

Los sentidos de la dramaturgia de Virgilio Piñera

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

En la obra de Virgilio Piñera¹ se hallan muchas referencias a los sentidos, los cinco sentidos. Están muy presentes porque la dramaturgia piñeriana es ante todo sensitiva, está escrita con la piel y por ende a flor de piel están siempre los sentimientos y las sensaciones de sus personajes, algo que transmiten a los lectores y espectadores desde los instantes iniciales. Así, el paladar se hace agua con los sugestivos y atrayentes manjares que selecciona el Gordo en *El gordo y el flaco* (1959), y se vuelve pastoso con la anodina y aburrida harina y boniato que se ve obligado a tomar a diario el Flaco. Las papilas gustativas no saben cómo reaccionar ante el regodeo con el que Clitemnestra² describe la deliciosa papaya que se apresta a comer, sin saber que está aderezada con el veneno que le dará muerte; mismas papilas que saltan electrizadas cuando observan al Flaco degustando las últimas hilachas de carne que va arrancando golosamente de la tibia del Gordo, al tiempo que mantiene apoyado su pie derecho en la carabela del ya inexistente, por consumido, personaje.

El oído se escalofría también con los ladridos imitados que se ven obligados a emitir los personajes que pueblan *El filántropo* (1960), y con esos ruidos inquietantes que tanto asustan a Tabo y Tota en *Dos viejos pánicos* (1968), como los rumores de muerte que se sugieren en *Electra Garrigó* (1941), tan envolventes y asfixiantes como los sonos de *El Danubio Azul* de *Falsa Alarma* (1948), que termina por hacerse odioso por cíclico y carente de sentido en ese mundo clausurado. No son sólo los sonidos los que nos aturden e inquietan, sino también la inexistencia de ellos, tal y como acontece en algunas escenas de *Aire frío* (1958). Donde, además, el calor se pega a la piel sin que pueda hacerse nada por mitigarlo, todos los personajes están deseosos de que una brizna de aire fresco acaricie sus pieles por ver si sofocan también sus precarias existencias en esa atmósfera asfixiante y paupérrima que redundaba en hedor insoportable.

Pero el sentido más destacado es el de la vista, quizá porque en el teatro cada elemento deviene icónico o simbólico. Y Piñera, como buen dramaturgo, toma conciencia de

¹ Ediciones de Virgilio Piñera: *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R., 1960; *Dos viejos pánicos*, La Habana, Casa de Las Américas, 1968; *Teatro inconcluso*, La Habana, Ediciones Unión, 1990; *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

² Personaje de *Electra Garrigó* (1941).

ello, de ahí que se detenga a crear un cromatismo peculiar en cada pieza, a través tanto de los objetos como del vestuario de sus personajes. Elementos todos que aparecen reseñados en las acotaciones con suma precisión.

Los personajes de Piñera son devoradores y degustadores de sensaciones, a la vez que, en su mayoría, perdedores que no encuentran sentido a la vida, de ahí que busquen continuamente en el exterior el significado de la realidad, para que les ayude a trazar el rumbo de su existencia, por ello apuestan hasta la última gota de su sangre. Todos ellos, por supuesto, son correlaciones en la ficción del sendero vital y literario de Virgilio Piñera.

La búsqueda de los personajes trata de seguir el orden de la lógica, mirando al exterior, como ya se ha dicho, para tratar de escudriñar su realidad personal dentro del entramado social, pero pronto se percatan que esa lógica no es válida. Sus sentidos les aportan unas informaciones que no se adecúan en absoluto con su concepción del mundo, de manera que poco a poco van creando unas correlaciones fuera de la lógica imperante, fuera de ese sentido común que marcan los cánones. Es así como llega Virgilio Piñera a crear personajes lúcidamente absurdos, que viven situaciones realísticamente disparatadas e inquietantes, como inquietantes son sus propias vidas. Porque todos ellos viven siempre en el filo de la navaja.

