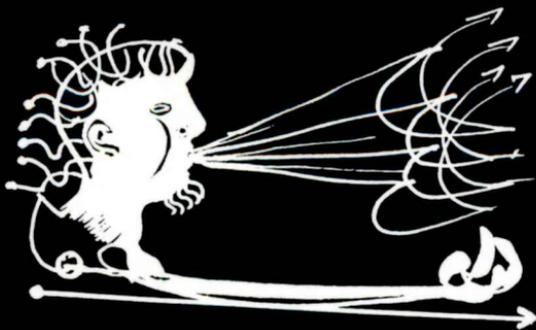


RICARDO LOBATO MORCHÓN

**El teatro del absurdo  
en Cuba  
(1948-1968)**



EDITORIAL  *Verbum*



*Verbum* \* ENSAYO

This One



WEZK-5WS-NHRJ

**EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA  
(1948-1968)**



RICARDO LOBATO MORCHÓN

El teatro del absurdo en Cuba  
(1948-1968)

EDITORIAL  *Verbum*

El presente libro es fruto de una tesis doctoral –pulida y desbrozada- leída en la Universidad Complutense de Madrid en julio de 2001. Quiero expresar aquí mi agradecimiento al profesor Luis Sáinz de Medrano, mi director, y a Pío E. Serrano, que mostró desde un principio su disposición a publicarlo.

© Ricardo Lobato Morchón, 2002  
© Editorial Verbum, S.L. 2002  
Eguilaz, 6-2º Dcha. 28010 Madrid  
Apartado Postal 10.084. 28080 Madrid  
Teléf.: 91-446 88 41 - Telefax: 91-594 45 59  
e-mail: [verbum@telefonica.net](mailto:verbum@telefonica.net)  
I.S.B.N.: 84-7962-218-0  
Depósito Legal: M - 21314 - 2002  
Diseño de cubierta: Pérez Fabo  
Ilustración de cubierta: Dibujo de Mariano Rodríguez,  
emblema de la revista *Ciclón*.  
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.  
Printed in Spain / Impreso en España por  
Tecnología Gráfica

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

*para Ana*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

## I. UNA APROXIMACIÓN AL PARADIGMA DEL TEATRO DEL ABSURDO

- La desarticulación de la acción, 27. La inexistencia de conflicto dramático, 27. Estatismo, tedio y sentido de la existencia, 28. La circularidad, 30.
- La destrucción del personaje, 33. Un antipsicologismo radical, 33. La problematización del nombre, 37. La utilización de máscaras, 39. El teatro dentro del teatro, 40.
- La desarticulación del lenguaje, 44. La desarticulación del lenguaje en el simbolismo y en las vanguardias históricas, 45. Primitivismo y desarticulación del lenguaje, 45. Irracionalismo y desarticulación del lenguaje, 48. La erosión del lenguaje, 50. La desarticulación del lenguaje en el teatro del absurdo, 52. La imposibilidad de la representación de la realidad a través del lenguaje: de la ininteligibilidad del mundo a la inutilidad de la razón, 53. La imposibilidad de la comunicación, 59. La pérdida de identidad, 62.
- Corolario: el teatro del absurdo, del antirrealismo a la alegoría, 63. Los procedimientos desrealizadores, 64. El teatro del absurdo como alegoría de la condición humana, 69.

## II. EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA ANTES DE LA REVOLUCIÓN (1948-1958)

- La revista *Ciclón*, germen del absurdismo cubano, 75. Una actitud antiburguesa y provocadora, 78. La renuncia al compromiso político, 81. El ascendiente surrealista y la inclinación hacia la problemática existencial, 89. La vocación minoritaria, 94.
- El teatro cubano entre 1936 y 1958: del *Teatro de arte* a las *salitas*, 96. El periodo del *Teatro de arte*, 96. Las *salitas*, 99. Un nuevo sistema de organización, 99. Análisis del repertorio, 100. Teatro comercial, 101. Realismo social, 103. Realismo poético, 107. Teatro existencialista y absurdista, 110.

El teatro del absurdo en Cuba hasta 1958, 112. Virgilio Piñera (I), 112. *Electra Garrigó*, 112. *Jesús*, 124. *Falsa alarma*, 131. *La boda*, 144. Antón Arrufat (I), 149. *El caso se investiga*, 149. *El último tren*, 157. José Triana (I): *El Mayor General hablará de Teogonía*, 158. Ezequiel Vieta: *Los inquisidores*, 165. Gloria Parrado, 168.

### III. EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA

#### DESDE LA REVOLUCIÓN (1959-1968)

El teatro cubano entre 1959 y 1968: una visión de conjunto, 171. Una eclosión teatral. Causas, 171. Principales tendencias, 174. Realismo militante, 175. Realismo trascendido, 177. Teatro del absurdo, 179. Otras tendencias, otros autores, 180.

El teatro del absurdo en Cuba desde 1959, 181. Virgilio Piñera (II), 181. *El flaco y el gordo*, 184. *El filántropo*, 190. *El álbum*, 193. *Siempre se olvida algo*, 197. *El no*, 199. *La niña querida*, 202. *Estudio en blanco y negro*, 204. *El viaje o Los mirones*, 205. *Dos viejos pánicos*, 207. Antón Arrufat (II), 214. *El vivo al pollo*, 215. *La repetición*, 219. *La zona cero*, 222. *Todos los domingos*, 226. José Triana (II), 229. *Medea en el espejo*, 230. *El Parque de la Fraternidad*, 235. *La muerte del Ñeque*, 238. *La noche de los asesinos*, 241. Nicolás Dorr: *Las pericas*, 251.

### IV. EL DECLINAR DEL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA

Causas, 257. Las interferencias entre la política y la creación artística: el teatro de vanguardia y la política cultural de la Revolución, 258. La búsqueda de una correspondencia entre la adhesión a la Revolución y la práctica teatral, 276. Otras causas, 280.

Una salvedad: el teatro *soterrado* de Virgilio Piñera (1968-1979), 283. *Una caja de zapatos vacía*, 283. *Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de las palabras*, 286. *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, 292. *Las escapatorias de Laura y Óscar*, 293. *El trac*, 297. Obras inconclusas, 300. *Las siameses*, 300. *El ring*, 302. *Pompas de jabón*, 304. *Inermes*, 305. *¿Un pico o una pala?*, 306.

CONCLUSIONES ..... 309

BIBLIOGRAFÍA CITADA ..... 321

# Introducción

No parece aventurado afirmar que es el llamado *teatro del absurdo*<sup>1</sup> la principal aportación de la centuria recién terminada al devenir de la literatura dramática occidental, hasta el punto de que la figura, cimera, de Samuel Beckett quedará seguramente asociada, como emblema o epítome, a la dramaturgia del siglo XX como lo están, pongamos, las de Calderón o Molière a la del siglo XVII. De acuerdo, por tanto, con Harold Bloom (1995, 512):

[Beckett es] el último (hasta la fecha) inamovible autor del canon. [...] Es difícil encontrar un igual a Beckett entre los mejores dramaturgos de nuestra Edad Caótica: Brecht, Pirandello, Ionesco, García Lorca, Shaw. Éstos no tienen ningún *Fin de partida*; para encontrar una obra de tal poder de resonancia hay que remontarse a Ibsen. [...] No se me ocurre ninguna otra obra literaria del siglo XX compuesta en fecha tan tardía como 1957 que sea tan original como *Fin de partida*, y desde entonces ninguna ha hecho sombra a su originalidad.

Como es sabido, Bloom parte de una improbable, discutible concepción ahistórica del canon fundada en criterios exclusivamente estéticos, como si éstos, sujetos a las variaciones del gusto, a los balanceos de la crítica, no fluctuaran según las épocas. Es posible, no obstante, afirmar, sin recurrir a un parámetro tan cambiante y movedizo como el valor estético, la ubicación central de los dramas del absurdo en el corpus teatral del último siglo. Por un lado, si de las vanguardias históricas parte el vector de avance más vigoroso de la literatura y el arte del siglo XX, el teatro del absurdo, que bebe de los experimentos escénicos dadaístas y surrealistas y continúa la línea que une el *Ubu rey* de Alfred Jarry con los postulados de Antonin Artaud, constituye la auténtica aunque tardía cristalización de las primeras vanguardias en el ámbito de las artes escénicas. Escribe Eugène Ionesco (1965, 42) en un texto fechado en 1959:

---

<sup>1</sup> Debemos el marbete *teatro del absurdo*, aceptado por la tradición crítica, a Martin Esslin (1966).

Hubo a principios de este siglo, más exactamente hacia los años 1920, un vasto movimiento de vanguardia universal en todos los órdenes del espíritu y de la actividad humana. Una transformación de nuestros hábitos mentales. La pintura moderna, de Klee a Picasso, de Matisse a Mondrian, del cubismo a la abstracción, expresa esa transformación, esa revolución. Se manifestó en la música, en el cine, conquistó la arquitectura. [...] La literatura y el teatro, de André Breton a Maiakovsky, de Marinetti a Tristan Tzara o Apollinaire, del teatro expresionista al superrealismo, hasta las novelas más recientes de Faulkner y Dos Passos, y más recientemente las de Nathalie Sarraute y Michel Butor, participan de esa renovación. Pero no toda la literatura siguió al movimiento y, en cuanto al teatro, me parece que se detuvo en 1930. El teatro es el que está más rezagado. La vanguardia, si no en la literatura, se detuvo en el teatro. Las guerras, las revoluciones, el nazismo y las otras formas de tiranía, el dogmatismo, también el anquilosamiento burgués en otros países, han impedido, por el momento, que se desarrollara. Eso debe reanudarse. Por mi parte, espero ser uno de los modestos artesanos que trataron de reanudar el movimiento.

Por otra parte, esa amplia constelación de textos en cuyo eje se sitúan obras como *Esperando a Godot*, *Fin de partida* o *La cantante calva* concita las líneas de fuerza dominantes del reciente —desde Kierkegaard, Schopenhauer o Nietzsche— pensamiento occidental. Permítaseme, para apuntalar este juicio, una rápida incursión en el difícil dédalo de la filosofía del siglo XX.

Tres arterias, al menos, destacan, entre recodos y travesías, como cauces permanentes por los que ininterrumpidamente ha transitado en este siglo la reflexión filosófica: la consideración del lenguaje como objeto primordial de análisis, la discusión acerca del fracaso de la razón o, al menos, de sus límites, y la crisis de la noción de sujeto como entidad llena, autónoma, dotada de conciencia y libertad.

La filosofía del siglo XX ha dedicado al lenguaje una atención prioritaria, sistemática. Simplificando —quizá intolerablemente—, tal asedio se lleva a cabo desde dos frentes sucesivos:

1. La llamada *filosofía analítica* o *filosofía del lenguaje ideal*, cuyo punto de partida es la consideración de que los problemas filosóficos son, en realidad, consecuencia de las insuficiencias o ambigüedades de las lenguas naturales. La actividad filosófica se concibe como una suerte de desconfiada contienda con el lenguaje, paralela a la que mantiene buena parte —acaso la mejor— de la literatura coetánea. El iniciador de esta línea de investigación es el matemático Gottlob Frege, y en ella se

sitúan Bertrand Russell, el Wittgenstein del *Tractatus* (1921) o Rudolf Carnap.

2. La publicación de las *Investigaciones filosóficas* (1953) de Wittgenstein constituye el primer hito de la *filosofía del lenguaje corriente*, que encontrará en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), de John L. Austin, su más completa y decisiva contribución. No se trata ya de enmendar las imperfecciones del lenguaje, de establecer los límites de lo decible o de troquelar un código preciso, sin doblez, que no tienda trampas al pensamiento; el lenguaje, entendido más como una actividad que como un instrumento de representación de la realidad, está bien como está. La filosofía debe limitarse al estudio y descripción del *uso* de las palabras y enunciados. En las ideas de Austin se halla el fundamento de la moderna Pragmática, lugar de encuentro entre la filosofía y la lingüística, en cuyo dominio se inscriben las aportaciones de J. Searle, H. P. Grice, D. Sperber y D. Wilson entre otros.

El debate acerca de la validez de la razón como herramienta de aprehensión de la realidad es también una constante del pensamiento occidental del último siglo. La disolución del *panlogismo* hegeliano –resumido en la conocida máxima: *Todo lo real es racional y todo lo racional es real*–, según el cual la realidad está impregnada, penetrada por la razón y, por tanto, es absolutamente inteligible, se inicia en el siglo XIX. Søren Kierkegaard reivindica entonces la subjetividad y la fe ante la incapacidad de la razón para dar cuenta de las existencias individuales. Al hegelianismo y al positivismo se oponen tanto Schopenhauer, que sanciona la radical irracionalidad del impulso volitivo que constituye el principio último del mundo, de las cosas, como Nietzsche –a pesar de su abrazo temporario de los postulados ilustrados y comtianos en *Humano, demasiado humano*–, que señalará como causa determinante de la decadencia de la civilización occidental el encumbramiento de lo racional en detrimento de lo vital-instintivo. En la estela de tal reacción antipositivista se sitúa el vitalismo espiritualista de Henri Bergson, que postula la intuición –frente a la razón– como forma de apropiación, de conocimiento inmediato, sin signos ni conceptos, de una realidad dinámica, fluente. También el existencialismo, basamento filosófico fundamental del teatro del absurdo, se encarará con la razón, a cuyas definiciones

esenciales, objetivas, universales, escapa el existente concreto. Por último, el descrédito de la razón, uno de los “grandes relatos” (Lyotard, 1984) sobre los que se había edificado la modernidad occidental, es, para los pensadores de la posmodernidad, signatura o marchamo de nuestro tiempo.

En cuanto a la crisis de la noción de individuo, debemos remontarnos, otra vez, a Kierkegaard, cuyo pensamiento constituye, en última instancia, una angustiada protesta contra la disolución del hombre singular, que quedaba, en el hegelianismo, subsumido en la racionalidad sofocante, impersonal, del Todo, en el decurso del Espíritu Absoluto a través de la historia. El existencialismo, cuyas ramas nacen del tronco filosófico de Pascal y Kierkegaard, reaccionará también, como veremos, contra el proceso de despersonalización que aquejaba al hombre occidental desde principios del siglo XIX, un cerco al individuo en el que, junto a factores socioeconómicos –la progresiva automatización y deshumanización de las sociedades industrializadas–, participaban, como ejércitos concertados, la filosofía –el idealismo hegeliano y el naturalismo mecanicista– y la política –los totalitarismos fascistas y de izquierdas–. Los componentes de la Escuela de Francfort –Horkheimer, Adorno, Marcuse...– denunciarán, igualmente, esa razón instrumental, perversión de la bienintencionada razón ilustrada, que ha conducido a Occidente a la barbarie –Auschwitz– y a la reificación y liquidación del individuo. El estructuralismo, por su parte, excluirá al ser humano concreto, sometido a la estructura, como factor explicativo de los hechos sociales, y anunciará la desaparición del hombre como sujeto singular y objeto de reflexión. Recordemos la célebre imagen con la que se cierra *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault (1997, 375):

Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido –la cultura europea a partir del siglo XVI– puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. [...] Si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.

