

Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista¹

Carlos Jerez Farrán

Gran número de los estudios que versan en torno al teatro de Virgilio Piñera se han ocupado mayormente de relacionar su producción dramática con el teatro del absurdo. Por ejemplo, en un artículo titulado "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba" el autor afirma que "Quizá de toda la producción de Piñera, su primera pieza conocida, *Electra Garrigó*, sea la única que no se pueda encasillar bajo el rótulo general del 'teatro del absurdo'.² José Rodríguez Feo, conocedor de Piñera, opina contrariamente diciendo que "*Electra Garrigó*, escrita en 1942, manifiesta una temprana preocupación por el absurdo de la existencia humana."³ Añade el escritor amigo del autor que "donde se define plenamente este tema es en *Falsa alarma*," de 1949 (41). Otro estudio que contribuye al análisis de la obra dramática de Piñera concluye que con *Jesús*, de 1948, y *Falsa alarma* Piñera "se adelanta a algunos dramáticos europeos de su momento al utilizar recursos y temas del teatro del absurdo."⁴ Estas afirmaciones de los críticos parecen discrepar un tanto con las declaraciones que el mismo autor hace de su obra escénica cuando dice de modo tajante

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 su *Soprano calva*.⁵

Discrepancias de este tipo proponen una serie de consideraciones que deberían ser analizadas detalladamente, pues existe cierta confusión en lo que se refiere a la clasificación del teatro de Piñera. Ello se debe en parte a que el epíteto de 'absurdo' a menudo ha sido aplicado sin mucho apoyo crítico. También porque al hablar del teatro del absurdo como críticos topamos con el problema de que no nos encontramos ante un movimiento literario de

márgenes bien definidos, sino ante una manera especial de conceptual el mundo y la vida que incorpora una especial técnica dramática. Al hablar de la existencia de un teatro del absurdo, todo lo más que podremos hacer es hablar de características comunes a un grupo de escritores de objetivos homogéneos que escriben más o menos dentro de la misma década, la de los cincuenta, y de un marco geográfico que incluye países como Francia, Inglaterra y Alemania.

Si vamos a considerar el teatro de Piñera como representante de esta modalidad del absurdo, dos objetivos serán imprescindibles. Primero se deberá tomar en cuenta la visión del mundo que predomina en sus piezas y segundo, averiguar cuáles son los elementos formales que se emplean para su dramatización. Aunque ambos componentes, la temática y la estructura, van intrínsecamente ligados en el teatro del absurdo *per se*, en Piñera veremos que la mayoría de las veces no sucede así, siendo esta discrepancia y la temática que las caracteriza lo que nos hace dudar de la validez del calificativo que se ha venido aplicando a su obra de los años cuarenta.

Para hacer más comprensible la hipótesis que postulo en este trabajo, será conveniente apuntar unas breves ideas sobre las preceptivas del teatro del absurdo antes de pasar al análisis de las obras que nos atañen. Según el estudio de Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, uno de los objetivos principales del teatro de Ionesco y Beckett, por ejemplo, es la proyección de la angustia metafísica que siente el hombre por lo absurda que le parece la condición humana. Este género de teatro, dice Esslin,

[expresses] the anxiety and despair that spring from the recognition that man is surrounded by areas of impenetrable darkness, that he can never know his true nature and purpose, and that no one will provide him with ready-made rules of conduct.⁶

Esta afirmación atribuye al teatro del absurdo una orientación metafísica que no encontramos en el teatro de Piñera, o por lo menos en las obras suyas que se han considerado como iniciadoras de esta modalidad escénica en Cuba. El teatro del absurdo dramatiza al hombre moderno subsistiendo en un universo que se resiste a toda explicación racional. Es un mundo que carece de lógica, en el cual las emociones y los pensamientos humanos sólo hallan asideros momentáneos, sin que podamos comprender jamás las leyes que rigen su aparición y desaparición. Es la perspectiva del hombre moderno que ha visto derrumbarse el Walhalla de los valores tradicionales y erige con los escombros de ese desmoronamiento otro mito del vivir humano que corresponde a la inseguridad, la incoherencia y la irracionalidad que ve en su entorno. Se instaure así un nuevo sentido de la existencia humana que proclama la negación rotunda de toda trascendencia y lógica existencial.