Me centro en el personaje y no en otro recurso porque es éste uno de los ejes primordiales de la dramaturgia ya que hace avanzar la acción, pues, como dice Pirandello, "no es el drama quien hace las personas, sino éstas al drama"³. Además de que la obra de Piñera se centra en la relación del hombre consigo mismo y con su entorno. Así que, antes que nada, hay que partir del cuerpo que es quien posibilita el conocimiento de uno mismo y de éste con la realidad circundante⁴, recurso que en Virgilio Piñera deviene en tema recurrente⁵, ello es lógico puesto que, como nos dice Lucía Guerra,

el cuerpo, con toda su contingencia, es el punto de referencia con el cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante. Puesto que de ese cuerpo dependerá nuestro modo de situarnos en el mundo, él constituiría una manera propia de experimentarlo, de intuirlo y, eventualmente, de organizarlo.⁶

Precisamente, es continua recurrencia al cuerpo lo que posibilita que la obra resulte tan sensitiva, ya que de él provienen los estímulos sobre el mundo exterior a partir de los sentidos.

3 Quien continúa diciendo: "Y, por tanto, antes que nada hay que tener las personas: vivas, libres, operantes. Con éstas nacerá la idea del drama, el primer germen donde estarán contenidos el destino y la forma: puesto que en todo germen se agita ya el ser vivo y en la bellota está la encina con todas sus ramas", en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama 1968, pág. 259.

4 En este sentido cfr. Jean Starobinsky, "Breve historia de la conciencia del cuerpo", en Michel Feher y otros (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 353-370.

5 Tema ya tratado por Marta Morelo-Frosch, "La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera", *Hispanamérica*, 1979, 7, n° 23-24, págs. 19-34; David Alan West, *Virgilio Piñera: The Ethics of Redemptive Failure*, Dissertation Abstracts International (DAI) Ann Arbor, MI. 1994 Oct; 55 (4): 980A DAI No.: DA9422956. Degree granting institution: New York U, 1994]; y Carmen Ruiz Barrionuevo, "Rituales del cuerpo: carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera" (en prensa).

6 Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Santiago, Cuarto Propio, 1995, pág. 189.

El conflicto en las piezas de Piñera surge del interior de los personajes y es éste el que produce la acción. En ocasiones es un acontecimiento exterior el desencadenante de la situación, pero se trata de un recurso que desaparece en su desarrollo para centrarse en el personaje, quien se desnuda en escena tratando de hallar una explicación o solución a su conflicto existencial, la búsqueda de un sentido para hacer frente a la vida. Para, a continuación, reconocer su espacio en el entorno, partiendo del más cercano que es el familiar y desde ahí trascender al social, más amplio. Así, Piñera comienza tratando de escudriñar las relaciones familiares en *Electra Garrigó* (1941, representada en 1948)⁷, versión caribeña del mito griego, donde el coro recita décimas al son de la Guantanamera y Egisto “viste de blanco, como los chulos cubanos” —según dice el autor en la acotación— y donde Clitemnestra es asesinada con una “fruta bomba” envenenada. Lo que destaca en esta versión caribeña⁸ es la alienación a la que llegan los personajes por la opresión de los lazos familiares que impiden el desarrollo personal⁹, además de escudriñar sobre el dolor y el placer, pues, como mencionaba Virgilio Piñera en el programa de mano de su estreno en 1948, “no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero”. Para, desde este mundo personal, realizar también una búsqueda de las definiciones “en torno a un «carácter cubano»”, como menciona Raquel Carrió¹⁰.

En su siguiente obra, *Jesús* (1948) ha ampliado el ámbito, ahora se trata de cómo un hombre intenta librarse de las imposiciones sociales que le sobrevienen sin que él haya hecho nada para propiciarlas. Jesús, un barbero de barrio, se encuentra con la difícil situación de que sus vecinos consideran que hace milagros y que por tanto es el nuevo Mesías, él lo niega, pero por mucho que lo hace es imposible escapar al destino impuesto. Termina por no aceptar seguidores que piensen que es el nuevo Mesías sino a seguidores que crean firmemente en el No-Mesías, en el que opta por constituirse. De cualquier forma deviene en un peligro social, según el gobierno, y se precipita hacia una muerte trágica y violenta.