El resultado de este proceso es, por el momento, el sujeto adelgazado, débil, diagnosticado por los filósofos de la posmodernidad.

En su pionero *El teatro del absurdo*, Martin Esslin señala como ejes

temáticos característicos de los dramas de Beckett, Ionesco, Pinter o Adamov “lo inadecuado de los mecanismos racionales” (Esslin, 1966, 15), “la radical devaluación del lenguaje” (17) y una quiebra de “las certidumbres y supuestos fundamentales del pasado” –pues si bien “el declive de la religión fue enmascarado hasta el final de la segunda guerra mundial por substitutivos como la fe en el progreso, los nacionalismos o diversas falacias totalitarias, todo esto se vino abajo con la guerra” (14)– que produce un “efecto desintegrador sobre la personalidad” (313): en suma, los tres ámbitos de reflexión predominantes, según acabamos de elucidar, en la filosofía del último siglo. En la medida en que la filosofía consituye el espejo en el que se reflejan o anticipan las inquietudes y expectativas del ser humano en cada momento histórico, puede afirmarse que el teatro del absurdo penetra como ninguna otra propuesta dramática en la problemática del hombre del siglo XX.

Me propongo estudiar aquí un cierto número de manifestaciones dramáticas de vanguardia más o menos vinculadas al teatro del absurdo –alrededor de una treintena de obras de Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana, Ezequiel Vieta, Gloria Parrado o Nicolás Dorr– que fueron publicadas, estrenadas o, al menos, concebidas en Cuba entre 1948 y 1968, en los años en los que esta fórmula dramática se imponía en los escenarios europeos. Las fechas que acotan el periodo objeto de este trabajo no han sido elegidas por capricho o azar. En 1948 se estrena *Electra Garrigó*, la primera obra de Virgilio Piñera, una pieza marcadamente existencialista que contiene y anuncia tanto el fondo ideológico como algunos de los recursos dramáticos propios del teatro posterior del autor; de ese mismo año datan, también de Piñera, *Jesús*, de similares características, y *Falsa alarma*, la primera inequívoca manifestación del teatro de vanguardia en la isla, publicada un año después en la revista *Orígenes*. A partir de 1968, como resultado de la llamada “Meditación del 68” –que propugnará un teatro útil, comprometido ideológicamente con el proyecto revolucionario y con asuntos tomados de la realidad nacional–, no se representará ni se publicará en Cuba, al menos durante veinte años, ninguna obra de signo absurdista, y el denominado “Nuevo Teatro” sustituirá al teatro del absurdo como fórmula dramática experimental.

Abordaremos este estudio desde una óptica –y pertrechados de un instrumental– que se aparta notoriamente de los modelos de análisis

suministrados por el multiculturalismo en boga. En torno a los años setenta, el discurso crítico latinoamericano se plantea, en efecto, la necesidad de formular paradigmas específicos para el teatro continental. En un artículo de 1990, Juan Villegas expone con claridad el alcance del cambio de perspectiva que una franja cada vez más amplia de la crítica venía propugnando desde años antes. Rechaza, así, el “modelo eco”, en el cual

la narrativa histórica denominada historia del teatro hispanoamericano se construye como eco de los movimientos o tendencias surgidas y nominadas en Europa. De este modo, se habla del romanticismo, realismo, vanguardismo, teatro del absurdo, teatro épico, teatro de la crueldad, etc. Esta narrativa, al ser construida desde modelos importados, conduce a seleccionar los textos canónicos en cuanto a su semejanza o validez con respecto al modelo o a los textos que fundan el modelo. [...] De este modo, muchas de las tendencias del teatro hispanoamericano son vistas como imitaciones o continuidades de las europeas. (Villegas, 1990, 280);

y propone un modelo alternativo que permita

la descripción de las especificidades de los textos teatrales hispanoamericanos y reconocer la validez de las mismas. El mismo planteamiento hay que proyectarlo a la historia del teatro de Occidente o a la historia de Occidente. Solo si dentro de ésta se acepta un modelo histórico capaz de aprehender las culturas marginales en su propia historicidad, el teatro hispanoamericano, la cultura de América Latina, se constituirá en parte de la historia de Occidente, no como cultura eco sino como cultura específica, reutilizadora o refuncionalizadora de la cultura hegemónica. [La instauración de este modelo supone] un acto de búsqueda de la identidad y la liberación. (287)

Coherente con este nuevo enfoque, la crítica reciente ha afirmado, en general, la independencia de las manifestaciones latinoamericanas del absurdo con respecto a los modelos dramáticos europeos. Señala, así, L. Howard Quackenbush (1987, 14):

Al considerar las influencias universales del absurdo que han contribuido al procedimiento hispanoamericano, sería un grave error dar a entender que estas obras no representan más que una copia tardía y enclenque de las piezas europeas. Aunque existan muchas correspondencias entre los dos, el absurdo hispanoamericano ha desarrollado su propia tradición siguiendo una trayectoria independiente y engendrando formas nuevas sin contar,

necesariamente, con los antecedentes de una tradición paralela en otro idioma o cultura.

El autor desgrana, en el mismo texto, tres notas o rasgos que supuestamente singularizan el teatro del absurdo hispanoamericano:

a) Una mayor accesibilidad, frente al carácter crítico del absurdo europeo: si, a menudo, éste deviene “en una especie de ejercicio esotérico y hermético”, los dramaturgos hispanoamericanos tratarán, en general, de “mantener sus ligas conceptuales y culturales con el público” (11).

b) La utilización de fuentes propias: así, el teatro de Griselda Gambaro o de Osvaldo Dragún “se apoya en el grotesco argentino de Novoa y en especial de Discépolo” (13).

c) La fórmula absurdistas se convierte en Hispanoamérica en instrumento de denuncia de las injusticias sociales y de la opresión política –“los dramaturgos hispánicos reconocen su deber humanitario de enfrentar los problemas sociales y proponer soluciones” (14)–, y se halla, por tanto, firmemente anclada en la realidad americana:

El estudioso siempre tiene que tener presente que, desde una perspectiva latinoamericana, lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gente en los países latinos. No es necesario que inventen irracionalismos porque muchos ya los experimentan regularmente en las instituciones e intercambios humanos de la vida cotidiana. En varias partes de Latinoamérica, el teatro del absurdo refleja la realidad de la existencia. (10)

Es discutible la consistencia de los juicios anteriores, compartidos por buena parte de la crítica (cfr., por ejemplo, Holzapfel, 1980, 40; Zalacaín, 1985, 186; Aguilú de Murphy, 1989, 56; o Rojo, S., 1999, 166). Sometámoslos someramente a discusión:

a’) El grado de comunicabilidad o de apertura de un texto es difícilmente mensurable: no se nos ocurre qué criterios fiables, mínimamente objetivos, pueden emplearse para afirmar que, por ejemplo, *Las sillas*, de Ionesco, es más difícil que *La orgástula*, de Jorge Díaz.

b') Ya Martin Esslin (1966, 247) señaló que el ramificado y plural recorrido histórico de la farsa –en general, el “teatro popular, antiliterario y siempre dispuesto al comentario irreverente y la burla”– constituía una de las vetas fundamentales de la tradición del absurdo. Desde esta perspectiva, las farsas medievales francesas, los *Fastnachtsspiele* alemanes, los *interludes* del primer renacimiento inglés, nuestros entremeses áureos, la *commedia dell'arte*, el grotesco criollo o el bufo cubano no pueden considerarse fuentes sustancialmente distintas, sino manifestaciones diversas del tronco común del teatro de cuño carnavalesco.

c') Tampoco la existencia de algunas piezas absurdistas latinoamericanas de orientación político-social –suelen aducirse como ejemplos *El desatino* y *El campo*, de Griselda Gambaro, y *La casa sin reloj*, *Carnaval afuera*, *carnaval adentro* y *El apartamento*, de René Marqués– permite postular para el absurdo hispanoamericano un paradigma propio. Es, incluso, llamativa la vinculación entre alguno de los títulos mencionados y otros, característicos, de la vanguardia europea. Así, *El campo* (1967) ofrece evidentes puntos de contacto con dos de los dramas más significados de Eugène Ionesco: *La lección* (1951) y *Rinoceronte* (1959), que han sido también interpretados en clave política (Wellwarth, 1974, 81 y 92; Ionesco, 1965, 173). Ambientada en un campo de concentración durante la Alemania nazi, Gambaro construye, sirviéndose de tres personajes –el jefe del campo, significativamente llamado Franco, que entra en escena ataviado con un uniforme de las SS y un látigo; Emma, una reclusa objeto de constantes vejaciones; y Martín, contratado por Franco como administrador del campo y, al final, víctima, también, de éste– una alegoría sobre el desmantelamiento del yo en los regímenes totalitarios. Si, en *Rinoceronte*, el telón cae mientras Berenguer se debate desesperadamente –recuérdense sus estremecedoras palabras finales: “¡Contra todo el mundo, me defenderé contra todo el mundo, me defenderé! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡Yo no capitulo!” (Ionesco, 1987, 201)– rodeado por una horda de indistinguibles rinocerontes, *El campo* concluye en el instante en que Martín se resiste en vano a ser marcado por un funcionario de Franco con el hierro al rojo que certificará la quiebra de su individualidad. Y no podemos sino considerar al Profesor de *La lección* –que tortura a María, su Alumno, con un desatinado y furioso monólogo en “neo-español”, la apuñala,

y se coloca, después, “un brazalete con una insignia, quizá la svástica nazi” (Ionesco, 1984, 139)– el antecedente directo de Franco, que somete a Emma a un incesante y despiadado hostigamiento verbal (cfr. Ostergaard, 1990). En definitiva, no sólo los dramas del absurdo hispanoamericanos –al menos en su mayor parte– constituyen, como sus parientes europeos, indagaciones en la condición humana y no en la coyuntura política nacional o continental, sino que también en el teatro de vanguardia europeo encontramos algunos dramas susceptibles de ser analizados como alegorías sociopolíticas.

Según se desprende de las reflexiones anteriores, no parece pertinente proponer dos paradigmas independientes –europeo y americano– para el teatro del absurdo. Formular un modelo específico en el que no encontrarían encaje la mayor parte de los dramas absurdistas latinoamericanos –y, en particular, piezas canónicas como *Falsa alarma* y *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera; *El cepillo de dientes* y *El velero en la botella*, de Jorge Díaz; *Somos*, *La espera trágica* y *El robot*, de Eduardo Pavlosky; *Los siameses*, de Griselda Gambaro; *El 9* y *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de Maruxa Villalta; o *El amasijo*, de Osvaldo Dragún– carece tanto de fundamento como de funcionalidad. El crítico debe partir de lo que efectivamente se ha escrito, y no, como Procrustes, acomodar lo existente a categorías previas, construidas ideológicamente. Un paradigma único, amplio, definido a partir de un núcleo común de procedimientos dramáticos y rasgos de sentido, en el que tengan cabida las distintas realizaciones singulares, resulta, así, un instrumento de análisis más ajustado a la realidad.

En lo que respecta al teatro cubano del absurdo, las aportaciones críticas han discurrido, en general, en dos direcciones:

a) Un sector de la crítica (Pianca, 1990, 57-69 y 116-126; González Freire, 1961, 160-165) ha considerado el absurdo cubano una práctica epigonal, importada y escapista, consecuencia de una indeseable colonización cultural.

b) Otros autores, en consonancia con el enfoque multiculturalista al que nos hemos referido más arriba, se han afanado en afirmar la especificidad de los dramas del absurdo cubano –recordemos que, ciertamente, la fórmula absurdista cristaliza en Cuba un año antes que en

Europa: *La cantante calva* se estrena en mayo de 1950, unos meses después de la publicación de *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera— con respecto de sus homólogos europeos. Encontramos, dentro de esta orientación crítica, tres líneas de reivindicación:

b.1. El teatro cubano de vanguardia refleja, pretendidamente, algunos de los rasgos que conforman la identidad cubana: la insularidad (Leal, 1995, xii), la propensión al *choteo* (Zalacaín, 1985, 70), la violencia (Dauster, 1975, 9), la sacralización de la familia —con tres notas características: el matriarcado, el machismo y un paradójico impulso autodestructivo (parricida o cainita)— (Montes Huidobro, 1973, 26 y 141) o el sincretismo étnico, cultural y religioso (Escarpanter, 1994b, 39).

b.2. Los dramas del absurdo cubanos mantienen una fuerte conexión con la realidad sociopolítica del país, bien como reflejo crítico del batistato o del régimen castrista (Miranda, 1969; Campa, 1979; Taylor, 1990 y 1991; Fernández-Fernández, 1995), bien como testimonio de una sociedad cambiante, en crisis (Palls, 1978).

b.3. Aún podemos distinguir, en este bloque, un tercer grupo de juicios críticos, a horcajadas entre los dos anteriores, según los cuales la principal aportación de los dramaturgos cubanos del absurdo sería la consecución de una singular, feliz síntesis entre lo autóctono y lo foráneo, entre la tradición y la vanguardia (Leal, 1988; Carrió, 1988 y 1990).