Esta temática en el teatro del absurdo se expresa mediante la técnica dramática. Sus autores reflejan la falta de comunicación que ven en el mundo

por medio de un diálogo inconexo que se aproxima más bien a la desintegración lingüística. Los personajes hablan entre ellos sin comunicarse nada. Lo que dicen es tan falto de sentido que, a menudo, la idea de la obra tiene que ser deducida de su escenificación, o sea, de las imágenes visuales que se crean en escena. Así se entiende que en la pieza de Beckett, *Final de juego* aparezca un personaje que monologa desde un cubo de basura. Es la metáfora visual que para Beckett expresa mejor el concepto que él tiene de la condición humana. En *Esperando a Godot* es la idea de un inexistente más allá lo que se objetiviza con la espera estática e irrisoria de dos mendigos que aguardan a alguien que ni siquiera saben si existe.

Cuando cambiamos de terreno escénico y consideramos al autor de *Electra Garrigó* y *Jesús*, no es difícil ver que esta orientación metafísica propia del teatro del absurdo apenas se halla representada en el teatro de Piñera. No es que se trate tan sólo de la ausencia de este contenido filosófico en su teatro, sino que también los elementos formales que utiliza difieren de los que se utilizan en aquél. Tanto la puesta en escena como el diálogo y los personajes de *Aire frío*, de 1958, por ejemplo, está concebida realísticamente y con la intención de poner de relieve la denuncia del autor, quien se opone a los valores burgueses comúnmente aceptados por la sociedad. Como dice Piñera al hablar de su primera obra:

Con *Aire frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo (*Teatro completo* 29).

No es necesario aclarar que el haber recreado una situación absurda no presupone automáticamente categorizar la obra como tal. Como ya es sabido, antes de que se inventara el término de teatro del absurdo el arte escénico ya abundaba en reflexiones análogas a las que se representan en aquél. Un ejemplo lo hallamos en Shakespeare cuando Macbeth medita sobre la existencia humana y concluye que "Life's but . . . a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing" (*Macbeth* V.v, 24, 26-28). Sin embargo, sería insostenible calificar a Shakespeare de absurdista, aun cuando la visión desolada que expresan algunos de sus personajes trágicos radica en la misma convicción que comparten los absurdistas modernos. No obstante los elementos absurdistas tal y cómo se interpretan en el teatro de esta modalidad no son los dominantes en las obras de Shakespeare, como tampoco lo son en las del autor cubano de esta época. *Aire frío* de Piñera no pretende sacarnos de un contexto social reconocible ni de hacernos reflexionar filosóficamente sobre la finalidad de nuestra existencia, como sucede con el teatro de Ionesco y Beckett, por ejemplo. Al contrario. Como espectadores nos quedamos en el ámbito cubano que recrea el autor y dentro de un espacio temporal que, para mayor realismo, Piñera divide en tres épocas: 1940, 1950, y 1958.

Algo parecido ocurre en *La boda*, de 1957. Aquí son los senos caídos de Flora lo que sirve de trampolín para crear una situación absurda. Al enterarse de que su defecto físico ha sido divulgado por su novio, Flora se niega a casarse para desquitarse de semejante agravio, según dice ella, "porque hay tetas caídas" (194).⁷ No es difícil adivinar cierto prurito de '*epater le bourgeoisie*' que se queda meramente en eso, sin trascender la realidad absurda que se dramatiza.

Incluso en *Electra Garrigó* y *Jesús*, que son las únicas obras que acusan cierta preocupación metafísica, a la hora de categorizarlas se hace difícil encuadrarlas dentro de la fisonomía del teatro del absurdo. En la primera el autor se propone desvalorizar el mito trágico porque lo considera como anacrónico en un ambiente contemporáneo que invalida su significado. El héroe trágico que encarnaba la pregunta y respuesta de la problemática moral o religiosa de una colectividad determinada lo lleva Piñera a pasear por el Callejón del Gato, como diría Valle-Inclán. El cree que seguir respaldando esta serie de valores en el contexto social que lo ubica, sería una hipocresía puesto que es imposible hablar en el lenguaje de la tragedia cuando se sabe que faltan las condiciones necesarias para la efectividad de ese género. Por ello *Electra*, convencida de la falta de sentido y de la carencia de valores absolutos de la vida, alza su puño a los "no dioses" y los inculpa por el vacío espiritual y la desolación que ve en la vida:

¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? . . . ¿Ante quién de vosotros se prosternaría un humano? Oh, ellos no saben que después de la muerte de los dioses el nuevo panteón de los no-dioses no confiere ni premio ni castigo! (52-53)

Está en lo cierto Rodríguez Feo cuando opina que en *Electra Garrigó* se "manifiesta una temprana preocupación por el absurdo de la existencia humana (41). En una vida sin propósito resulta superfluo buscar los valores trascendentes que encarna el héroe trágico que *Electra* ridiculiza. Es precisamente por esta misma razón que *Jesús* en la obra del mismo título se niega a hacer de Mesías, a pesar de que la gente se lo pide y la iglesia, apremiada por la necesidad de darle a la colectividad algo en que creer, se lo obliga. El se opone a ser sacrificado en la cruz de la nada.

Pero notemos que aunque en ambos casos tenemos una temática análoga a la del teatro de Ionesco, las preocupaciones de Piñera tienen un objetivo distinto al de este autor. Como el mismo Piñera admite en una entrevista que le hizo la revista *Conjunto*, sus intenciones prioritariamente son satíricas, por ser la sátira el mecanismo de defensa del que se sirve el ente social para defenderse de la inseguridad que lo circunda: "El ente social inseguro vive su

inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira. *Electra Garrigó* es una sátira de la burguesía cubana de los años cuarenta.⁸

Esta intención satírica que tiene como meta exhibir la hipocresía y la moral del hombre y de las instituciones por él constatadas pugnan con las preocupaciones principales del teatro del absurdo que invariablemente son metafísicas. Pues como dice Charles Gliksberg acerca de los autores absurdistas "Writers like Sartre, Beckett, Ionesco and Adamov were no longer interested in baiting the bourgeoisie; . . . they looked upon man as a metaphysical being who must somehow discover, if he can, his relation to the universe."⁹ Es evidente que Piñera no muestra preocupaciones de este tipo. No cree en el absurdo universal, sino más bien en el absurdo circunstancial, o sea, el de la realidad cubana que tiene ante sus ojos, acerca de la cual Rodríguez Feo dejó escritas las siguientes palabras testimoniales que viene al caso citar:

¡Cuánto de absurdo y grotesco tiene nuestra historia republicana! las cosas que ocurrieron desde el gobierno de Machado (que es el momento en que se forma intelectualmente Piñera) hasta la revolución no podían presentarse en un esquema racional (45).

Sí podían presentarse, no obstante, desde una perspectiva satírico-grotesca, por ser ésta la forma más adecuada para expresar la realidad aberrante del momento que el autor ve a su alrededor. Así lo afirma Friedrich Dürrenmatt cuando dice que "Our world led us inevitably to the grotesque as it did to the atom bomb."¹⁰ Es la única categoría estética que puede reflejar efectivamente la realidad absurda que vive el autor.

Esta sutil distinción entre un objeto social y otro filosófico y el tratamiento que aquél adquiere en manos del autor nos obliga forzosamente a calificar estas piezas de Piñera como un teatro satírico-grotesco antes que absurdo. No obstante, es cuando analizamos la versión de *Falsa alarma*, de 1957, *Dos viejos pánicos* y *Estudio en blanco y negro*, de 1968 y 1970 respectivamente, que en realidad podemos decir que nos encontramos ante obras con características propias del teatro del absurdo por lo irracional de la situación y por la técnica dramática con que se dramatiza esta irracionalidad.¹¹ En la primera de las piezas, por ejemplo, el tema principal lo encarna un asesino que está compadeciendo ante un juez por un crimen que ha cometido. La viuda de la víctima y el juez, en lugar de analizar y juzgar el caso que tienen que sentenciar, pierden la noción de lo que los ha reunido ahí y acaban acusando al criminal de cretino porque insiste en ser juzgado. Lo que había empezado como un caso jurídico pierde su objetivo y termina degenerándose en una conversación ilógica y llena de una serie de idioteces que fuerzan al asesino a hacer de juez y víctima de su propio delito. Esta situación absurda llega a su paroxismo cuando el juez y la viuda abandonan la sala y el asesino se queda sólo en escena bailando al compás de un vals. Es

esta la manera en que Piñera prefiere decirnos en su madurez profesional que la vida es un cúmulo de incongruencias, de confusiones y de perplejidades, entre las cuales el hombre, siempre enajenado, tiene que decidir sobre su propio destino. Piñera ha pasado de la situación cubana a otra trascendente: la que refleja la problemática del hombre moderno que busca una salida racional y lógica a su circunstancia y no la encuentra. No es el hombre como ente social lo que más le interesa representar aquí, sino la confusión que resulta del choque entre la razón, en este caso la conciencia de ser culpable, y la incongruencia de la vida. El final de la pieza parece sugerir que el hombre tiene que aceptar la realidad trágica de su condición. Esta obra resulta un ejemplo muy bien logrado de lo que Patrice Pavis, en su reciente *Diccionario del teatro* define como rasgo característico del teatro del absurdo: "El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa".¹²