Se halla un conflicto entre la apariencia y la realidad, entre lo que uno cree ser y lo que piensan los demás, el juego de máscaras del hombre actual que es llevado de ese mismo modo a la ficción. No hay personajes totémicos, esos murieron, ya sólo quedan seres humanos que viven como pueden y que están conformados por múltiples planos. Amén del juego entre lo que uno ve realmente y lo que desea creer, pues queda claro que

7 Si exceptuamos su primera pieza, *Clamor en el penal* (1938), a la que siempre repudió, del mismo que a las dos posteriores: *En esa helada zona* (1943) y *Los siervos* (1955).

8 No incido en esta cuestión pues ya ha sido estudiada perfectamente por Pedro Barrera, “La tragedia griega y su historización en Cuba: Electra Garrigó de Virgilio Piñera”, *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, Caracas, Jun-dic. 1985, n° 10, págs. 117-126; Vicente Cervera Salinas, “*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera: años y leguas de un mito teatral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nov. 1995, n° 545, págs. 149-56; y Ernesto Hernández Bustos, “Una tragedia en el trópico”, *Rev. Encuentro de la cultura cubana*, otoño 1999, n° 14, págs. 36-44.

9 Que en la obra de Piñera se intensifica por la inexistencia de dioses, como mencionaba el propio Piñera “Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podríamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? (...) en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo mismo, está atado de pies y manos”, en Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, pág. 13.

10 En Raquel Carrió, “Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera”, *Revista Iberoamericana*, n° 152-153, pág. 873.

el personaje no ha realizado ningún milagro, nadie sabría decir de dónde ha salido el infundio, pero lo cierto es que todos lo creen, excepto un número limitado que no cree que Jesús sea el Mesías pero que se han convertido en los discípulos del No-Mesías que él propugna, y que están dispuestos a lo más diversos sacrificios por ello. Hay, desde luego, una crítica a la sociedad del momento, como bien afirma Raquel Aguilú "Jesús representa una crítica directa al pueblo cubano que recurre a la creación de falsos ídolos para no enfrentarse a los problemas político-sociales por los que atraviesa el país"¹¹ y que queda claramente expresada por el personaje cuando en la farsa de la última cena con sus discípulos dice:

Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano; en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo. (Pausa) Voy a morir porque cada creencia necesita víctimas propiciatorias. (Pausa) Ha llegado, pues, el momento de parodiar la frase suprema de Cristo. Y mi parodia es ésta «Yo soy la mentira y la muerte»¹².

Este personaje se ha reforzado como negación a lo que la sociedad le quiere imponer, a pesar de que esa negación lo aboque más rápidamente, si cabe, a la muerte. Pero él se ha reafirmado a través de la sinceridad de la negación frente al sinsentido del exterior que pretendía que se convirtiera en una suerte de salvador. No podía ser de otra manera porque como dice Piñera: "cuando se reconoce que la razón se oscurece y que la lógica se quebranta, sólo queda meter la cabeza bajo el ala, y esperar resignadamente la muerte"¹³.

Y es ésta, la negación, uno de los recursos sobre los que se sostiene la dramaturgia de Piñera, según afirma Ernesto Hernández Bustos¹⁴. En efecto, en *Electra Garrigó* hay una negativa a dejarse arrastrar por la autoridad familiar; en Jesús, una negación a ser el Mesías, y en su siguiente obra, *Falsa alarma* (1948), los tres personajes se niegan a sí mismos continuamente. De modo que se debe hablar de un no-Juez, una no-viuda y un no-asesino¹⁵. Esta es la pieza con la que Piñera entra de lleno en el absurdo, parte de una escena aparentemente realista en la que introduce unas notas de absurdismo, para poco a poco ir creando un ambiente y unas situaciones absolutamente ilógicas de las que un personaje queda aislado, extrañado de los otros. Hay dos personajes que actúan, si bien de un modo absurdo, y otro que no es capaz de asimilar los comportamientos y parlamentos de ambos.

Un asesino es conducido al despacho de un supuesto juez para ser interrogado, en un principio tanto el despacho como el juez presentan los atributos habituales, a pesar de ello se produce un acontecimiento ilógico como es la llegada de la viuda del hombre al que supuestamente ha asesinado el personaje interrogado por el juez. Tiene lugar una

¹¹ Raquel Aguilú de Murphy, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos, 1989, pág. 83.

¹² Virgilio Piñera, *Teatro completo*, ed. cit. pág. 126.