No es éste el lugar adecuado para discutir los peligros o limitaciones del multiculturalismo hegemónico en los artículos y monografías sobre la dramaturgia hispanoamericana: un énfasis casi obsesivo en la diferencia que, consecuencia de la necesidad de afincarse a toda costa en una raíz cultural propia que enjugue el fantasma de la uniformidad, bloquea la posibilidad de encontrar denominadores comunes; el relieve excesivo que adquiere la noción de identidad —étnica o sexual, nacional o continental—, tan lábil como manipulable; la atomización de paradigmas, incompatible con la exigencia de categorización indeclinable en la labor científica... No nos parece, en todo caso, el enfoque apropiado para el estudio del teatro de vanguardia en Cuba. A propósito de la identidad cubana, escribe Rafael Rojas:

La vasta tradición afirmativa del ser cubano, que se extiende de José Martí a Cintio Vitier, siempre ha soportado la resistencia de un discurso cínico sobre la identidad insular. Julián del Casal es, probablemente, el primer testimonio de un escritura que se regodea en el déficit ontológico de la condición cubana. [...] Virgilio Piñera es el punto culminante de esta formulación discursiva: desde *La isla en peso* hasta sus *Memorias*, nunca abandonó el enunciado de la nada insular. [...] Donde Carpentier, Guillén, Lezama y Vitier veían intensas gravitaciones, él atisbaba artificios y levedades. Cuba no solo era reciente, sino que los mitos ideados para sublimar su corta edad eran extremadamente débiles. Es fácil ver el legado de esa cubanidad negativa en *Vista del amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante, y en la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca*. (cit. por Cristófani, Gianera y Samoilovich, 1999, 11)

Se objetará (Calderón, 1999) que Piñera se limita a disentir del mito arcádico de la insularidad erigido por Lezama y los origenistas –del lezamiano “...nacer aquí es una fiesta innombrable” de “Noche insular, jardines invisibles” (Lezama, 1999, 82) a “La maldita circunstancia del agua por todas partes...” de “La isla en peso” (Piñera, 2000, 37)–, pero sin negar la existencia de rasgos tipificadores de lo cubano. Frente al juicio de Cintio Vitier –que, en *Lo cubano en la poesía*, excluye la poesía de Piñera del canon de la poesía cubana por ofrecer “un testimonio falseado de la isla”, reducida a “una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” (Vitier, 1970)–, el autor de *Electra Garrigó* habría tan solo desvelado otra cara –menos amable, pero igualmente idiosincrásica– de la identidad nacional. Sin embargo, la obra de Piñera evidencia, como veremos, su rechazo de la noción misma de identidad colectiva –entendida como una esencia cultural invariable, preexistente al individuo–, resultado artificial de una selectiva e interesada reconstrucción de la tradición. Y difícilmente podía el autor, cosmopolita e individualista militante, pretender dar cuenta en sus obras de una identidad compartida en la que apenas creía. Por otra parte, que la primera versión de *Falsa alarma* se publicara un año antes del estreno en París de *La cantante calva* no prueba la existencia de un paradigma específico del absurdismo cubano, sino que las “condiciones de posibilidad” –tomo prestado el sintagma foucaultiano (Foucault, 1997, 7)– del teatro del absurdo –a grandes rasgos, la asimilación tanto del pensamiento existencialista como de las búsquedas y logros de las vanguardias históricas– se daban ya en la isla. En definitiva, los textos en los que se centrará este estudio no escogen, postulamos, como objeto de indagación la *condición*

*cubana*, sino la *condición humana*, y no reflejan –al menos en un número significativo de casos– los procesos históricos en los que Cuba estaba inmersa. Desde una consideración de la literatura no como una confederación centrífuga de feudos nacionales, sino como el espacio diáfano de las identidades escogidas, de las “inteligencias reunidas” (Guillén, 1998, 367): un ágora o diálogo de textos que se llaman y alumbran unos a otros; un vasto contrapunto sin constricciones espacio-temporales, con caminos que proceden o desembocan en la filosofía o en el resto de las artes –lo que imprimirá a nuestro trabajo una cierta, modesta vocación de viaje por la literatura y la filosofía de Occidente con estaciones innúmeras, sucesivas: de Pascal a Foucault, de Mallarmé a Oliverio Girondo, de Fernando Pessoa a Italo Calvino...–, pretendemos ofrecer aquí una visión integradora, aunque no niveladora, de la vanguardia teatral cubana, otorgándole un lugar propio –no ajeno, ni periférico, sino plenamente incardinado– en la trama común de la dramaturgia y, en general, de la cultura occidental. La elucidación de la encrucijada textual en la que los textos dramáticos de Piñera, Triana o Arrufat nacen y encuentran su sentido y la adscripción de éstos –que comprobaremos– al paradigma básico del teatro del absurdo no nos impedirá, sin embargo, poner de relieve las particularidades de cada autor y, eventualmente, constatar las recurrencias temáticas y formales que dotan de cierta homogeneidad al corpus de obras estudiadas.

Ahora bien, la literatura no es un espacio autárquico, una república autosuficiente sin vinculación con los hechos históricos. En el caso que nos ocupa, el singularmente convulso contexto sociopolítico cubano de los años cincuenta y sesenta condiciona la trayectoria de nuestros autores y determina la recepción y, en última instancia, la suerte de la fórmula teatral en la que éstos se instalan. Nuestra propuesta de análisis e interpretación de los textos dramáticos debe ir, por tanto, acompañada de una inexcusable indagación en las crecientes interferencias entre la política y el teatro durante la década que sigue al triunfo de la Revolución.

Hemos dejado para el final la siempre enojosa y a menudo estéril *cuestión terminológica*. Sabemos, por Huidobro (1989, 118)

–Molino de viento  
Molino de aliento  
Molino de cuento

Molino de intento  
 Molino de aumento  
 Molino de unguento... –

o por Ionesco (1992, 9)

–Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor Smith, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Usa gafas inglesas y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora Smith, inglesa, zurce unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés...–

que la reiteración extenuante de una palabra lleva aparejada indefectiblemente una quiebra del sentido. Es esto lo que le ha ocurrido, sin duda, al término *vanguardia*. Como señala Teodosio Fernández (1982, 154), “la denominación de ‘vanguardia’ es vaga y discutible, en cuanto puede considerarse propia y exclusiva de los movimientos ‘vanguardistas’ de las primeras décadas del siglo o bien utilizarse para hacer referencia a cualquier tendencia de última hora”. Pero si el marbete *teatro de vanguardia* peca de imprecisión –podría designar los atrevimientos escénicos de dadaístas y surrealistas, los *criptodramas* lorquianos, el teatro de Beckett y de Ionesco, los *happenings*...–, la designación, restrictiva, *teatro del absurdo*, acuñada por Martin Esslin para el ámbito del teatro europeo, parece arrastrar el estigma del eurocentrismo. Esto ha producido en el discurso crítico latinoamericano ciertos malabarismos terminológicos –Daniel Zalacaín propuso, por ejemplo, distinguir entre el *teatro del absurdo* (europeo) y el *teatro absurdista* (latinoamericano) para subrayar las diferencias entre uno y otro (Zalacaín, 1985, 14; también Aguilú de Murphy, 1989, 37-38)– y algunas tentativas de lograr una denominación clarificadora. Sergio Pereira (1999) distingue, así, tres momentos en el acontecer del teatro hispanoamericano: reservando el término *vanguardia* para las vanguardias “históricas”, postula un periodo *posvanguardista* –las prácticas latinoamericanas relacionadas con el teatro del absurdo europeo–, otro *experimental* –el teatro de creación colectiva– y un tercero *espectacular* –en el que “desaparece [...] la oposición autor / director” y “se apela por igual a los sentidos sonoros, expresivos y visuales, logrando un efecto estético equivalente a un espectáculo para ser visto” (160). Podíamos optar, en suma, entre al menos cuatro etiquetas: *teatro de vanguardia*, *teatro del absurdo*, *teatro*

*absurdista* y *teatro posvanguardista*. Hemos elegido como título de nuestro trabajo la que nos parece inequívoca; la más coherente, además, con nuestro enfoque. Puesto que, en cualquier caso, nuestro objeto de estudio ha quedado, creemos, nítidamente delimitado –dramas cubanos de vanguardia adscribibles a la matriz del teatro del absurdo– nos permitiremos emplear libremente las cuatro posibilidades anteriores atendiendo a meras razones estilísticas.

Podemos, en definitiva, concretar los objetivos de este trabajo en los siguientes puntos:

1. Definir el paradigma del denominado *teatro del absurdo* a partir no sólo de las obras canónicas de Samuel Beckett o Eugène Ionesco, sino de un número lo más amplio posible de textos dramáticos<sup>2</sup> tanto europeos como latinoamericanos. El análisis de la construcción dramática –la acción en el tiempo–, del espacio configurado, del tratamiento de los personajes y del lenguaje empleado por éstos nos permitirá detectar los fenómenos o usos dramáticos recurrentes y postular, para ellos, una interpretación, de manera que queden elucidados el sustrato filosófico y la cosmovisión subyacentes.

2. Determinar los fundamentos estéticos e ideológicos sobre los que se asienta el quehacer literario de los dramaturgos del absurdo cubanos. Para ello analizaremos los contenidos y la orientación editorial de la revista *Ciclón*, que, marcada por la inclinación hacia la literatura y

---

<sup>2</sup> Es preciso dar por zanjado el debate acerca de la prevalencia de la representación sobre el texto, o viceversa (para un repaso exhaustivo por los diferentes posicionamientos y las numerosísimas aportaciones críticas sobre esta cuestión, cfr. la extensa "Introducción" de Bobes Naves, 1987, 13-77). Sin negar lo que hay de acto creativo en la labor del director de escena o de los actores, podemos aceptar que, al menos en aquellas fórmulas teatrales en las que se parte de un libreto establecido por el autor, el texto dramático, cuya especificidad nace de haber sido concebido y dispuesto para la representación, contiene virtualmente, cifradas en signos verbales, todas sus posibilidades de realización escénica. Si a ello añadimos que el texto, en estos casos, precede a la representación y está dotado de la fijeza, de la permanencia necesaria para constituirse en objeto de análisis científico, se concluirá que ha de ser forzosamente el texto dramático, entidad completa, suficientemente autónoma, no subsidiaria de la representación, el punto de partida de nuestra indagación. Para una fundamentación de este planteamiento, cfr. Villegas, 1991; Gálvez, 1988, 130-142; o Varela, 1992.

el arte de vanguardia y el interés por el existencialismo ateo, acogerá en sus páginas, durante los dos años (1955-1957) en los que sacude y vivifica el panorama cultural cubano, poemas, artículos y fragmentos dramáticos de todos ellos, y creará las condiciones para que la fórmula absurdista arraigue en la isla.

3. Establecer la nómina de dramaturgos y el corpus de dramas del absurdo cubanos publicados o estrenados entre 1948 y 1968 –a los que habrá que añadir las piezas, inéditas durante años, escritas por Virgilio Piñera entre 1968 y 1979–.

4. Dilucidar el lugar que ocupan estas obras en el conjunto de la dramaturgia cubana de su tiempo, así como su recepción inmediata por parte de la clase política, la crítica y el público. Para esto último, nos basaremos, cuando sea posible, en testimonios directos tomados de revistas de la época –*Nuestro Tiempo*, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas*, *Conjunto...*–.

5. Investigar las causas del brusco declinar del teatro del absurdo en Cuba en torno a 1968.

6. Analizar e interpretar los dramas del absurdo cubanos de acuerdo con la metodología apuntada, refiriéndolos a la red de textos filosóficos y literarios que conforman su contexto de producción e identificando los procedimientos y motivos de reflexión más transitados.



# I. Una aproximación al paradigma del teatro del absurdo

Tres son, a mi juicio, los fenómenos característicos, inmediatamente observables, que definen el paradigma básico del teatro del absurdo, rasgos aglutinantes que dan cohesión a esa red de textos en la que pretendo incardinar las obras de Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana, Ezequiel Vieta, Nicolás Dorr y Gloria Parrado objeto de este estudio: la desarticulación de la acción, la destrucción del personaje –al menos, en su concepción tradicional, como sujeto dotado de una suficiente veracidad psicológica– y la desintegración del lenguaje. En las próximas páginas trataré de pergeñar, para ellos, una interpretación.

## LA DESARTICULACIÓN DE LA ACCIÓN

### LA INEXISTENCIA DE CONFLICTO DRAMÁTICO

En general, no hay en el drama absurdista una acción que avance coherentemente en función de las posibilidades lógicas de desarrollo y resolución de un conflicto inicial. Si en el teatro, llamémosle, canónico, el motor de la acción –esa “línea que se desplaza de un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones” (Villegas, 1991, 28)– es el conflicto dramático –definido como la pugna entre “una fuerza que tiende a realizarse y la existencia de un obstáculo que se le opone” (30)–, la ausencia de conflicto ha de ser, necesariamente, la causa de que los dramas de vanguardia carezcan de progresión narrativa. Así es: no hay en ellos un choque de voluntades antagónicas capaz de poner en marcha el engranaje de una trama, de encender la mecha de la acción. Ésta queda, de raíz, truncada, abortada. Simplificando, bien la situación inicial se sostiene, invariable, hasta la exasperación –*Esperando a Godot*, *Final de partida*, *Los días felices...*–, bien asistimos a una sucesión de episodios o situaciones inconexas, sin aparente trabazón lógica, prolongable *ad libitum* –*La cantante calva*–.

El diseño compositivo de un drama es indicio de una cosmovisión subyacente. La existencia de un conflicto motriz de la acción dramática

impone un vector a los acontecimientos, los dispone conforme a una teleología, garantiza un orden para el mundo representado. Las obras que presentan una construcción dramática convencional nos hablan, así, de un mundo organizado, en el que cada suceso se orienta hacia una finalidad. Por el contrario, el escamoteo del conflicto –y, consiguientemente, de una acción propiamente dicha– resulta el correlato, la plasmación dramática de una concepción de la existencia como un discurrir arbitrario. carente de causalidad. de narratividad.

### ESTATISMO. TEDIO Y SENTIDO DE LA EXISTENCIA

La sensación de estatismo producida por la estagnación de la acción debe entenderse como congruente traducción al lenguaje dramático de uno de los ejes temáticos característicos del teatro del absurdo: el tedio.

La reflexión acerca del tedio se remonta a la prehistoria del pensamiento existencialista. Para Pascal –en una crítica publicada a raíz del estreno en París de *Esperando a Godot*, Jean Anouilh se refirió a la obra como “un número de music-hall de los *Pensées* de Pascal interpretado por los payasos Fratellini” (cit. por Pérez Navarro, 1976, 226)– la propensión al tedio es consustancial al ser humano:

Aunque uno se viera lo suficientemente al abrigo por todas partes, el tedio, con su autoridad privada, no dejaría de surgir del fondo del corazón, donde tiene raíces naturales, y de llenar el espíritu con su veneno. Por eso, el hombre es tan desgraciado que se aburriría incluso sin motivo ninguno de aburrimiento, por el estado propio de su compleción. [...] Si no está divertido y ocupado por alguna pasión o algún entretenimiento que impida al tedio esparcirse, pronto estará triste y desgraciado. (Pascal, 1996, 58-59)

Nos vemos, por tanto, impelidos a la acción, pero no hay, en realidad, razón alguna para hacer nada. Nuestros actos responden únicamente a la necesidad de mantenernos ocupados: inventamos objetos de deseo solo para lanzarnos en su busca; mas lo que de verdad perseguimos no es tanto la posesión de tales objetos cuanto la actividad, la distracción que esa búsqueda nos depara. En palabras, terribles, del autor:

Se encarga a los hombres, desde su infancia, del cuidado de su honor, de su bien. de sus amigos. e incluso de los bienes y del honor de sus amigos: se les

abruma de tareas, del aprendizaje de lenguas y de ejercicios, y se les hace comprender que no podrían ser felices sin que su salud, su honor, su fortuna y la de sus amigos estén en buen estado, y que la falta de una sola cosa les haría desgraciados. Así, se les encomienda cargos y tareas que les hace preocuparse desde que apunta el día. ¡He ahí, diréis, una extraña manera de hacerles felices! ¿Qué se podría hacer para hacerlos desgraciados? [...] No habría más que quitarle todos sus cuidados, porque entonces se verían a sí mismos, pensarían en lo que son, de dónde vienen, a dónde van. [...] ¡Qué vacío y lleno de basura está el corazón del hombre! (61)

Algunas de las reflexiones anteriores encontrarán en las piezas absurdistas una ajustada encarnadura dramática. El tedio es, en efecto, el estado natural de sus protagonistas:

Estragón.— Mientras se espera, nada ocurre.

Pozzo (*desolado*).— ¿Se aburren?