Esta falta de sentido se expresa por medio de un vehículo lingüístico que se destaca por la incoherencia absoluta. Los personajes se hablan sin comunicarse nada. Como ejemplo podríamos pensar en la respuesta que recibe el asesino cuando le pide a la viuda que interceda y le pregunta al juez qué piensa hacer con él:

Viuda: Vuelve a hablar de jueces.

Juez: Déjele, querida. De algo tiene que hablar. No veo por qué no podría perorar sobre los jueces. Es un tema como tantos.

Viuda: Como tantos . . . Me encantan los temas. ¿Quiere que le dé tema de conversación?

Juez: Me encantaría.

Viuda: Sentémonos, pues. Los temas de conversación exigen sentarse.

Juez: ¿Qué tema le gustaría desarrollar?

Viuda: Cualquiera, con tal que sea un tema.

Juez: Muy cierto. Un tema nunca dejará de ser un tema.

Viuda: Esto es lo apasionante de un tema: puede ocurrirle lo peor, pero siempre seguirá siendo un tema (156).

Así es como dialogan los personajes, hablando de impertinencias de este tipo. Es como si Piñera estuviera insinuando que el hombre teme comunicarse y se sirve de la evasión para ocultar su intimidad. Pero lo importante a notar es que el autor se sirve de esta incomunicación para reflejar la irracionalidad existencial que hemos visto escenificarse. Si la situación es un pretexto para poner de relieve la desorientación del hombre moderno, la falta de lógica del diálogo que se entabla así lo corrobora. Podemos decir que en esta pieza dramática Piñera halla por primera vez una adecuación perfecta entre contenido y forma, como corresponde al teatro más representativo del absurdo.

Es por esta misma razón que *Estudio en blanco y negro* puede considerarse también como representativa del teatro del absurdo de Piñera. Al igual que en *Falsa alarma*, en esta pieza, tan corta como reveladora de la condición humana, el autor recrea una situación en la que la razón queda atrapada en un callejón sin salida. La acción transcurre en un parque. Hay dos hombres que arguyen que si blanco o que si negro. Cada uno quiere tener razón y ambos tratan de obtener la ratificación de una pareja que, sentada en uno de los bancos del parque, está ocupada en otros asuntos. La pareja, sin querer, se ve involucrada en el debate y se enemista entre sí porque uno mantiene que es negro y el otro que es blanco, queriendo los dos tener también razón en lo que opinan. El problema se resuelve con un quinto personaje que entra en escena y atraviesa el parque gritando "¡Amarillo! ¡Amarillo! ¡Amarillo!" (175). La idea de esta escena es hacernos ver que el hombre quiere tener razón en un mundo en el cual la razón no existe. Deducimos con ello que si el 'teatro del absurdo es, según lo define Pavis en su diccionario, "Lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena" (3). *Estudio en blanco y negro* reúne las características necesarias para equipararse con el teatro más representativo de esta modalidad.

Lo mismo acontece con *Dos viejos pánicos*, con la cual el autor acaba de incorporarse de lleno a la modalidad escénica que venimos analizando. Las razones son idénticas a las que hemos notado en las dos últimas piezas. Me refiero a la actitud que adopta ante el predicamento de la condición humana y también a las técnicas que emplea para su dramatización. La pieza gira en torno a un conflicto que no es más que el temor inmitigable que tanto Tabo como su esposa Tota sienten ante la vida, la vejez, la humanidad y ante las repercusiones de comprometerse con cualquier tipo de cosa o persona. Tota empieza la obra amenazando a Tabo con enseñarle algo que le da mucho miedo: el espejo en el que verá su vejez reflejada. Dice Tabo al respecto, "Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo" (18). A pesar de que el matrimonio juega al juego de la muerte para escamotear el miedo que ambos sienten a la vida, la conciencia de la verdadera muerte es ineluctable, lo cual hace que Tota sienta "Como si tuviera una bolsa de hielo dentro de la barriga" (41). Hay un miedo incontenible a la existencia humana y a las consecuencias de vivirla, como si en esta pieza Piñera hubiera querido matizar y universalizar las preocupaciones existenciales que anteriormente había sentido a un nivel social. Así se deduce de estas palabras claves que expresa este dechado de una humanidad desesperanzada y atemorizada:

Tabo: (Hace un gesto de repugnancia.) Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y sólo sabes que el miedo está aquí (Se toca la cabeza.) o aquí (Se toca el pecho.) o

aquí (Se toca el estómago.) Y él apretando, apretando ...
(66).

Es la conciencia de este vivir problemático lo que le da a la obra de Piñera las dimensiones metafísicas propias del teatro del absurdo. Comparte con éste la conciencia de que existir equivale a sufrir sin razón. Es una desesperación cósmica que ni siquiera está dentro de nuestro alcance remediar. Sus personajes pretenden hallar la solución al miedo de sus vidas en el juego de hacerse el muerto, pero como bien descubren de una manera patética e irónica al final de la obra, es inútil evadirse de la trampa en que se ven apresados: "¿Qué vamos a comer mañana?", pregunta Tabo. "Carne con miedo, mi amor, carne con miedo," responde Tota. "¿Otra vez?", protesta Tabo. "No la resistes, ¿de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne," concluye éste. (76) No hay salida al predicamento de la vida humana en un mundo regido por el absurdo, en el cual incluso la rebelión contra nuestro destino no sólo resulta ineficaz, sino absurda también.

Como vimos que pasaba con *Estudio en blanco y negro* y *Falsa alarma*, lo que nos permite emparentar esta obra con el mejor teatro absurdista es, además de su temática, las técnicas escénicas que incorpora. Se acusa la misma desconfianza del idioma discursivo que vimos en las otras dos piezas que imitan inequívocamente los diálogos de Ionesco y Beckett, por ejemplo. Los dos viejos de Piñera dialogan entre sí, pero la comunicación es solamente aparente, como es de esperar de dos seres que están espiritualmente muertos por el miedo que les inspira la vida. Uno de los ejemplos de esta incomunicación lo tenemos cuando Tabo y Tota van a someter a juicio a los sospechosos imaginarios del crimen de ellos. La escena es una metáfora muy lograda del absurdo universal y de lo imprecisas que son las márgenes que dividen lo real de lo fantástico, lo probable de lo improbable, lo verdadero de lo ficticio, tal y como se lleva a cabo en el teatro del absurdo. Tabo está obligando a Tota a que diga por escrito que es inocente:

Tabo: Escríbalo.

Tota: Lo escribo. ¿Y qué?

Tabo: Pero diga la verdad.

Tota: ¿La verdad? ¿Y qué?

Tabo: ¿Por qué los...? (*Hace el gesto de degollar a alguien.*)

Tota: ¿Y qué...?

Tabo: ¿Con qué...? (*Con los brazos en alto mueve los dedos.*)

Tota: ¿Y qué...? (*Hace el mismo movimiento.*) (69)

Así se refleja nuevamente la falta de lógica que el autor ve en su mundo y quiere comunicar a su público.

Conviene aclarar que, a pesar de las nuevas características que el teatro de Piñera adopta para conformar la visión de la existencia que ahora posee,