¹³ V. Piñera, *Teatro completo*, ed. cit., pág. 21.

¹⁴ Cfr. E. Hernández Bustos, *Op. cit.*, págs. 36-44.

¹⁵ Del mismo modo, en *La boda* (1957) encontramos a un no-novio y una no-novia; en *El no* (1965) hay una negativa a dejar de ser novios; en *Dos viejos pánicos* (1968), una negación incluso del ser; en *Una caja de zapatos vacía* (1968), negación a la propia naturaleza, etc.

escena melodramática entre la viuda y el supuesto asesino. Para en la siguiente escena crear una situación tremendamente ilógica. Vuelve el juez vestido de calle y la viuda vestida con traje floreado y mantienen una diálogos absolutamente deshilvanados e ilógicos a la vez que bailan los compases de *El Danubio azul*, ante la expectación y desconcierto del asesino que no sabe cuál es su papel allí. Incluso suplica en un momento que le condenen, que confiesa todo lo que ellos estimen oportuno. Pero tanto el juez como la viuda siguen con sus bailes y sus diálogos inconexos y absurdos de los que trascibo dos ejemplos:

VIUDA: Entonces, si uno no odia el café, ¿qué hace uno?

JUEZ: Existir. Todo lo demás resulta ... ornamental¹⁶.

JUEZ: ¿Qué tema le gustaría desarrollar?

VIUDA: Cualquiera, con tal que sea un tema.

JUEZ: Pero hay temas y temas...

VIUDA: Un tema siempre es un tema.

JUEZ: Muy cierto. Un tema nunca podrá dejar de ser un tema.

(*entretanto, el asesino ha arrastrado el banco junto a ellos y se sienta a escuchar*)

VIUDA: Esto es lo apasionante de un tema: puede ocurrirle lo peor, pero siempre seguirá siendo un tema.

JUEZ: ¿Cree usted, querida amiga, que un caballo y un tema sean la misma cosa?

VIUDA: ¡Pero qué se lo ocurre! Equivocado de medio a medio: un caballo es un caballo, y un tema es un tema.

JUEZ: Aceptado. Es muy profundo todo esto. Entremos, pues, en el tema.

VIUDA: (*desconcertada*) No tengo tema.

ASESINO: Yo...

VIUDA: (*interrumpiéndolo*) Usted no es un tema, usted es un asesino. Usted mismo lo ha dicho.

ASESINO: Claro que soy un asesino, exijo que se me juzgue.

JUEZ: Exijo, exijo... ¡Qué palabra! Se dice así, de pronto, exijo... pero...

ASESINO: Sí, exijo.

VIUDA: Ya tengo un tema (*haciendo chocar el dedo índice con el pulgar*) Sin embargo...

JUEZ: ¿Tiene el tema o no lo tiene?

VIUDA: Lo tengo, pero me da pena gastarlo.

JUEZ: A usted le pasa con su tema lo que a mí con los jabones...¹⁷

Daniel Zalacaín menciona que:

Lo absurdo se manifiesta en *Falsa alarma* cuando el individuo pierde contacto con la realidad. Al hombre perder contacto con la realidad, y por lo tanto, su conciencia de la existencia, irrumpe lo ilógico de las situaciones y del diálogo¹⁸,

16 V. Piñera, *Teatro completo*, ed. cit., pág. 151.

17 V. Piñera, *Teatro completo*, ed. cit., págs. 156-157.

18 Daniel Zalacaín, *Teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985, pág. 62.

de ahí que el Asesino sea incapaz de introducirse en ese mundo, porque él aún tiene conciencia, mientras que el Juez y la Viuda carecen de conciencia del pasado. Sólo al final de la pieza el asesino decide unirse también al juego absurdo de la justicia; pone el disco del vals y empieza a bailar. El desarrollo de la pieza ha servido para que Piñera muestre que en un mundo alienado la única salida es a través de la ficción, de crearse un mundo aparte. Zalacaín hace hincapié en esta idea cuando afirma que los personajes de esta obra "han perdido su identidad al carecer de conciencia histórica. Sin un pasado al que arraigarse, son seres inauténticos que flotan en un vacío y que responden a un mundo mutante similar al de los sueños"¹⁹.

