como su autor, que Lezama retratará como náufrago “sobre un tablón,/ jugando lo terrible,/el bien y la ausencia.”²⁵ Virgilio Piñera hizo así de su obra el trasunto honesto de su propio ser: “soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco” (9). El teatro será así su verdad, y en sus versos habrá de legar su deseo postrero de permanecer en la representación de la vida y también en su negación: “cuando llegue el tiempo de la muerte/ ponedme ante el espejo para verme”.²⁶

²⁵ Lezama, 1992: 357.25. Lezama, 1992: 357.

²⁶ Virgilio Piñera, *La vida entera*, La Habana, UNEAC, 1969: 16.