detrás de ello es fácil advertir que el mundo que en ellas se refleja sigue siendo el cubano que anteriormente le había servido de materia satirizable. Si los rasgos nacionales que introduce en *Electra Garrigó*, por ejemplo, como la pelea de gallos, la guantanamera y una fruta con connotaciones tan cubanas como la papaya, etc. han llevado a más de un crítico a afirmar que la pieza trata de un tema griego vertido a la cubana,¹³ en la nueva modalidad escénica que nos viene ocupando es fácil ver indicios que nos muestran que Cuba continúa siendo la realidad de que parte su teatro. Los giros lingüísticos que usa el autor, el ambiente general que se traspone a este teatro y la selección de los personajes, como son la puta vieja y su chulo que representan Tota y Tabo, como ha mostrado Mario Novoa, proceden de una realidad bien reconocible como es la de su propio país.¹⁴ Así pasa también con la planilla que Tota y Tabo tienen que rellenar y que es una clara alusión paródica a las planillas que, según Novoa, introdujo el gobierno castrista para tener control "de la más mínima partícula de vida privada y pública de cuanto ser habita en Cuba" (134-36). El miedo mismo, que forma parte principal de la pieza, es el infundado por un régimen político que hace de la disidencia y la inconformidad un delito castigado con la brutalidad si no con la muerte. Piñera sabe muy bien que la realidad moderna se presta más que cualquier otra a ser tratada de una manera absurda, por su propia condición. Pero en lugar de dialogar constructivamente y, por lo tanto, pactar con el sistema actual, como venía haciendo el teatro realista-social, Piñera opta por la ruptura y el rechazo porque siente una imposibilidad total de comunicación con la realidad restrictiva, enajenadora e irracional que constituye su entorno y en la que no ve ninguna posibilidad de reforma.

Es con este fin que traslada a su teatro las técnicas absurdistas europeas que estamos viendo, porque, en lugar de decir que la vida es absurda, Piñera prefiere servirse de estas técnicas novedosas para presentar la existencia humana en su concatenación absurda. Vio en este lenguaje escénico el vehículo apropiado para expresar la realidad negativa que tenía ante sus ojos. Como viene a corroborar Terry Palls, "el teatro del absurdo por su naturaleza se presta excepcionalmente bien a la expresión de desorientación que tal cambio [el cambio de dirección política] implica en los primeros años de la Revolución."¹⁵ Y esto se debe al sentido de alienación y desorientación que esta realidad moderna añade a un mundo de por sí intrínsecamente absurdo e irracional. Es pues, con estas intenciones en mente que los dramaturgos latinoamericanos, como ya ha hecho constar debidamente George Woodyard, entre los cuales podemos incluir a Piñera,

became more eclectic in their orientation, expanding their vision to include their European and North American precursors and contemporaries . . . The . . . existentialist preoccupations of Camus and Sartre, and more recently, the absurdist inclination of Beckett

and Ionesco provided models which have been incorporated within a Spanish American context.¹⁶

No obstante, al hablar de esta realidad reconocible que vemos en el teatro de Piñera, hay algo que todavía queda por aclarar: no debíamos confundir un teatro absurdista cubano, en perfecta concordancia con los modelos del absurdo que se imitan, con un teatro cubano 'adobado' a lo absurdista.¹⁷ Piñera, como ya hemos visto, evidencia una clara identidad latinoamericana, pero el mundo cubano le sirve solamente de referente externo, de trampolín desde el que se lanza para abordar otros temas de carácter filosófico, como vimos que era propio del teatro del absurdo europeo. Como afirma Woodyard de estos dramaturgos hispanoamericanos, "Their plays transcend national limitations and become significant commentaries on a universal scale" (183).

Quizá sea en una pieza publicada recientemente, *Una caja de zapatos vacía*, donde mejor se evidencia esta vertiente metafísica de que se viene hablando.¹⁸ La visión del mundo que Piñera ofrece en esta pieza viene caracterizándose por las mismas amarguras, sinrazones, crueldad y desorientación que hemos estado presenciando en su producción literaria. Al igual que pasaba en otra pieza absurdista anterior, *El flaco y el gordo*, de 1959, en la que el opresor y agresor terminaba siendo el oprimido y agredido, Carlos en *Una caja* comienza la obra representando al gran tirano que aplasta con "una bota de caucho" (39) la caja vacía que da título a la pieza y que sirve de metáfora para aludir a la humanidad. En la segunda mitad de la obra es él mismo el que pasa a ser el tiranizado por Angelito, el nuevo jefe que ha venido a sustituirlo. Los mismos perros son los de ahora que los de antes de la revolución, parece insinuarnos el autor, sólo que con diferentes collares. Y no es que lo diga para llevar agua a ningún molino ideológico, lo cual sería incompatible con las preceptivas absurdistas que sigue este teatro,¹⁹ sino porque la experiencia de la vida sirve para reafirmarle el concepto que de la humanidad tiene Piñera y que viene a representarlo visualmente por medio de esa caja de zapatos vacía sobre la cual vomitan, cuando no la patean y aplastan los demás.