Ello cobra sentido cuando se observa que a partir de esta obra los espacios en los que se desarrolla la acción son cerrados y sofocantes, y con una atemporalidad manifiesta, como bien menciona Guillermo Loyola: "La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinan"²⁰; y con respecto al tiempo, pocas son las que tienen una temporalidad perceptible, lo habitual es que presente la situación en una suerte de "«presente flotante», acasual y sin conexiones"²¹.

Sólo en *Aire frío* (1958), debido a las peculiaridades especiales de la obra, se hallarán ciertas referencias tanto al paso del tiempo como salidas de sus personajes al mundo exterior. En cambio, en el resto de sus obras a partir de este momento, lo que crea el dramaturgo son espacios cerrados en los que los personajes tratan de desarrollarse o de encontrar una salida a su vida negando casi absolutamente el mundo exterior e incluso negándose a sí mismos. Considera Hernández Busto que esta idea está íntimamente relacionada con el nihilismo que embargaba a Virgilio Piñera, emparentado con el europeo, pero con unas diferencias notables porque, tal y como cita el propio Piñera en sus memorias, en Cuba el sentimiento es aún más profundo:

El sentimiento de la nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes de ellos son el «activo» de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacosas*, el *nadarruido*, la *nadahistoria...* nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llamaba el «pasivo» de la Nada, y al cual no corresponde «activo» alguno²².

Y este sentimiento de vacío y sinrazón de la vida es el que se aprecia en la obra de Piñera, del mismo modo que se halla también en su narrativa y poesía, como bien señala Enrique Saíenz:

[Piñera] padeció la angustiada batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro des-

¹⁹ D. Zalacaín, *Op. cit.*, 1985, pág. 63.

²⁰ Guillermo Loyola, "El interrogatorio en el teatro piñeriano. Evolución de la estética del absurdo", *Encuentro de la cultura cubana*, otoño 1999, n° 14, pág. 30.

²¹ *Ibid.*

²² E. Hernández Bustos, *Op. cit.*, pág. 37.

tino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se construyen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse²³.

Es extensible lo que escribe Saínz sobre la poesía a los personajes teatrales, pues, como mencioné, desde *Falsa alarma*, son seres alienados que viven encerrados en espacios reducidos y en negación casi total de lo social. A lo que llegan desde diversas circunstancias.

Así, en *La boda* (1957), se crea toda una situación absurda debido a una confidencia inocente por parte del novio a un amigo, ello propiciará que la boda prevista no tenga lugar a pesar de que los novios se aman profundamente. Mandan quemar simbólicamente el traje de novia y el frac, a los que previamente han velado durante 24 horas, llaman a un notario para hacer constar que se quieren y que no se casan porque el novio habló de un defecto de la joven. Un criado vuelve con las cenizas de los trajes y el novio expresa su deseo de que las cenizas de ambos trajes continúen juntos como prueba de su amor eterno. Se despiden cortésmente. Lo terrible es que la joven lo reduce todo a: “La historia de mis tetas... Se dice así de pronto: la historia de mis tetas”. Su cuerpo le ha fallado y la ha sumido en la desgracia.

Aire frío (1958), como ya dije, se sale un poco de la tendencia general puesto que en ella cuenta Piñera la historia, ficcionada, de su propia familia. Por ello, en cada acto hace referencia al tiempo transcurrido, pero no hay cambio de espacio, toda la acción se desarrolla en la sala de estar de esa familia y lo que destaca es la continua asfixia en la que viven, tanto física como espiritual, que está acentuada por las referencias constantes al calor. El mayor deseo de la hermana es poder comprarse un ventilador. De ella dice Piñera:

En Aire frío me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable²⁴.

En *El flaco y el gordo* (1959) crea una atmósfera insostenible, en la que el Flaco devora al Gordo en una escena grotesca, lo terrible es que cuando ya el Flaco ha adoptado la gordura devorada y se halla a gusto en su nueva situación, aparece un nuevo personaje, El Otro Flaco, con lo cual se llena de pavor, pues la historia es una suerte de mito de Sísifo que se repetirá, tal y como dice la cuarteta que se recita al final del primer acto:

Aunque el mundo sea redondo
y Juan no se llame Paco,
es indudable que al gordo
siempre se lo come el Flaco.