Estragón.— Más bien. (Beckett, 1993, 47-48)

Vladimir.— Esperamos. Nos aburrimos. No, no protestes, nos aburrimos como ostras, es indudable. (102)

La actividad, tan incesante como irrelevante, a la que se consagran los personajes beckettianos no es sino un torpe disfraz de la inacción. Como señala Günther Anders, tanto en *Esperando a Godot* como en *Los días felices*, “el hacer se convierte en una variante de la pasividad” (cit. por Kofler, 1972, 185). Vladimir y Estragón se cuentan historias, comen nabos y zanahorias, saltan, juegan a intercambiarse los sombreros, a esconderse detrás del árbol, a imitar a Pozzo y a Lucky, a insultarse, a reconciliarse... Winnie, la protagonista de *Los días felices*, cumple cada día un apretado ritual minuciosamente establecido: se lava los dientes, se inspecciona las encías, escucha, en su caja de música, el vals de la Viuda Alegre, se lima las uñas... Cuando, en el segundo acto, aparece enterrada hasta el cuello, el abanico de posibilidades se reduce, pero no por ello su actividad languidece: abre y cierra los ojos, mete y saca la lengua, infla los carrillos, canta su canción...

En el programa de actividades que todos, frenética, escrupulosamente, desgranán, se adivina, pues, una estrategia para combatir el tedio. Obligados a habitar una uniforme sucesión de momentos indistinguibles —“...no hay ninguna diferencia entre una fracción de segundo y la siguiente” (Beckett, 1989, 235)—, de días indistinguibles —“¿Hoy es sábado? ¿No será domingo? ¿O lunes? ¿O viernes?” (Beckett, 1993, 19)—,

pretenden en vano mitigar el marasmo, maquillar de falsa vitalidad la atonía de una existencia fútil en la que, como repite machaconamente Vladimir, “no hay nada que hacer” (Beckett, 1993, 67, 87 y 95). Como Rambaldo y Agilulfo en *El caballero inexistente*, cada uno inventa su particular “ritual para no hundirse en la nada” (Calvino, 1996, 25). Quizá porque el tedio no es, en fin, sino consecuencia del vacío de una justificación trascendente, última, que dé sentido a la existencia. Lo dice Fernando Pessoa (1982, 239) en el *Libro del desasosiego*:

El tedio... es tal vez, en el fondo, la insatisfacción del alma íntima porque no le hemos proporcionado una creencia. [...] Quien tiene Dioses nunca tiene tedio. El tedio es la falta de una mitología. Sí, el tedio es eso: es la pérdida, en el alma, de su capacidad de engañarse; la falta, en el pensamiento, de la escalera inexistente por donde sube segura la verdad.

## LA CIRCULARIDAD

Que en el drama absurdista la acción carezca, por lo común, tanto de progresión narrativa cuanto de un desenlace propiamente dicho no significa que no obedezca a un esquema compositivo previo. Buena parte de las piezas absurdistas presentan, en efecto, un diseño estructural / temporal de carácter circular. Si entendemos por circularidad “toda coincidencia literal o situacional, aunque sea solo parcial, entre el *incipit* y el final del texto” (Kunz, 1997, 260), encontramos cierres circulares, limitándonos solo a algunas piezas características, en *La cantante calva* y *La lección*, de Ionesco; *Esperando a Godot*, *Final de partida*, *La última cinta* o, de modo extremo, *Play*—“se repite la obra” (Beckett, 2000, 210), exige una acotación casi al final del texto—, de Samuel Beckett; *Silencio*, de Harold Pinter; *Asesinato frustrado*, de Alberto Ycaza; *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz; *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de Maruxa Villalta; *La repetición*, de Antón Arrufat; *La noche de los asesinos*, de José Triana; o *El flaco y el gordo* y *La niña querida*, de Virgilio Piñera. La persistencia del fenómeno nos obliga a ensayar una explicación.

La comparación entre las situaciones inicial y final de un drama es una de las estrategias básicas de análisis del texto dramático. Para Anne Ubersfeld (1993, 162), este procedimiento “tiene el interés particular de mostrar las grandes líneas de la acción y el *sentido* de las mismas”. En las obras con estructura circular, las situaciones de partida y de llegada

coinciden: no hay, propiamente, un sentido o vector de avance que anime y dirija los acontecimientos. Si entendemos *sentido* en su doble acepción de *orientación* y, también, *razón de ser*, puede concluirse que la circularidad no es sino la plasmación estructural de la inexistencia de una razón última que dé sentido a nuestros actos; de la aporía, en otras palabras, del hombre contemporáneo, privado de asideros, cuya vida se reduce a un fluir sin norte, enajenante y reiterativo.

A menudo, la circularidad estructural se conjuga con el recurso del teatro en el teatro, acerca de cuyo significado indagaremos en un apartado posterior. El final del drama nos sitúa, en estos casos, ante el inicio de una nueva representación metateatral, que, por repetirse, idéntica siempre a sí misma, en el tiempo, adquiere el rango de rito. Se subraya de esta forma una consideración de la existencia como algo no vivido, sino oficiado: una liturgia reglada y vana en la que se abisma la iniciativa individual. Así ocurre, por ejemplo, de *El cepillo de dientes*, del chileno Jorge Díaz.

Los protagonistas de la obra –ÉL y ELLA– han convertido su vivir cotidiano en un juego escapista: un “Parque de Atracciones” –“¡Mi amor, despierta!... ¡Mira qué bonito se ve el Parque de Atracciones!” (Díaz, 1970c, 427), dice ELLA en su primera intervención; y ÉL, al final: “...no ha quedado nada del Parque de Atracciones”, a lo que ELLA apostilla: “Por lo menos hasta mañana en que inventaremos otro” (497)– que cada día imaginan para poblar el páramo de una vida vacía en la que no hay, en realidad, estímulo alguno para actuar.

La acción se articula en una sucesión de células metateatrales en las que los componentes de la pareja –“muñecos sin identidad definida”, como apunta Teodosio Fernández (1982, 154)– se dejan habitar por personajes diversos: al final del primer acto, ÉL la estrangula con la correa de un transistor, y adopta, en el monólogo inmediato, el rol de un acusado en un interrogatorio policial; poco después, ELLA –que ha recibido ya, a lo largo de la obra, diversos nombres: Marta, Consuelo...– vuelve a escena desempeñando el papel de Antona, la mujer de la limpieza.

La reiteración casi literal, al principio y al final del drama, del mismo diálogo:

ELLA.– ¿Cómo podemos sobrevivir?

ÉL.– ¿A qué?

ELLA.- A este cariño tremendo.  
 ÉL.- ¡Somos fuertes!  
 ELLA.- ¡Invulnerables!  
 ÉL.- ¡Inseparables! (427-428 y 498)

sugiere la repetición cotidiana del mismo juego: una ceremonia obcecada, desesperada, que no consigue enmascarar la uniformidad insoportable de la existencia de los personajes.

En otros casos, la repetición de un pasaje varias veces a lo largo del drama nos permite hablar si no de un diseño estrictamente circular –la secuencia final no reproduce ni total ni parcialmente la inicial–, sí de una estructura cíclica o reiterativa. Así, en *Esperando a Godot*, el siguiente intercambio:

Estragón.- Vayámonos.  
 Vladimir.- No podemos.  
 Estragón.- ¿Por qué?  
 Vladimir.- Esperamos a Godot.  
 Estragón.- Es cierto. (Beckett, 1993, 62)

se recupera una y otra vez (86-87, 90-91, 99 y 107)<sup>3</sup>, ritornello que jalona la salmodia monocorde, bizantina, en que consiste el diálogo entre Gogo y Didi. El final del acto I coincide, además, con el del acto II:

Estragón.- ¿Vamos, pues?  
 Vladimir.- Vayamos.  
 (No se mueven) (69)

---

<sup>3</sup> Conforme nos acercamos al final del drama, el pasaje citado se repite con más frecuencia (una vez en el primer acto; cuatro en el segundo). Sería éste un ejemplo más de que, frente a la inexistencia, aparente, en el teatro del absurdo de una progresión narrativa, sí hay en las obras de Beckett “una progresión en forma de intensificación constante de la situación inicial”, de modo que “hay y no hay, por esta causa, progreso en ellas. La situación se hace más intensa, hay un crescendo, pero todo esto conduce al punto de partida” (Fernández-Santos, 1965, 28). En parecidos términos se expresan César Oliva y Torres Monreal (1997, 398-399): “El dramaturgo del absurdo suele ir introduciendo sutilmente toda una serie de signos de la degradación que harían poco probable mantener indefinidamente las estructuras reiterativas o circulares que vienen a suplantar la progresión aristotélica. Así, [...] recordemos los cambios del acto II de *Esperando a Godot* [...]: la acentuación de la impaciencia, la tensión emocional y la aceleración del ritmo de la representación”.

Vladimir.- ¿Qué? ¿Nos vamos?  
 Estragón.- Vamos.  
 (*No se mueven*) (122),

un final cíclico anunciado por la canción-sin-fin entonada por Vladimir al principio del segundo acto: "Un perro fue a la despensa / y cogió una salchicha / pero a golpes de cucharón / el cocinero lo hizo trizas. / Al verlo los demás perros / pronto pronto lo enterraron / al pie de una cruz de madera / donde el caminante podía leer: / Un perro fue a la despensa / y cogió una salchicha [...]" (73-74). Como los bárbaros del poema de Kavafis, Godot no acudirá, pero Vladimir y Estragón, día tras día, obstinada, indefectiblemente, seguirán esperándole, varados al pie de ese árbol que les marca el anodino transcurso de las estaciones.

## LA DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

### UN ANTIPSICOLOGISMO RADICAL

El existencialismo nace como una reivindicación del individuo, del hombre singular, frente al sentimiento creciente de cosificación, de pérdida de identidad, que venía acechando al hombre occidental desde finales del siglo XIX. Podemos indagar someramente en las causas de este proceso de despersonalización:

a) En la filosofía, el positivismo mecanicista, fundamento ideológico de la novela naturalista, había negado la autonomía, la libre iniciativa del sujeto al postular que su conducta estaba determinada por leyes o restricciones de carácter *positivo*: la fisiología, la herencia genética o el entorno social.

b) En el ámbito de la política, el auge de los totalitarismos –de izquierdas o de derechas– durante la primera mitad del siglo y la supresión, consiguiente, de las libertades individuales –de pensamiento, de expresión, de acción– supuso la derogación, *de facto*, del individuo, sometido a los valores, intereses y exigencias del Estado y diluido, en el caso de los fascismos del centro y sur de Europa, en una concepción sacralizada, falsamente homogénea, de *pueblo*, en la que no quedaba res-

quicio alguno para las peculiaridades individuales. Escribe Eugène Ionesco (1968, 256) en su *Diario*:

La agresión contra el yo individual (si así puede decirse), la negación de ese yo personal, me parece ser, conscientemente o no, como el fruto tardío de las dos tendencias colectivistas, antipersonalistas, principales de este siglo: nazismo, totalitarismo de izquierdas (tal como éste último se ha realizado en la historia).

c) En el dominio de la organización social y de las relaciones laborales, la grisalla, la anonimidad inherente a la masificación, al hacinamiento de población en los grandes núcleos urbanos y, paralelamente, la alienación, la deshumanización del trabajador como consecuencia de los nuevos y cada vez más automatizados modos de producción, redundan, también, en la pérdida de la conciencia individual. Como señala Pedro Fontán (1994, 20), “la sociedad de consumo capitalista transformaba –con presión creciente– a los hombres en cosas, y las cosas carecen de singularidad, de creatividad, de responsabilidad o libertad”.

De la crisis de la conciencia individual alimentada por los factores anteriores anteriores surge el existencialismo, que se ofrece como una tabla de salvación ante la amenaza de quiebra del hombre concreto. Frente a las inercias de la cotidianidad, que nos conducen por sendas trilladas hacia una vida anónima, rutinaria, inauténtica, el pensamiento existencialista supone una llamada al compromiso con uno mismo, con un proyecto propio, personalísimo, afrontado libremente desde la plena conciencia de la ineluctable finitud de la existencia, pero, también, de la irrepetibilidad radical, singularizadora, de ésta. Para los existencialistas, carece de fundamento la idea de que el hombre, como el resto de las realidades, tiene una esencia predefinida; postularán, por el contrario, que la existencia es previa a la esencia, pues ésta se va configurando a lo largo del devenir, intransferible, de cada ser humano. Son, en definitiva, los actos, realizados de modo responsable, consciente, orientados por unos parámetros morales de los que, ante la inexistencia o el silencio de toda instancia trascendente, ha tenido el hombre que dotarse a sí mismo, la materia con la que el sujeto pergeña su individualidad.

El teatro del absurdo, sin renunciar al impulso emancipador (cfr.

Adorno, 1980, 33; o Wellwarth, 1974, 100), a la faceta más proteica, descarnadamente vitalista, del existencialismo, tratará también de reflejar los efectos devastadores de ese proceso de despersonalización que ha metastatizado en el hombre contemporáneo. La observancia de la máxima implícita que rige los dramas del absurdo —el “esfuerzo por integrar fondo y forma” (Esslin, 1966, 16), la congruencia entre el contenido ideológico y los cauces dramáticos sobre los que éste se vierte— impedía crear unos personajes a partir de la noción idealista de persona —como entidad consistente, estable— cuando se trataba, precisamente, de mostrar la ruina de esa concepción. En consecuencia, los personajes de la dramaturgia absurdista no nos *hablarán* sobre su vacuidad; la *encarnarán*, directamente, reducidos a marionetas o autómatas sin iniciativa, depauperados, exasperadamente triviales, animalizados o reificados, pero nunca seres de ficción con un perfil psicológico individualizado, definido.

En *Víctimas del deber*, Ionesco (1985, 113-114) nos presenta explícitamente su concepción del ser humano y, por consiguiente, de lo que debe ser, para él, el personaje teatral:

Nicolás (*al Policía*).— Sueño con un teatro irracionalista.

El Policía.— ¿Un teatro no aristotélico?

Nicolás.— Exactamente. [...] El teatro actual, en efecto, está todavía prisionero de las viejas formas y no ha pasado de la psicología de un Paul Bourget. [...] Sin embargo, es necesario tener en cuenta la nueva lógica, las revelaciones que aporta una psicología nueva..., una psicología de los antagonismos...

El Policía (*a Nicolás*).— ¡Psicología, sí, señor! [...] ¿Un teatro surrealizante?

Nicolás.— En la medida en que el surrealismo es onírico [...] Inspirándome en otra lógica y otra psicología aportaría una contradicción a la no-contradicción, y una no-contradicción a lo que el sentido común juzga contradictorio. Abandonaremos el principio de la identidad y de la unidad de los caracteres en beneficio del movimiento, de una psicología dinámica... No somos nosotros mismos... La personalidad no existe. En nosotros no hay sino fuerzas contradictorias o no contradictorias. [...] Los caracteres pierden su forma en lo informe del devenir.