Las circunstancias muestran más que nunca que el estar vivo equivale a estar sujeto a una desvalorización continua y a estar sumido en una existencia sin fundamento. Como habíamos visto que hacía Beckett con el cubo de basura, en *Final de juego* Piñera sugiere con esta metáfora visual la negación del ser, la náusea de la existencia y el terror ante la visión de lo que es verdaderamente la existencia humana. Así lo resumen las palabras de Carlos a Berta: "Mierda es la única palabra que puede reflejar el estado de terror en que un ser humano se encuentra" (36). Es con esta intención de mostrar que la vida es "una pura mierda" (47) que Piñera se apodera del célebre soliloquio de Hamlet, "To be, or not to be," y lo subvierte para expresar la visión negativa que, según él, corresponde al mundo inhóspito y desquiciado que lo cerca y

determina. Lo que en *Hamlet* era una meditación profunda sobre el suicidio y el terror infundado por el misterio del más allá, en el mundo del absurdo y de la tiranía que ocupa a Piñera estas meditaciones se reducen a un "Matar o que te maten: he ahí el dilema" (63). Si para Hamlet el miedo al misterio de la muerte, al "futuro terror . . . / . . . que no conocemos y apenas sospechamos," que diría Rubén Darío en "Lo fatal," es lo que nos hace soportar las adversidades que la vida nos depara diariamente:

. . . who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscovered country from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will,
 And makes us rather bear the ills we have
 Than fly to others we know not of? (*Hamlet* III.i 76-82)

en Piñera, por lo contrario, es la certeza de la muerte lo que nos hace tener paciencia y transigir con las injusticias de la vida:

¿Quién quisiera sufrir molestar cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por tener la certeza de la muerte? Certeza que no pone trabas a la voluntad y nos hace soportar aquellos males que nos afligen para arrojarnos a otros que desconocemos. (64)

Piñera para llegar a estas conclusiones parte de la realidad cubana en que está ubicado, pero es un tiempo y un espacio que trasciende con su arte de escritor para remontarse a otras esferas metafísicas que muestran la incoherencia de este mundo, lo gratuito del sufrimiento humano y lo absurdo de una existencia que se muestra carente de todo sentido trascendental y que tiene en el nihilismo la única salida racional. Es por esto que subvierte el texto de Shakespeare, porque cree que sería un anacronismo, peor aún, sería una canallada respaldar en estas circunstancias los valores trascendentales en que creían nuestros antepasados. Las técnicas absurdistas le brindaban de nuevo un vehículo idóneo para expresar esta realidad filosófica, pues vio en el teatro del absurdo una modalidad escénica en la que sentido y forma, o sea, contenido vivencial y estructura formal hallaban una perfecta adecuación.

Podríamos resumir, pues, que de la totalidad de obras que comprende el teatro de Piñera, es con estas últimas obras comentadas que el autor se integra en las filas del teatro absurdista. La falta de trama que se acusa en ellas, el punto de vista del autor, la técnica dramática, el diálogo y las situaciones no son ya del teatro realista, con situaciones absurdas que vimos antes, sino del que se venía representando en el París y Londres de los años cincuenta. Con estas piezas Piñera logra trascender la realidad absurda y grotesca de su

tiempo para remontarse a otra de dimensiones metafísicas: la que refleja la alienación ambiental que cerca y determina no sólo al ciudadano cubano sino al ser moderno, perdido en un mundo que carece de sentido lógico y de orientación. Es una existencia sin fundamento alguno, irracional y carente de toda justificación trascendente. Su visión es el resultado de una concepción del mundo que ha visto derrumbarse los mitos en que creía la humanidad, sólo que se sirve de estos mismos escombros para forjar otro mito con que dar un nuevo sentido a la vida: el de su problemática insoluble.

Antes de concluir podría advertirse que cuando se habla del teatro de Piñera y se trata de clasificarlo de absurdo, no debieran perderse de vista las observaciones aclaratorias que el mismo autor hizo de su propio teatro. Me refiero en particular a la influencia que Piñera admite haber sentido tras la lectura de algunos protagonistas del teatro del absurdo. El dramaturgo se está refiriendo al estreno de *Falsa alarma* de 1957: "como en ese momento [1957] había leído *La soprano calva* fui influido por Ionesco. Si el lector compara la edición de *Orígenes* y la edición de mi *Teatro completo* advertirá esta influencia" (*Conjunto 70*).