²³ Enrique Saínz, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pág. 167.

²⁴ V. Piñera, “Piñera teatral”, ed. cit., pág. 30.

Y mundo cíclico y clausurado es el que se halla también en *El filántropo* (1960), donde el rico Coco veja hasta lo increíble a las personas que se acercan a él con la creencia de recibir ayuda para solventar sus problemas. Mientras que él inventa las más absurdas y abyectas situaciones con el único afán de gozar, como él mismo dice, de la más pura prueba de la explotación del hombre por el hombre. A pesar de todo, en esta obra deja un leve resquicio a la esperanza a través del personaje María, quien convence al resto para ir a la huelga y lograr dejar a Coco sólo, abandonado y revolviéndose en su dinero.

Otra obra significativa y que sigue en la línea de búsqueda por la negación y el absurdo es *El no* (1965), donde una pareja de novios se enfrenta a su familia y finalmente a todo el barrio para poder continuar en su idilio, que no es otro que sentarse en una butaca cada día de 9 a 11 de la noche, sin que exista la más mínima relación física. Comienza siendo una atmósfera de tedio familiar y social y termina por asfixiar la sociedad misma. En *El no* es bastante obvia la referencia a la legalidad de la tradición, al ahogo del «deber ser», a la ley del «sí» frente al no que esgrimen los personajes. Antecede esta obra al colofón de su estética del absurdo, como es *Dos viejos pánicos* (1968), en la que el universo absurdo es aceptado en cuanto tal. No existe el menor deseo por parte de los personajes a la reinserción en la comunidad, ellos no quieren respuestas, no les interesa nada de lo que hay afuera. Se imponen sus propias normas que consisten en salir de su cuerpo para poder actuar libremente. Como dice Guillermo Loyola:

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que se es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay puntos de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están interesados en decir «no», no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar por las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de las leyes, diagnosticar nada²⁵.

Sus dos protagonistas, dos viejos sesentones, Tabo y Tota, se encierran en un espacio concreto, luchando constantemente entre sí, con el fin de cometer un asesinato: matar al miedo. Ellos crean otros personajes con la intención de personificar al miedo y poder matarlo. Crean especialmente otro Tabo y otra Tota, sus dobles, con quienes también pelean y a quienes insultan y asesinan. Como menciona Zalacaín:

La pieza no tiene principio ni fin, es un juego fijo que se repite cíclicamente. El miedo es el motivo que la impulsa, y éste se representa como un hecho cotidiano que envuelve al hombre a cada momento: en el día y en la noche, en la vigilia y en el sueño. Es el miedo del hombre a la existencia y al vivir dentro de la realidad²⁶.

El propio autor dice con respecto a esta obra:

²⁵ G. Loyola, *Op. cit.*, pág. 35.

²⁶ D. Zalacaín, *Op. cit.*, pág. 67.

El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se comunica, se aparta de la sociedad. Al apartarse paraliza automáticamente toda posibilidad de acción. Metido en un callejón sin salida, sólo le queda el juego estéril con su miedo. Es una personalidad dividida: una parte lo transmite y la otra lo recibe. En mi pieza, Tota y Tabo juegan con su miedo contra él; al par de miedosos que son Tota y Tabo juegan con el par de amedrentadores que son Tota y Tabo: los enjuician, hacen por matarlos; ellos mismos juegan a hacerse el muerto, pero todo es inútil; por último, en un esfuerzo patético para salvarse, quieren regresar a la infancia para, desde ella, asumir la vida tal y como debe vivirse, pero ya es tarde para ellos. El círculo se cierra, es decir, sólo les queda seguir jugando su juego estéril.²⁷

En esta línea cronológica de la dramaturgia de Piñera, creo interesante señalar al final dos piezas, una que terminó, de teatro breve, *El trac* (1974?), puesto que en ella un hombre inventa un juego, cansado ya de juegos ajenos, siempre diciendo lo que no cree "porque su máscara puede más que él"²⁸ y ésta es su justificación "Si hasta ahora yo he sido los otros, en lo adelante tengo yo que ser yo. El juego que voy a crear será de tal naturaleza que yo me reconoceré en el juego al fin como yo mismo"²⁹. Y otra que estaba escribiendo cuando falleció, y por tanto quedó inconclusa, *¿Un pico o una pala?*³⁰, en la que introduce elementos fantásticos, como la aparición del demonio, etc. En ambas da un cierto giro a su dramaturgia, en tanto en cuanto el hombre va encontrado una salida a su mundo clausurado.