Frente al teatro de caracteres, fundado en una consideración de la personalidad como sujeto en equilibrio, monolítico, unitario, dominado por el principio de identidad —cada ser es idéntico a sí mismo y diferente, por tanto, de los otros—, que hasta entonces había impuesto su

hegemonía en la escena europea, las palabras de Nicolás –y, a través de ellas, Ionesco– propugnan liberar al teatro de la sujeción, de la servidumbre de la veracidad psicológica. Y ello porque la psique humana no es sino un espacio en blanco en el que colisionan pulsiones o fuerzas contradictorias; y la personalidad, un comfortable mito alimentado por una psicología ya obsoleta, anterior a la aportación del psicoanálisis.

Las alusiones a lo “onírico” o a un “teatro surrealizante” nos sitúan, por otra parte, en la pista de los antecedentes del antipsicologismo característico del drama de vanguardia. El rechazo de un teatro “psicológico” tiene su referente inmediato en la prédica teórica de Antonin Artaud (1990, 44): “¿Quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres o resolver esos conflictos de orden humano y personal, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?”, se pregunta en *El teatro y su doble*. Varias veces incidirá en esta idea lo largo de este texto programático, fundacional, del teatro de vanguardia. Califica, así, de “perversión” que “el teatro se haya transformado en algo esencialmente psicológico, alquimia intelectual de sentimientos” (121); y concluye, más adelante: “El teatro ha de ser igual a la vida; no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino a esa especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana. Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso” (132; las mayúsculas son del autor).

El antipsicologismo extremo postulado en *El teatro y su doble* obedece a la asimilación por parte del autor del discurso psicoanalítico. Recordemos que, para el psicoanálisis –no nos detendremos aquí en el fuerte, obvio anclaje entre el psicoanálisis y el movimiento surrealista, al que Artaud estuvo, en un principio, vinculado–, los contenidos del inconsciente constituyen el eje, el verdadero núcleo de nuestra psique, de tal manera que, frente al *Cogito, ergo sum* cartesiano, que identificaba el pensamiento racional con el ser, Lacan<sup>4</sup> (1972, 202) concluirá que

---

<sup>4</sup> Los primeros escritos de Jacques Lacan –padre del llamado “psicoanálisis estructural”– aparecen en torno a 1930 en medios surrealistas. Es significativa la coincidencia cronológica entre la época más fecunda de Artaud –el primer manifiesto del Teatro de la Crueldad data de 1932 y la edición completa de *El teatro y su doble* ve la luz en 1938– y la publicación del decisivo ensayo de Lacan *El estado del espejo* (1936), donde aparece ya formulada la idea de que el *yo* es un principio imaginario.

“soy donde no pienso”. El yo-que-pienso, consciente, es, por tanto, una ficción, un espejismo, una máscara del yo inconsciente: “El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por una mentira; es el capítulo censurado, es mi Otro, la otra cara del sujeto” (80). En la medida en que para Artaud (1990, 29) el teatro debe servir para “liberar el inconsciente reprimido”, se explica que el yo psicológico, entendido como algo estable, aprehensible, cuya aceptación sería la premisa para la defensa de un teatro de caracteres, no tenga cabida en su propuesta dramática<sup>5</sup>.

El rechazo por todo el teatro de vanguardia –heredero de las tesis de Artaud– de cualquier tentativa de trazar personajes psicológicamente coherentes, acabados, está, pues, en relación con la nueva imagen, movediza, poliédrica, de nuestra psique aportada por el psicoanálisis; pero sirvió, además, como coherente cauce de expresión del proceso de reificación, de disolución del individuo, al que nos hemos referido más arriba. La vacuidad del personaje dramático y, como trasunto de éste, del hombre contemporáneo, se subraya en el teatro del absurdo por medio de diversos procedimientos. A ellos me referiré en las próximas páginas.

#### LA PROBLEMATIZACIÓN DEL NOMBRE

El protagonista –el *sujeto enunciador*, más bien– de *El Innombrable*, la novela de Samuel Beckett, bulto sin miembros condenado a proferir un monólogo incesante, exasperante, estéril, desde el estrecho cántaro colgado junto a la puerta de un restaurante en el que está confinado, sabe que “sin nombres propios no hay salvación” (Beckett, 1988, 95); por eso él, que no ha encontrado un nombre para sí, nos habla desde el abismo “de saberse nadie para siempre” (94). El Innombrable, que ha inventa-

---

<sup>5</sup> Por supuesto, el psicoanálisis –más el freudiano que el lacaniano– da también lugar a un teatro psicológico, de caracteres, en el que los comportamientos de los personajes se explican a partir de pulsiones inconscientes reprimidas por el yo consciente. Marina Gálvez cita, en el teatro hispanoamericano, toda una línea de “teatro del subconsciente” o “neopsicológico” que, bajo la influencia de Lenormand o Eugene O’Neill, “refleja un conocimiento teórico de las doctrinas freudianas” (Gálvez, 1988, 109-112), y al que cabría adscribir algunas obras del argentino Samuel Eichelbaum o de los mexicanos Celestino Gorostiza, Salvador Novo o Xavier Villaurrutia.

do dos personajes, Mahood y Worm, que existen solo en su psique, no es sino una conciencia desposeída del yo, un yo deshabitado –“lo esencial es [...] que no estoy nunca en ninguna parte, ni en Mahood, ni en Worm, ni en mí” (94)– que no puede ser sujeto de predicado alguno: “No volveré a decir yo; nunca más lo diré, es demasiado estúpido. Lo sustituiré, cada vez que lo oiga, por la tercera persona” (113).

El nombre propio, depositario simbólico de la identidad, es el signo individualizante por excelencia. En *A través del espejo*, cuando Alicia se adentra en el bosque “donde las cosas pierden su nombre” y olvida cómo se llama, se pregunta: “Vamos a ver, ¿quién soy yo?” (Carroll, 1992, 275). Juan Sánchez, el protagonista de *Locura y muerte de Nadie* (1929), de Benjamín Jarnés, tras descubrir que “no es” (Jarnés, 1996, 47), que no le habita “un determinado individuo, sino un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera” (51), escribe:

Hubo una época en que llegué a olvidar mi nombre. Me complacía no ser más que “el joven que cruza la acera de seis a siete”; o también “el que compra ‘La Crónica’ en el quiosco de enfrente”... En una casa me conocían –yo soy comisionista– por “Germanos Vallés. Cementos”; en otra, por “La bola de Oro”; en otra, por “Martorell y Compañía”. [...] Yo sabía [...] que en todos los escalafones subían y bajaban algunas docenas de Juan Sánchez, y desprecié rotundamente mi firma. (50-51)

Acerca del siguiente pasaje de la escena I de *La cantante calva*:

Sra. Smith.– ¿Pero quién cuidará de sus hijos [se refiere a los hijos del difunto matrimonio Watson]? Ya sabes que tienen un niño y una niña. ¿Cómo se llaman?

Sr. Smith.– Bobby y Bobby, como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. El podría encargarse de la educación de Bobby.

Sra Smith.– Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse. (Ionesco, 1992, 18-19),

escribe George E. Wellwarth (1974, 78) que “se trata una divertida denuncia de lo ilusorio de la identidad humana. El Bobby Watson del cuento prolifera hasta que, al parecer, todo el mundo se llama Bobby Watson. Vano es que el individuo se sienta orgulloso de su unicidad”. El

propio Ionesco llevará este recurso al *dramatis personae* de algunas de sus obras. El listado de personajes de *Jacques o la sumisión* y de *El porvenir está en los huecos* es el siguiente: “Jacques. Jacqueline, su hermana. Jacques, padre. Jacques, madre. Jacques, abuelo. Jacques, abuela. Roberte I. Roberte II. Robert, padre. Robert, hijo.” (Ionesco, 1985, 37).

En general, es frecuente en el teatro del absurdo que los personajes, llevados “al grado cero de la personalidad” (Abirached, 1994, 381), se nos presenten desprovistos de nombre propio. Aparecen, así, designados por una inicial —el N. de *La parodia*, de Arthur Adamov, en la estela del K. de *El proceso*—, por un circunloquio —El primero que pasa de *La invasión*, de Adamov—, por su edad —el Viejo y la Vieja de *Las sillas*, de Ionesco; el Joven y la Joven amante de *El maestro*, del mismo autor—, por su sexo —el Hombre y la Mujer de *La orgástula*, de Jorge Díaz—, por su rol o profesión —el Profesor y la Alumna de *La lección*; el Admirador, la Admiradora, el Maestro y el Anunciador de *El maestro*; el Orador de *Las sillas*; el Empleado, el Periodista o el Gerente de *La parodia*; el Juez, la Viuda y el Asesino de *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera— o, más frecuentemente, por los simples deícticos ÉL y ELLA —los deícticos son, recordemos, vocablos *huecos* (huecos, como los personajes a los que designan) cuya referencia varía en función de quién, cuándo y dónde hable—, como en *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz; *La espera trágica*, de Pavlosky; *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de Maruxa Villalta; o *Segundo asalto*, del panameño José de Jesús Martínez. En todos los casos, la inexistencia de un nombre propio que seleccione y permita discriminar al personaje aleja a éste de su singularidad y lo empuja hacia el estereotipo.

## LA UTILIZACIÓN DE MÁSCARAS

El empleo de máscaras en el teatro del absurdo<sup>6</sup> debe enmarcarse dentro de un movimiento más amplio de recuperación de la máscara

<sup>6</sup> Algunos ejemplos: en el estreno de *Jacques o la sumisión*, de Ionesco —Teatro de la Hachette, octubre de 1955—, con dirección de Robert Postec, todos los actores aparecían ataviados con máscaras dobles diseñadas por Jacques Noël, responsable, también, de los decorados. Krapp, el personaje único de *La última cinta*, de Samuel Beckett, debe tener la “tez blanca” y la “nariz violácea” (Beckett, 1965, 47). En el absurdo cubano, se emplean máscaras en *La repetición*, de Antón Arrufat, y *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* y *Las escapatorias de Laura y Oscar*, de Virgilio Piñera.

—la revitalización del universo dramático de la *Commedia dell'Arte* o el teatro de ascendente expresionista dan testimonio de ello— que tiene su origen en la práctica escénica de Alfred Jarry.

En el discurso de presentación de *Ubu rey* pronunciado en la primera representación de la obra, el 10 de diciembre de 1896, decía el autor: “a los actores les ha placido hacerse *impersonales* y representar cubiertos con máscaras, a fin de dar lo más exactamente posible el hombre interior y el alma de las grandes marionetas que ustedes van a ver” (Jarry, 1980, 24). Antonin Artaud propone en *El teatro y su doble* el empleo de las máscaras como elemento escénico —“el decorado serán los mismos personajes, que tendrán la talla de gigantescos maniqués, y unos paisajes de luz móvil que caerá sobre objetos y máscaras en continuo desplazamiento” (Artaud, 1990, 43)— y, en sus disquisiciones acerca del papel del actor en el teatro balinés —propugnado como modelo o recambio para la vivificación del teatro occidental— nos dice: “Todo es en ellos regulado, *impersonal* [...]; y, curiosamente, en esta *despersonalización* sistemática, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado [...]. Una especie de temor nos sobrecoge cuando pensamos en esos seres *mecanizados*, con alegrías y dolores que aparentemente no les pertenecen” (100). Escribe Anne Ubersfeld (1993, 97) que “la máscara es desindividualizante por naturaleza”; tanto en Jarry como en Artaud o, después, en los dramaturgos del absurdo, el empleo de máscaras —repárese en las palabras en cursiva: *impersonal*, *despersonalización*, *mecanizados*...— responde, pues, a una voluntad explícita de despersonalizar el personaje, de presentar solo tipos y nunca caracteres individualizados<sup>7</sup>.

## EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

“Yo, afortunada o desgraciadamente, no tengo ninguna [personalidad]. De lo que soy a una hora, a la hora siguiente me separo; de lo

---

<sup>7</sup> Nuestra explicación es, lo sabemos, insuficiente. La utilización de máscaras se nos antoja también una derivación más del retorno a géneros y usos teatrales primitivos característico del teatro coetáneo de las vanguardias históricas; por otra parte, la dimensión ceremonial de la máscara está en consonancia con la propuesta de Artaud de devolver al teatro “su primitivo destino, y restituirle su aspecto religioso y metafísico” (Artaud, 1990, 79), de modo que recupere “la solemnidad de un rito sagrado” (65).

que he sido un día, al día siguiente me he olvidado.”, escribe Fernando Pessoa (1982, 47) en el *Libro del desasosiego*. Para el poeta portugués, el yo no es sino una estancia vacía, arrendada a inquilinos innumerables, fugitivos; una cuartilla en blanco ocupada por retazos, inconexos, de discurso; con una imagen más expresiva: “la escena viva por la que pasan varios actores representando varias piezas” (51). Por eso se pregunta: “¿A quién asisto?, ¿Cuántos soy?, ¿Quién soy yo?” (45). Tanto en la producción dramática como en la obra ensayística de Luigi Pirandello encontramos algunas reflexiones que no difieren sustancialmente de las anteriores. Leemos, así, en “Esencia, caracteres y materia del humorismo”:

Precisamente las diversas tendencias que contraseñan la personalidad hacen pensar en serio que el alma individual no es *una*. ¿Cómo afirmar que es *una*, en efecto, si pasión y razón, instinto y voluntad, tendencias e ideales, constituyen en cierta modo, otros tantos sistemas distintos y móviles que hacen que el individuo, viviendo ora uno, ora otro de estos, ora algún compromiso entre dos o más orientaciones psíquicas, aparezca como si en él realmente hubiera varias almas diversas e incluso opuestas, varias y opuestas personalidades? (Pirandello, 1968, 193)

#### *Y en Seis personajes en busca de autor:*

Cada uno de nosotros se cree *uno*, sin que ello sea verdad; porque cada uno de nosotros es *muchos*, sí señor, muchos, dependiendo de todas las posibilidades de ser que llevamos dentro: *uno* con éste, *uno* con aquél; ¡y tan distintos!” (Pirandello, 1992, 127).

Los pasajes anteriores nos servirán como inopinada clave para entender el porqué del uso recurrente de la técnica del teatro dentro del teatro en los dramas del absurdo.

El empleo de procedimientos metateatrales es, en efecto, una constante en el teatro de vanguardia. Los ejemplos más característicos los encontramos en el teatro de Jean Genet. Recordemos, por ejemplo, el asunto de *Las criadas*, la primera de las obras estrenadas por el autor. Aparecen en escena, al levantarse el telón, dos mujeres: una, según parece, la Señora de la casa; la otra, una criada, que responde al nombre de Clara. La Señora somete a Clara a un trato degradante, vejatorio: los constantes exabruptos, el predominio del imperativo en el discurso de Madame –“Es usted feísima, tesoro mío” (Genet, 1986, 21); “Cállese,

idiota" (22); "Apártese, sobona" (26); "Arregle mi peto, puta" (27)– y la permanente asociación del mundo de los sirvientes con la promiscuidad y la inmundicia –"Todo, absolutamente todo lo que viene de la cocina es esputo. Sal. Y llévate tus esputos" (20); "Evite rozarme. Echese hacia atrás. Huele a fiera. ¿De qué infecta buhardilla donde por la noche recibe a los criados trae usted esos olores?" (25); "¡Sus manos! [...] Apestan a fregadero" (26); "Guarde sus manos lejos de las mías, su contacto es inmundo" (27)– son indicios verbales en los que se evidencia la relación de dominio enconado, ultrajante, que se ha establecido entre ama y sirvienta.