Desde el punto de vista aquí planteado, hay que resumir que cuanto tenemos antes de 1957 en la obra dramática de Piñera es un teatro de tipo satírico que se sirve de la comicidad grotesca y del célebre 'choteo' cubano para criticar los desvaríos de una clase social y una época reconocible en la historia cubana como ridícula e irrisoria. Estas características temáticas y estilísticas predisponen a Piñera al tipo de teatro que escribiría años después, pero no es hasta que cambia de propósito, o sea, hasta que trasciende este contenido histórico-social y da a su teatro una orientación metafísica y reflexiva ante lo absurdo universal que de veras nos es lícito hablar de un teatro absurdista. Este cambio de orientación no se registra hasta que Piñera decide revisar *Falsa alarma* en 1957 y escribe *Estudio en blanco y negro*, *El gordo y el flaco*, *Dos viejos pánicos* y *Una caja de zapatos vacía*, o sea, hasta que admite haber sido directamente influido por Ionesco y Sartre. Es con estas últimas piezas que Piñera se puede parangonear con el mejor teatro de los absurdistas europeos, convirtiéndose así en el iniciador del teatro del absurdo no sólo en Cuba sino en Latinoamérica.

University of Notre Dame

Notas

1. Quiero dedicar este trabajo a Pedro Barreda en agradecimiento por su valiosa amistad y por haberme sugerido el tema de este trabajo en uno de los seminarios que condujo en la

Universidad de Massachusetts. De modo muy especial desearía extender este agradecimiento a José Escarpanter, gran conocedor del teatro cubano y de la obra de Piñera, por los comentarios y sugerencias que me ha hecho y que encontré excepcionalmente constructivos.

2. Luis F. Gonzáles-Cruz, "Virgilio Piñera y el Teatro del Absurdo en Cuba," *Mesmer*, 5.1 (1974): 52.

3. "Hablando de Piñera," *Notas críticas* (La Habana: Ediciones Unión, 1962) 41.

4. Efraín Barradas, "La revista *Orígenes*," diss., Princeton University, 1978, 109.

5. Virgilio Piñera, "Piñera teatral," *Teatro completo* (La Habana: Ediciones R, 1960) 15.

6. Esslin (New York: Anchor Books, 1960) 314.

7. Se cita de las siguientes ediciones del teatro de Piñera: *Teatro completo*, en lo que respecta a *Electra Garrigó*, *La boda*, *Aire frío* y *Falsa alarma*. Las de *Estudio en blanco y negro* proceden de *Teatro breve hispanoamericano*, Carlos Solórzano, editor (Madrid: Aguilar, 1970) y las de *Dos viejos pánicos* de la edición de Casa de las Américas, La Habana, 1968.

8. "*Dos viejos pánicos* en Colombia," *Conjunto*, 3.7 (1971): 69.

9. *The Ironic Vision in Modern Literature* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969) 228.

10. Según Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Ulrich Weisstein, trans. (New York: Columbia University Press, 1981) 11.

11. Respecto a *Falso alarma* hay que distinguir entre la edición que apareció en *Orígenes*, como más tarde aclara el autor, y la que apareció en *Teatro completo* en 1960 tras haberse estrenado la nueva versión en el Teatro Lyceum de la Habana en 1957.

12. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1980) 3.

13. Véase, por ejemplo, el artículo de Rine Leal, "VP o el teatro como ejercicio mental," *La Gaceta de Cuba*, 3.34 (5 abril 1964): 2-3.

14. "Son un viejo chulo y una vieja prostituta cargados de vastedad . . . del miedo de siempre, pero surgidos y puestos en la inquietante realidad actual de una isla tropical y subdesarrollada," en "Virgilio Piñera: premio al pánico," *Exilio*, 5.4 (invier.-prim. 1971): 133.

15. "El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político," *Latin American Theatre Review*, 11.2 (Spring 1978): 26.

16. "The Theatre of the Absurd in Spanish America," *Comparative Drama*, 3.3 (Autumn 1969): 183.

17. Agradezco a Pedro Barreda el haber atraído mi atención a este dato.

18. Luis González Cruz, editor (Miami: Ediciones Universal, 1986). Las citas que subsecuentemente se hacen del texto proceden de esta edición.

19. Como señala oportunamente Terry Palls, "Los dramaturgos del absurdo del país no critican la sociedad revolucionaria en sus obras sino que tratan de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio," en Palls 26.