En la mayoría de las ocasiones, el absurdo de Piñera [y de otros autores] se fundamenta en presentar lo trágico a través de lo cómico, que deviene en muchos casos grotesco. Piñera siempre rompe la tensión dramática introduciendo en un momento de clímax una frase humorística o absurda, por ejemplo en el momento en que Clitemnestra está sola en escena llena de temores por la actitud de Electra, sabiendo ya que su muerte está cercana y que es ineludible, porta una gruesa pieza de plata en el cuello para tratar de evitar ser estrangulada como lo fue su marido, sostiene un monólogo trágico, y termina su parlamento refiriéndose a la pieza de plaza en un tono frívolo, olvidando las palabras anteriores:

CLITEMNESTRA: Me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira y con esos bovinos ojos que tiene me dice «No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste» (*Se toca el cuello*). He ahí el motivo de esta pieza de plata. Sin embargo, no me cae mal, me hace el cuello más flexible³¹.

O bien en *La boda*, la novia vive un momento de tensión extrema al suspender su boda, pero de modo neutro le dice al criado que haga saber que se suspende la boda porque "hay tetas caídas".

27 V. Piñera, "Virgilio Piñera y los dos viejos pánicos", *La Gaceta de Cuba*, febrero-marzo 1968, n° 63. Cita tomada de D. Zalacaín, *Op. cit.*, pág. 69.

28 V. Piñera, *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, pág. 185.

29 V. Piñera, *Teatro inédito*, ed. cit., pág. 186.

30 En V. Piñera, *Teatro inconcluso*, La Habana, Ediciones Unión, 1990.

31 V. Piñera, *Teatro completo*, ed. cit. pág. 78.

Humor que Piñera mismo reconoce, porque, dice, “Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista”³², a lo que añade: “soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco”³³, para, de este modo, poder representar su entorno tal y como él reconoce hacer en su teatro:

En mi teatro trato de expresar en sí lo que pasa a mi alrededor: en *Electra Garrigó* los conflictos sentimentales entre padres e hijos; en *Jesús* los abismos a que puede ser llevado un hombre y un pueblo por la ruptura de los valores morales; en *La boda* los conflictos que puede desencadenar la fatalidad y los consabidos tabús de las familias ricas cubanas; en *Aire frío* lo que fue miseria de nuestra vida ciudadana por cincuenta años; en *El filántropo* el conflicto, felizmente superado en Cuba, entre la clase capitalista y la clase pobre. En una palabra, he pretendido reflejar la vida tal cual me tocó vivirla³⁴.

Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía, representaba la frustración del ser en toda la línea³⁵.

Y esa es la realidad que refleja en su obra, una realidad en la que prima siempre un doble juego. Por una parte el propio hecho teatral es una simulación, un jugar a ser como. Del mismo modo en las obras se juega continuamente con espejos, lo que transmiten los sentidos de la realidad, esa interpretación lógica y lo que es en realidad. Juegos continuos de apariencias donde los sentidos están continuamente enfrentados a las creencias íntimas de los personajes. La inmanencia frente a lo que aportan los sentidos. Cómo resuelve Virgilio Piñera este juego de oposiciones y enfrentamientos, en la década del cuarenta y cincuenta, aún se percibe una posibilidad de resolver el conflicto; mientras que en los sesenta no hay esperanzas, sólo persiste la negación desde las más diversas instancias que puede incluso terminar con la negación del propio sujeto como ser. O, en todo caso, como comienza a suceder en la dramaturgia del setenta, la única salida es personal, íntima y a partir de la ficción.

32 V. Piñera, “Piñera teatral”, ed. cit., pág. 8.

33 V. Piñera, “Piñera teatral”, ed. cit., pág. 9.

34 V. Piñera, “Piñera teatral”, ed. cit., pág. 4.

35 V. Piñera, “Piñera teatral”, ed. cit., pág. 14.