La tensión va creciendo. Clara, al fin, se encara con su Señora: "Estoy harta de ser un objeto de asco. Yo también la odio a usted. ¡La odio! La desprecio" (29). La Señora la abofetea; Clara le echa las manos al cuello; parece estar a punto de estrangularla... En ese momento suena el despertador. Descubrimos que todo era un juego: Clara es, en realidad, Solange, y la Señora, Clara. Son hermanas, y aprovechan las ausencias de la Señora –la de verdad– para jugar a ama y criada. Cada una, por turno, se viste con las ropas de Madame, y la otra la obedece.

La Señora está a punto de llegar. Clara y Solange conversan, mientras ordenan la casa para que el ama no se percate de sus juegos. En cartas anónimas enviadas a la policía, han denunciado al amante de Madame de un delito que no ha cometido. Nos damos cuenta entonces de hasta qué punto las hermanas están perdiendo la conciencia de su propia identidad:

Clara.– [...] Intentaste matarla.

Solange.– ¿Me acusas?

Clara.– No lo niegues. Te vi y tuve miedo. Miedo, Solange. Cuando hacemos la ceremonia, me protejo el cuello. Vas por mí, a través de la señora. Soy yo quien está en peligro.

Solange.– Sí, lo intenté. ¡Quise salvarte! No lo podía resistir. Me ahogaba de verte ahogarte, ruborizarte, palidecer, pudrirte en lo agrio y lo dulce de esta mujer. Tienes razón, repróchamelo. Te quería demasiado. Hubieras sido la primera en denunciarme si la hubiera matado. Tú me hubieras entregado a la policía. (45)

Suena el teléfono. Es el Señor. El juez le ha puesto en libertad. Ante la posibilidad de ser descubiertas, deciden envenenar a la Señora. Ésta llega, pero se marcha, de inmediato, al encuentro de su amante sin

apurar la infusión con el veneno que las hermanas le habían preparado. De improviso, Clara asume de nuevo el papel de la Señora. Ordena a Solange que le traiga la tila. Toma la taza y bebe. Solange, inmóvil frente al público, cruza las manos “como si llevara esposas” (95) escenificando el momento, inminente, de su detención.

Dejando al margen las lecturas en clave psicosociológica (cfr. Sartre, 1952) que pueda suscitar el drama, parece claro que Genet pretende sugerirnos que lo que llamamos *identidad* no es, en realidad, sino una mera superposición de ilusiones. No hay *nadie* debajo de esa identidad prestada, impostada, que asumen Clara y Solange durante la ceremonia. El parlamento de Mme. Irma que cierra *El balcón*, también de Genet, viene a confirmar esta interpretación. “El balcón”, recordemos, es el nombre de un burdel al que acuden los hombres para hacer *realidad* sus fantasías. Al principio del drama hemos asistido a la puesta en escena de tres de estas quimeras, protagonizadas, respectivamente, por tres clientes disfrazados de obispo, de juez y de general. En la escena final de la obra, Mme Irma, la regente del establecimiento, se dirige al público:

Dentro de poco tendré que empezar otra vez..., encender todas las luces..., vestirme... (*Se oye cantar un gallo*). Vestirme..., ¡ah, los disfraces! Distribuir otra vez los papeles..., asumir el mío (*Se detiene en el centro del escenario, de cara al público*). Preparar los suyos..., jueces, generales, obispos, camarlangos, rebeldes que dejan que la rebelión se congele. Voy a preparar mis trajes y ensayos para mañana... Ahora ustedes deben irse a casa, donde todo –pueden estar seguros– será mucho más falso que aquí. (cit. por Wellwarth, 1974, 158; esta escena no aparece en la versión recogida en Genet, 1964)

El corpus del teatro de vanguardia nos depara, sin embargo, formas más sutiles de metateatralidad. No se trata ahora de personajes que, desposeídos de una identidad propia, se dejan habitar por otras identidades que enmascaran su vacuidad, sino de actores de sí mismos, cuyo hacer se ajusta a un rígido guión determinado de antemano. El primer parlamento de Hamm en *Final de partida* se inicia con estas palabras: “Ahora... me toca... a mí” (Beckett, 1969, 10). Le toca, se entiende, representar, salir a escena. Cuando, unos segundos antes, Clov ha retirado la sábana que cubre a su despótico y patético amo, ha levantado, para él, el telón, le ha marcado la entrada en la función que cotidianamente representan. En el monólogo que cierra la obra, escucharemos, de nuevo, de labios de Hamm: “[A Clov] Escóndeme bajo la sábana.

(Pausa) ¿No? Bueno. (Pausa) Es mi turno. (Pausa) De actuar” (64). Todos los personajes tienen la “autoconciencia dramática” –la conciencia de su propia teatralidad– que exigía Lionel Abel (1963) para poder aplicar con propiedad el marbete de *metateatro*: “¿Por qué esta farsa, día tras día?” (29), se pregunta Clov que, como todos los días, ha tenido que mirar con el catalejo desde la ventana para decirle a Hamm que no se ve nada, que, allá afuera, “todo es gris” (29). Nell y Nagg, los padres de Hamm, mantienen, poco después, el siguiente diálogo, desde los cubos de basura en los que viven:

Nell.– ¿Qué pasa, mi amor? (Pausa. Con intención) ¿Tienes ganas?  
 Nagg.– ¿Dormías?  
 Nell.– ¡Oh, no!  
 Nagg.– Bésame.  
 Nell.– No se puede.  
 Nagg.– Intentemos.  
 (Las cabezas se aproximan penosamente. No llegan a tocarse, se apartan)  
 Nell.– ¿Por qué todos los días la misma comedia? (18)

Hemos incidido más arriba en la concepción de la existencia como un transcurrir monocorde, previsible, como una obstinada recurrencia de discursos y acontecimientos, que se desprende en la dramaturgia absurdista de la organización circular de la acción dramática. Los fragmentos anteriores abundan, desde luego, en esta idea. Por otra parte, puesto que, de acuerdo con el pensamiento existencialista, el hombre, que carece de una esencia anterior a su existencia individual, se constituye, forja su identidad, su singularidad, a través de la acción, la inautenticidad, en las obras citadas, de los actos –que no obedecen a una decisión creativa, libre, responsable– o, si se prefiere, la sustitución de la acción por el rito –lo que convierte la vida en simulación, en un estribillo terco, en una rutinaria letanía del hacer– resultan, además, causa y traducción dramática de la pérdida de especificidad, de individualidad, de cada ser humano.

## LA DESARTICULACIÓN DEL LENGUAJE

El D.R.A.E. define el término “desarticular” como “separar las piezas de una máquina o artefacto”, o bien como “desorganizar, descomponer, desconcertar” (R.A.E., 1992, I, 694). Con propiedad podemos

emplear el sintagma “desarticulación del lenguaje” para referirnos a una de las constantes del teatro del absurdo: la implacable operación de estrago a la que es sometido el código, el quebranto sistemático de sus convenciones de uso. Los fenómenos de desarticulación lingüística que pretendo someter a consideración no son, sin embargo, privativos del drama absurdista. Para ellos podemos encontrar precedentes directos en la literatura finisecular y en las vanguardias históricas: el cuestionamiento de la lengua heredada se había iniciado, en efecto, mucho antes. Estoy obligado, por tanto, a indagar, siquiera someramente, acerca de las posibles explicaciones que tales usos antilingüísticos admiten en el simbolismo y en las primeras vanguardias. Trataré después de determinar cuáles de ellas tienen aún vigencia en los dramas del absurdo y qué nuevas interpretaciones –casi siempre vinculadas, como podrá comprobarse, a la prédica existencialista– adquieren en ellos.

#### LA DESARTICULACIÓN DEL LENGUAJE EN EL SIMBOLISMO Y EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

Las diversas manifestaciones de la desarticulación del lenguaje en la literatura de los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX pueden entenderse, a mi juicio: 1) como resultado de una actitud de adanismo; 2) como expresión o consecuencia del irracionalismo, común seña de identidad del simbolismo y de los *ismos* pioneros; o 3) como respuesta agresiva, creadora, a una erosión, a un desgaste de siglos de un código ya inhábil tanto como vehículo o auxiliar del pensamiento cuanto como instrumento de interacción, de expresión o de representación de la realidad.

##### *Primitivismo y desarticulación del lenguaje*

Tentativa común a los primeros *ismos* –con la sola excepción, quizá, del futurismo– fue la restitución del hombre al proemio, a la anacrusa, a ese instante previo a partir del cual todo es posible: un retorno a la primera encrucijada para tomar allí otra senda; una expiación integral que reflotara al hombre prístino, neto, anterior a la cultura y a la civilización. El adanismo o primitivismo que deriva de tal proyecto se alimenta del humus de repudio e incertidumbre ante lo real –o, mejor, ante el estado al que la tracción de la razón, de la ciencia, había condu-

cido a la civilización occidental— en el que germinarían tanto el simbolismo como las primeras vanguardias. En el reciente devenir histórico de Occidente habríamos asistido a dos momentos: 1) con el Positivismo, el mundo —un mundo sin Dios— deja de ser antesala de otro transterrenal: “el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia” (Paz, 1990, 53); 2) la crisis finisecular y la Guerra del 14 traen como consecuencia la pérdida de confianza en el progreso ilimitado del hombre que los nuevos valores —la razón, primero, y la ciencia, después, relevo de los principios religiosos que durante siglos habían regido la existencia de los hombres— prometían. Será este derrumbe lo que avive el mito nunca extinguido de la Edad Dorada. Ante un presente insatisfactorio y un futuro sin garantías, el hombre vuelve la mirada a ese remoto, hipotético “tiempo primordial, modelo de todos los tiempos: la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres” (Paz, 1990, 30).

Como resultado natural de la reacción de signo espiritualista, anti-positivista, que da lugar y sentido al simbolismo, la veta primitivista hunde sus raíces en la segunda mitad de la centuria anterior, donde hallamos sus primeras manifestaciones<sup>8</sup>: la *Pre-Raphaelite Brotherhood* de Dante Gabriel Rossetti, John Everet Millais o William Hunt; la seducción que el arte y la literatura medieval ejercen sobre John Ruskin, William Morris y Edward C. Burne-Jones; la oscura fascinación de los autores finiseculares por el ocultismo o el revivir de la imaginería de la *Commedia dell'Arte*. Con las primeras vanguardias, la búsqueda del comienzo encuentra nuevas y plurales encarnaciones: la fascinación por el arte primitivo de Brancusi, Picasso, Matisse, Modigliani o los expresionistas alemanes; el nacionalismo musical húngaro —Bartok, Kodaly— o hispano —Falla, Granados, Turina, Albéniz—; y, en la literatura, la novela

---

<sup>8</sup> Deberíamos, con rigor, remontarnos aún más en el tiempo. Un impulso primitivista recorre, a modo de contrapeso, la historia cultural de Occidente. Piénsese en el bucolismo romántico, en la apuesta roussoniana por el *hombre natural* frente al *hombre social*, o en el omnipresente mito del *hombre salvaje*, desde los *agrioi* griegos —silenos, sátiros, centauros, ciclopes— o los faunos romanos, pasando por el *salvaje* de *Cárcel de amor*, el caníbal de Montaigne, el Cardenio cervantino o el Calibán de Shakespeare, hasta los recientes Tazán o Conan. Sobre la presencia del *hombre salvaje* en la literatura y la iconografía occidental, cfr. Bartra, 1996.

mundonovista hispanoamericana, la poesía negra afroantillana, el neopopularismo de Lorca y Alberti o el retorno, como fuente de vivificación dramática, a formas primitivas de teatralidad –la tragedia o la farsa–.

Para alcanzar su cumplimiento, el programa de la remonta hacia el origen debía incluir también la devolución al lenguaje de su función primordial. Que la palabra primigenia no había sido para los hombres un mero instrumento de comunicación era la única proclama posible para una vanguardia refractaria a la noción de *utilidad* más aún que a la de *moral*. Escribe Vicente Huidobro (1989, 55) en el prefacio de *Altazor*: “Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador”. Breton (1987, 125), en sintonía, esta vez, con Huidobro, se pronuncia también contra la subordinación del lenguaje a las urgencias de la comunicación, contra la condición servil, medianera, de aquél: “De pronto nos habíamos dado cuenta de que [las palabras] requerían ser tratadas de modo distinto que como esos pequeños auxiliares por los que las habíamos tomado siempre”. Y un lingüista, Otto Jespersen, escribe en 1925 –el mismo año, recordemos, en el que se publica el prefacio de *Altazor*, poco después de la aparición del primer manifiesto surrealista–:

Únicamente comenzamos a sospechar cuál ha sido el origen del lenguaje cuando después de remontarnos en su historia tan lejos como es posible, vemos que el lenguaje más primitivo ha sido cualquier cosa menos intelectual, que en realidad fue una especie de estación intermedia entre el canto y el hablar con largos y acaso incomprensibles conglomerados de sonidos que servían más bien para dar salida a sentimientos intensos que para expresarlos en forma inteligible y que, en ningún caso, fue primeramente pensado como un modelo de decir tal o cual cosa a otra persona, aunque por un largo rodeo llegase en ocasiones a servir como medio de comunicación. (1989, 143)

La desnaturalización del lenguaje, su conversión en hecho cultural, ocurrió cuando los hombres convinieron vínculos arbitrarios, estables, entre sonidos y nociones. Aherrojado con el lastre del concepto, el lenguaje se desvió de su genuino cauce, forzado, desde entonces, a servir de circunspecto vehículo al pensamiento y a la comunicación racional. Cualquier tentativa de regreso a la palabra primigenia exigía, por tanto, manumitir el significante, proscribir el significado, quebrantar el

maridaje entre uno y otro. Artaud, encarado con un teatro occidental que durante siglos había vivido “bajo la dictadura exclusiva de la palabra” (Artaud, 1990, 43), reclama potenciar “esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncia” (40), de forma que “el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto fónico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar” (134); en suma, el mismo “rol acuático y puramente acariciador” reivindicado por Huidobro y que cumplió la llamada *poesía fonética* en sus diferentes manifestaciones: los textos inarticulados de Victor Khlebnikov y otros futuristas rusos; la escritura fonética practicada en los grupos dadá de Zurich, Berlín o Hannover por Tristan Tzara, Hugo Ball, Raul Haussmann o Kurt Schwitters; o, incluso, la jitanjáfora afroantillana.

### *Irracionalismo y desarticulación del lenguaje*

Si las vanguardias nacen como un disenso no solo del presente de la civilización occidental, sino del proceso histórico responsable de ese presente; si, desde la antigüedad helénica, uno de los marchamos de aquélla había sido la voluntad de aprehensión de lo real en términos de racionalidad; si la ciencia no es, en realidad, sino esqueje de la razón, pues se origina en la aplicación de ésta sobre los datos obtenidos a través de la observación y la experimentación; si el simbolismo y las primeras vanguardias constituyen estaciones sucesivas de una reacción contra el positivismo que se prolonga hasta bien entrado el nuevo siglo, el *irracionalismo* estaba llamado a convertirse en uno de los ejes o vectores definidores del pensamiento y el arte alumbrados en –tras, por– la crisis de fin de siglo.

El irracionalismo será, en el caso del futurismo italiano, fuente directa de desarticulación lingüística. Como ha mostrado Guillermo Carnero, los futuristas asocian la *lentitud* –colindante con nociones como la contemplación, la renuncia o la reflexión– con la tradición, la moral y, sobre todo, la razón: “La lentitud, al ser esencialmente el análisis racional de todos los cansancios en reposo, es naturalmente inmunda. Después de la destrucción del antiguo bien y del antiguo mal, nosotros creamos un nuevo bien: la velocidad, y un nuevo mal: la lentitud”

(cit. por Carnero, 1989, 97), escribe Marinetti en *La nueva religión moral de la velocidad* (1916). La vindicación de la velocidad en que se había empeñado el grupo desde el primer *Manifiesto* debe entenderse, por tanto, más que como una glorificación de la ciencia y de la técnica, como manifestación de un furibundo repudio de la razón. En la medida en que la onomatopeya, pieza paraverbal básica, característica, a partir de la cual se construyen los poemas futuristas, constituye la traducción, la representación más exacta de la velocidad, pues reproduce, como señala Marinetti en *Respuesta a las objeciones* (1912), “los innumerables sonidos de la materia en movimiento” (cit. por Carnero, 1989, 99), la escritura fonética del futurismo italiano deviene una forma de plasmación del irracionalismo.

Por otra parte, la anatemización, el descrédito de la razón tiene como inmediata consecuencia el recurso a otras fuentes de conocimiento: la poesía –“El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda al silencio”, escribe García Lorca (1973, I, 1087) a propósito del *Romancero gitano*– y, en particular, la escritura automática de los surrealistas. El automatismo, ese “estado de suprema distracción” en el que brota un discurso “no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico” (Paz, 1974, 16), era, desde luego, otra forma de desandar el camino, una suerte de bombeo de nuestro ser más cierto y titánico, del hombre anterior al artificio, a la cultura, pero constituyó, además, 1) un ejercicio útil para la exploración de territorios psíquicos desconocidos y, en concreto, del que era, según había establecido Sigmund Freud, el estrato primordial de nuestra vida psíquica: el inconsciente; y 2) una forma de revelación, por medio de la libre asociación de palabras, de un mundo de correspondencias, animado, bien distinto de esa realidad impuesta como única y que no es más que apariencia, epidermis, esa octava parte de iceberg que asoma. En palabras de Paul Elouard, “el poema [...] permite al hombre ver de otro modo, otras cosas. Su antigua visión está muerta o falseada. Descubre un mundo nuevo, se convierte en un nuevo hombre” (cit. por Durozoi y Lecherbonnier, 1976, 101-102).

### *La erosión del lenguaje*

Siglos de empleo habían limado las palabras hasta despojarlas de su potencial expresivo; como pátina o herrumbre, una rígida connotación impuesta por los usos coloquiales o la tradición literaria las cubría, restringiendo, anulando su capacidad de sugerencia. Ante un lenguaje esclerotizado, agotado como vehículo para un trasvase pleno, matizado, de contenidos psíquicos, las primeras vanguardias —piénsese, por ejemplo, en el zozobrado verso tríflico— optaron por la agresión a la palabra heredada: roturarla, torturarla para reinventarla, para devolverle su condición dúctil, dinámica, para hacer aflorar su oculta verdad.

Se había llegado, por otra parte, al convencimiento de que un lenguaje ajado, osificado, no solo resultaba ya inservible como instrumento de expresión, de interacción, sino que se había convertido, además, en soporte falaz, o adocenado, del pensamiento. Como viejos zapatos, tan cómodos, tan ahormados a nuestros pies, pero gastados, deformados, las viejas palabras, indisociables de las ideas a las que sirvieron de vehículo, impedían al pensamiento explorar nuevas sendas. Lo había advertido, siglos antes, Francis Bacon:

Aunque pensamos que gobernamos nuestras palabras, cierto es que las palabras, como un arco tártaro, disparan hacia atrás al entendimiento de los más sabios y embrollan y pervierten el juicio en grado sumo. De modo que es casi necesario, en todas las controversias y disputas, imitar la sabiduría de los matemáticos y estipular al comienzo las definiciones de nuestras palabras y términos, de modo que otros puedan saber cómo las aceptamos y comprendemos y si están de acuerdo o no con nosotros. Porque a falta de esto ocurre que tenemos la seguridad de terminar donde debíamos haber empezado, esto es, con problemas y definiciones acerca de las palabras. (cit. por Acero, Bustos y Quezada, 1996, 23)

El fragmento anterior anuncia el postulado básico, motriz, de la Filosofía Analítica<sup>9</sup>, cuyas diversas líneas de desarrollo —desde Frege hasta

<sup>9</sup> No han sido suficientemente estudiadas las relaciones entre la Vanguardia y la Filosofía Analítica. No se trata de una simple coincidencia cronológica (Wittgenstein concluye el *Tractatus* en 1918; ese mismo año, Bertrand Russell publica *Misticismo y lógica* y Gottlob Frege, *El pensamiento*, primera de sus *Investigaciones lógicas*): una y otra someten a revisión un código del que parecen condenadas a servirse; ambas recelan del lenguaje, y aspiran a refundarlo; el *Tractatus* y *Altazor* dibujan, además, caminos convergentes, que conducen al silencio.

Wittgenstein, pasando por Bertrand Russell— presentan como denominador común la convicción de que “los problemas filosóficos son problemas lingüísticos, problemas cuya solución exige enmendar, volver a esculpir nuestro lenguaje” para así “superar los obstáculos lógicos que éste tiende” (Acero, 1994, 18 y 21). A idénticas conclusiones que desde la filosofía del lenguaje se llega desde la literatura. Escribe Rubén Darío (1987, 153): “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”. En parecidos se expresa Antonin Artaud (1990, 125), para quien “las palabras, [...] por su naturaleza y por su definido carácter fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento”; y también, tiempo después, Julio Cortázar (1977, 227), que se encara, por medio de Horacio Oliveira, con esa “lengua hecha de frases precauñadas para transmitir ideas archipodridas”.

La revuelta contra el lenguaje —que discurre paralela a una tendencia creciente al hermetismo, consecuencia del desencuentro entre el poeta y la lengua común que se desencadena con Rimbaud o Mallarmé y encontrará en Paul Celan su más radical exponente— admitía dos posibles desenlaces: la prescindencia de la palabra —el silencio—, o renombrar la realidad troquelando un código virgen. Se lo dice Clov a Hamm en *Final de partida*, de Samuel Beckett (1969, 37): “Uso las palabras que me has enseñado. Si ya no quieren decir nada, enséñame otras. O deja que me calle”.

El silencio, acaso el destino natural de una vanguardia encarada con el lenguaje pero forzada a valerse de él, es el puerto al que arriba Altazor —y el lector, de su mano— en su “viaje en paracaídas”, ese suicida, extremado, periplo lingüístico. No en vano el verdadero final del poema no es, probablemente, la suerte de alarido, de vagido, con que se cierra el texto tipográfico —“Ai a i a i i i o ia” (Huidobro, 1989, 138)—, sino el blanco de la página —el silencio— en el que este balbuceo último —o primero— desemboca.

La nada, lo inexpresable —el silencio, otra vez— constituye también el eje, el centro inalcanzado de la poesía de Giuseppe Ungaretti. En Ungaretti (1888-1970), amigo de Apollinaire, Max Jacob, Modigliani o Picasso, encuentran las vanguardias pioneras un representante nada estridente, singularísimo. En su verso adelgazado, en sus poemas, de filiación mallarmeana, condensados hasta el límite —“Entre una flor tomada y otra ofrecida / la inexpresable nada” (Ungaretti, 19997, 37)—,

el sentido, como ha señalado Andrés Sánchez Robayna (1997, 17-18), “está en el blanco o *es* el blanco, poblado de imágenes en el vacío. Las palabras representan una ruptura del silencio que sólo al silencio remiten, al blanco, al vacío del enorno: el blanco entre las estrofas y el blanco mayor de la página, el silencio total o el blanco absoluto”.

El movimiento letrista de Isidore Isou, Jerome Arbaud, François Dufrené o Maurice Lemaitre, cuyas primeras publicaciones ven la luz a finales de los años cuarenta, se autodefine, igualmente, como una tentativa –enésima– de aniquilación del lenguaje, tendente a la consecución del vacío verbal, del silencio. En el primer y único número de la revista *La Dictature Lettriste*, Isou (cit. por Torre, 1974, I, 120-121) resume así el programa del grupo: “Después de la destrucción de la palabra sólo nos queda como material poético la letra. [...] No se trata de destruir las palabras para crear otras palabras, sino de concretar el silencio, de escribir la nada”. Los poemas letristas resultan, en realidad, prolongación epigonal de la escritura fonética de Dadá.

La necesidad de crear una lengua nueva, no mancillada –cuyo más ilustre antecedente es, quizá, el poema “Jabberwocky”, incluido en el primer capítulo de *A través del espejo*, de Lewis Carroll–, produce resultados innúmeros: el canto V de *Altazor* –“De la firmeza hasta el horicielo / Soy todo montalas en la azulaya / Bailo en la volaguas con espurinas / Una corriela tras de la otra...” (Huidobro, 1989, 126)–; *Finnegans Wake*, de James Joyce –esa suma inextricable de letrismo, sintaxis laberíntica, retruécanos, onomatopeyas y neologismos: “¡bababadalgharagtakamminnarronnkonnbronnntonnerronnntuonnthuntrovarrhounawnskawntoohoordenthurnuk! [...] ¡Qué violentos choques genpositivos y gennegativos! ¡Ostragodos contra pescisgodos! ¡Brékkék Kékek Kékkék! ¡Kóax Kóax Kóax! ¡Ualu Ualu Ualu! ¡Quaouauh!” (Joyce, 1993, 17), leemos apenas comenzada la novela–; *En la masmédula*, de Oliverio Girondo –“...las mitoformas otras / aliardidas presencias semimorfás / soto-pausas sosoplos / de la enllagada líbido posesa / que es la noche sin vendas” (1968)–; o, por supuesto, el glíglico cortazariano.

## LA DESARTICULACIÓN DEL LENGUAJE EN EL TEATRO DEL ABSURDO

El teatro del absurdo se nutre de todas las experiencias antilingüísticas que hemos repasado en el apartado anterior. Sin embargo, los

fenómenos de desarticulación lingüística que encontramos en los dramas de vanguardia admiten, creo, interpretaciones matizadamente distintas.

*La imposibilidad de la representación de la realidad a través del lenguaje: de la ininteligibilidad del mundo a la inutilidad de la razón*

Frente a la tesis, postulada por los sofistas, de que el nombre es pura convención, Platón sostendrá en el *Crátilo* (1999a, 364 y 434) que “cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza” (383-a), pues los nombres “captan el ser por medio de letras y sílabas, hasta el punto de imitar su esencia” (424-b). A propósito del origen del lenguaje, leemos en el *Génesis* (*Sagrada Biblia*, 1964, 21-22): “Formado, pues, que hubo de la tierra el Señor Dios todos los animales terrestres y todas las aves del cielo, los trajo al hombre, para que viese cómo los había de llamar y, en efecto, todos los nombres puestos por el hombre a los animales, esos son sus nombres propios” (*Gén.*, 2, 19). Así pues, a partir de la tradición iniciada por el *Crátilo* en el pensamiento helénico y por el *Génesis* en la mitología judeocristiana, el nombre fue, desde los albores de la cultura occidental y, con algunas excepciones –los sofistas, los nominalistas–, hasta el Renacimiento, signo “absolutamente cierto y transparente de las cosas”, pues “estaba depositado sobre aquello que designaba” (Foucault, 1997, 44): nombre verdadero, notación más fiel, figura natural, indiscutible, de la realidad representada.

Ahora bien, si las palabras “se ajustan a las cosas mismas en forma de espejo y de emulación” (44), desentrañar el nombre vale tanto como aprehender –conocer– la cosa. Esto –que el lenguaje sea “el lugar de las revelaciones” (44)– explicaría, por un lado, la consideración de la etimología –tanto en la Cábala como, desde San Isidoro, en la tradición cristiana– como fuente fiable de conocimiento, y, por otra parte, la veneración de la palabra escrita, hasta el punto de que, a diferencia de lo que propugnarán, a partir del siglo XVII, racionalistas y, después, empiristas, conocer “no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (48), pues –esto lo sabe, en el ámbito de la literatura castellana, cualquier lector de, pongamos, la historiografía alfonsí– toda escritura, sea ésta de árabes, hebreos, gentiles o Padres de la Iglesia, constituye ese libro del mundo en cuya lectura radica el conocimiento.

En lo que Michel Foucault denomina “el pensamiento clásico” —que se iniciaría con el cartesianismo y, sobre todo, con el empirismo, cuando conocer pasa a ser, primero, razonar, y después, “ver” y “demostrar”, pero no “interpretar”—, el lenguaje deja de ser “una de las figuras del mundo, la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos” (62), y empieza a ser considerado una representación arbitraria, instrumental, de la realidad. La palabra no remite ya a la cosa, sino a nuestra imagen de la cosa, una imagen que no puede escapar de su historicidad, de su condición no-privilegiada, radicalmente cultural, y ello porque “al elegir sus designaciones, la lengua nunca expresa simplemente los objetos percibidos en sí, sino que esta elección está determinada por la actitud espiritual en su conjunto, por la dirección de la visión subjetiva de los objetos” (Cassirer, 1989, 111). Ahora bien, si el lenguaje, desprovisto de sostén, de todo aval, ha quedado desenmascarado, reducido a un sistema de convenciones histórica y culturalmente determinado, la figura que nos da del mundo resulta, en realidad, un holograma, una ficción. Las consecuencias que tiene para el hombre la toma de conciencia de que, en las palabras del narrador de *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch (2000, 188), “mundo del idioma y mundo de las cosas están separados”; de que, puesto que los vocablos no tienen ninguna relación fundada con una realidad exterior al propio lenguaje, no sirven ya como instrumento de representación del mundo, constituyen uno de los motivos de reflexión más feraces del absurdismo literario.

Será Watt el primer personaje de Beckett que perciba el desencuentro entre la palabra y el referente:

Watt se encontraba rodeado de realidades que sólo se dejaban nombrar, caso de dejarse nombrar, con renuencia. [...] Y, en términos generales, Watt prefería relacionarse con cosas cuyo nombre ignoraba que con aquellas cuyo nombre conocido había dejado de ser el nombre adecuado. Y ello era así por cuanto siempre le había tener esperanzas de llegar a saber, algún día, el nombre de aquellas cosas cuyo nombre siempre había ignorado, lo cual resultaba tranquilizador. Pero no podía tener esperanzas de este género en el caso de aquellas cosas cuyo nombre verdadero había dejado, súbitamente, o gradualmente, de ser, para Watt, el verdadero nombre. (Beckett, 1970, 87-88)

También el Innombrable, el protagonista de la novela homónima (1953) de Beckett con la que se culmina la trilogía iniciada con *Molloy* (1951) y continuada con *Malone muere* (1952), ha tomado conciencia

del carácter embustero, inmotivado, de la relación entre el vocablo y la realidad representada –“esa palabra hombre que quizá no sea la buena para lo que veo al oirla” (Beckett, 1988, 174)–; por eso no podemos estar seguros –“digo nunca y siempre, hablo de estaciones y de partes del día y de la noche [...]: son palabras que me enseñaron, sin que me hicieran ver bien su sentido” (174)– de lo que en realidad significan las palabras, si es que significan algo; y por eso se pregunta si no sería mejor liberar al hombre de ellas, de la falacia de una representación que responde a una tentación, a un deseo –humanísimo– de claridad, de inteligibilidad, pero que no es sino simple convención, mal espejo, un producto cultural carente de fundamento:

Si pudiera [...], esto terminaría así, con gritos desgarradores, con murmullos inarticulados, que a medida que ocurran habrá que inventar, que habrá que improvisar, gimiendo, reiré, esto acabará así, con cacareos, glu, glu, ay, ah, pah, voy a entrenarme, ñam, hu, plof, pss, solo emoción, pan, paf, los golpes, na, toc, ¿qué más?, aah, ooh, es el amor, basta, es fatigoso, hi, hi, son las costillas de Demócrito, no, del otro, en fin de cuentas, es el fin, el fin de cuentas, es el fin, el fin de la cuenta, es el silencio, algunos glus, glus, sobre el silencio... (175)

El fragmento anterior arroja luz sobre algunos de los fenómenos de desarticulación lingüística que encontramos en los dramas del absurdo. En ocasiones, el discurso, como prensado, pisado en un lagar, queda reducido a sus átomos discretos, ínfimos, escupidos a modo de inventario:

Sr. Smith.– ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

Sra. Martin.– ¡B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z! (*La cantante calva*; Ionesco, 1992, 97);

o se tritura hasta obtener de él el significante neto, una suerte de no-código ignoto que hubiera abdicado del sentido y conservara solo los elementos suprasegmentales –la entonación, el acento– como vestigio único de las lenguas históricas:

Mujer.– Va-do-liooooo.

Hombre.– ¿Vadolio yaja?...

Mujer.– Vadolio.

Hombre.– ¿Inedia?... ¡Escofio!

Mujer.– Vadolio sin escofio.

Hombre.- ¿Saja, te saja guavamente?

Mujer.- Me bisarga. (*La orgástula*; Díaz, 1970b, 79-80)

Se trata, en realidad, de una variante o emblema del silencio: la “mudez total”, en expresión de Jorge Díaz (1970a, 75). De hecho, en algún caso, el decurso verbal se adelgaza hasta el colapso, hasta la afasia:

José.- (*con voz dulce*) ¿ ?

María.- (*con cansancio*) ¡ !

José.- ¡ / ...

María.- (*bajando los ojos*) = / ... ( ) ( )

José.- ¡ ! (*Retablo*, de Álvaro Menén Desleal; en Solórzano, 1970, 317)

Frecuentemente, el habla se despoja de cualquier componente simbólico para limitarse a la mera onomatopeya inarticulada. Incapaz –salvo por simple imitación– de conformarse a lo real, el discurso se vuelve icónico, renunciado a toda posibilidad de conceptualización:

Sra. Smith (*imitando al tren*).- ¡Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf! (*La cantante calva*; Ionesco, 1992, 97)

Jacques, hijo (*sopla ruidosamente como una máquina de vapor*).- ¡Taf, taf, taf, taf, taf, taf! (*El porvenir está en los huevos*; Ionesco, 1985, 30)

Voz grabada.- [...] “Plash / clash / tlash. / Plash / clash / clash.” (*Pausa.*) “Plash / clash.” (*Pausa.*) “Tlash.” (*Pausa.*) “Plash / clash.” (*Pausa.*) (*El trac*; Piñera, 1993, 188)

Por último, la hipertrofia de las posibilidades señaladoras, designadoras, de una palabra –la problematización de la noción de referencia– encierra también una reflexión implícita sobre la inhabilidad del lenguaje para referir o representar la realidad:

Roberte II.- En el sótano de mi castillo todo es gato.

Jacques.- Todo es gato.

Roberte II.- Allí para designar las cosas sólo se emplea una palabra: gato. Los gatos se llaman gato; los alimentos, gato; los insectos, gato; las sillas, gato; tú, gato; yo, gato; el techo, gato; el número uno, gato; el número dos, gato; el veinte, gato; el treinta, gato; todos los adverbios, gato; todas las preposiciones, gato. Así es fácil hablar.

Jacques.- Para decir: durmamos, querida...

Roberte II.– Gato, gato.

Jacques.– Para decir: tengo mucho sueño, durmamos, durmamos.

Roberte II.– Gato, gato, gato, gato. (*Jacques o la sumisión*; Ionesco, 1985, 67)

De la escisión, del abismo abierto entre las palabras y las cosas, se desprende como corolario la ininteligibilidad radical del mundo. La operación primera, necesaria, para hacer aprehensible la realidad, para instaurar un orden en las cosas, es, en efecto, cernerlas por el tamiz del lenguaje, integrar eso informe en la polis de lo designado, pues, como señala Foucault (1997, 5), “el orden es [...] lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje”. El código de signos, de referencias, que hemos inventado ha servido para reducir ficticiamente la confusión, pero a costa de disfrazar la realidad, de falsearla, de someterla al sesgo, a la refracción de una cultura que, después del vendaval de Nietzsche, de las vanguardias históricas, de las dos guerras mundiales, ha quedado en entredicho. Si el lenguaje no es capaz de dar cuenta de lo real –si el mundo es refractario al lenguaje–, entonces la realidad aparece ante nosotros como algo inextricable, caótico.

Todas estas ideas se presentan de modo explícito, discursivo, en las primeras obras de Albert Camus. “Lo esencial es comprender” (Camus, 1996, I, 410), dice Escipión en *Calígula*, su segunda incursión de alcance –después de *El malentendido*– en la literatura dramática. Una connatural apetencia de conocimiento impulsa al hombre a cartografiar la realidad, a trazarle abcisas y ordenadas, a tratar de abarcarla, de explicarla para hacerla cercana, razonable. Razonable, sí, pues, tal como apunta el propio Camus en *El mito de Sísifo* (1942), plasmación ensayística de la percepción del absurdo y vivero filosófico del inmediato teatro de vanguardia, “el hombre que trata de comprender la realidad no puede considerarse satisfecho salvo si la reduce a términos de pensamiento” (227). Ahora bien, puesto que tanto la razón como la ciencia se nos revelan torpes, impotentes como fuentes de conocimiento de una realidad definitivamente indescifrable, escurridiza –de la ciencia dirá que es capaz de “captar los fenómenos y enumerarlos”, pero en ningún caso de “aprehender el mundo” (229)– podemos concluir que “este mundo, en sí mismo, no es razonable. Y lo que resulta absurdo es la confrontación de eso irracional y ese deseo desenfrenado de claridad” (230).

La desarticulación lingüística, manifestación, como acabamos de ver, de la inutilidad del lenguaje como instrumento de captación, de representación del mundo, y figura, también, de la ininteligibilidad de lo real, es, en ocasiones, expresión congruente del fracaso de la razón como medio de conocimiento. El desatinado monólogo que profiere Lucky cuando Pozzo le ordena que “piense”:

Lucky (*declama con monotonía*).– [...] y considerando por otra parte lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias en curso de Steinweg y Petermann surge lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias abandonadas de Steinweg y Petermann que en el campo en la montaña y a orillas del mar y de corrientes y de agua y de fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra por los grandes fríos el aire y la tierra hechos para las piedras por los grandes fríos ay [...] (Beckett, 1993, 56)

constituye, en palabras de George Wellwarth (1974, 61), “una parodia del razonamiento lógicamente construido y de la argumentación científica”. Por otra parte, si, de acuerdo con Ortega y Gasset (1998, 69), el logos, imprescindible para dotar de sentido y articulación a la realidad, es, ante todo, “conexión, unidad” –en otro momento de las *Meditaciones del Quijote* escribirá que la “aspiración céntrica” de la filosofía es desentrañar “la unidad oculta en los fenómenos” (59)–, la supresión de nexos coordinantes y subordinantes en el teatro último de Beckett puede entenderse como plasmación verbal de la heterogeneidad irreligable de los hechos del mundo y, en consecuencia, de la imposibilidad de una comprensión racional de éste:

Orador.– Su nacimiento fue su muerte. De nuevo. Pocas palabras. Siempre moribundo. Su nacimiento fue su muerte. Una mueca horrible desde entonces. Preparado para lo peor desde la cuna. Su primer fiasco con la teta. Los primeros pasos. De mamá al ama y vuelta. De aquí para allá la misma mueca. De funeral en funeral. Hasta ahora, hasta esa misma noche. Dos billones y medio de segundos. De nuevo. Dos billones y medio de segundos. PAREN POCOS. De funeral en funeral [...] (*Monólogo*; Beckett, 1991, 25)

Boca.– ... echada ... echada al mundo ... este mundo ... poca cosa ... antes de tiempo ... en ese mal ... ¿qué? ... ¿una niña? ... sí ... una niña pequeña ... echada ... a este ... antes de tiempo ... maldito agujero llamado ... llamado ... qué importa ... padres desconocidos ... incógnita ... desapareció ... se lo llevó el viento ... tan pronto como se abrochó los pantalones ... ella lo mismo ... ocho meses después ... casi a la hora exacta ... nada de amor [...] (*Yo no*; Beckett, 1991, 41)

### *La imposibilidad de la comunicación*

Habitar en el linde mismo de la otredad, pero nunca poder traspasarlo; necesitar la atención, la mirada del otro, pero que el otro nos sea, a la postre, irreductiblemente ajeno: he aquí una de las tragedias de la condición humana. En su estudio sobre el pensamiento sartreano, Adolfo Arias (1987, 105-106) señala que, para el autor de *La náusea*, el otro es “coautor de nuestra existencia individual”, pues “necesito del prójimo para captar con plenitud todas las estructuras de mi ser, hasta el punto de que, sin el otro, mi ser se desvanecería”. En la segunda entrega –*El aplazamiento*– de *Los caminos de la libertad*, nos dice Daniel:

Transformo para mí la frase imbécil y criminal del profeta de ustedes, ese “pienso, luego existo” que tanto me hizo sufrir, pues “mientras más pensaba menos me parecía ser”, y digo: “me ven, luego soy”. Ya no tengo que soportar la responsabilidad de mi transcurrir pastoso: “el que me ve me hace ser, soy como él me ve”. (Sartre, 1983)

Por eso, en *A puerta cerrada*, le implora Garcin a Estelle: “Ven aquí, mírame, necesito que alguien me mire” (Sartre, 1985, 79); y la angustia de Vladimir se exagera cuando, casi al final de *Esperando a Godot*, tanto Pozzo, ahora ciego, como el enigmático muchacho emisario de Godot –los dos únicos personajes, además de Estragon, que le *han visto* en el primer acto– declaran no conocerle: “Dime, ¿estás seguro de haberme visto?, ¿no me dirás mañana que nunca me has visto?” (Beckett, 1993, 119), le dice Didi al muchacho. A todos les urge saberse percibidos, certificación precaria, sí, aunque única, de su existencia; pero todos son conscientes de lo ilusorio de la comunicación entre los hombres: “nos perseguimos como los caballitos de un tiovivo, sin encontrarnos nunca” (Sartre, 1985, 65), concluye Garcin, que, como la anónima *Jeune fille* de *Las moscas*, sabe que, en realidad, el hombre está solo, “solo como una gota de lluvia” (Sartre, 1985, 150), condenado a una parádica convivencia en soledad.

El teatro de vanguardia encontró en la desarticulación del lenguaje la metáfora exacta de la incomunicación, así como una forma de extrapolación, de paso al límite de las taras que convierten el código no en esclusa o pasadizo que nos conduce hacia el otro, sino en mera e inhábil sucesión de sonidos incapaz de transferir; herramienta insuficiente para descerrajar la prisión invisible en la que se desarrolla nues-

tra existencia. Así cabe interpretar, por ejemplo, el final de *Las sillas*. Después del suicidio del matrimonio protagonista, descubrimos que el prestigioso orador contratado para transmitir a un auditorio de ilustres pero invisibles invitados el trascendental mensaje del ahora difunto anciano –“Me cuesta tanto expresarme” (Ionesco, 1984, 22), había repetido éste en varias ocasiones– es sordomudo. El encargado de dar a conocer “a todos, a todos los personajes, a todos los propietarios y todos los sabios [...], a todos los países, a Europa, a todos los continentes” (22-23) el definitivo plan para salvar al mundo, fruto de la “rica experiencia en todos los campos de la vida y el pensamiento” (79) acumulada por el anciano, es apenas capaz de proferir una secuencia de “ronquidos, gemidos y sonidos guturales” (79) incomprensibles. Nuestros esfuerzos por comunicarnos tienen el mismo y estéril resultado que el gañido del orador. De la misma forma que éste, tras su última intervención, “se vuelve hacia la sala con una expresión interrogante y sonriente”, pues “parece esperar haber sido comprendido, haber dicho algo” (80), también nosotros creemos ingenuamente que nos entienden, que entendemos, cuando no hay, en realidad, nada que nos redima de nuestra insularidad.

Consideremos ahora el siguiente fragmento:

Sra. Smith.– Mi tío vive en el campo, pero eso no le ataña a la comadrona.  
114.

Sr. Marin.– El papel es para escribir, el gato para la rata y el queso para arañar.

Sra. Smith.– El automóvil corre mucho, pero la cocinera prepara mejor los platos.

Sr. Smith.– No sean pavos y abracen al conspirador. (Ionesco, 1992, 92-93)

A propósito de la noción de *diálogo*, escribe Maria del Carmen Bobes (1991, 118):

El diálogo es un discurso de enunciados segmentados en partes que emiten dos o más interlocutores; es un discurso que avanza mediante secuencias expresadas por varios hablantes. [...] Además, para que exista diálogo y no sea repetición de enunciados como si fuesen ecos, o como si fuesen argumentos autónomos de monólogos segmentados e intercalados, los hablantes [...] deben escuchar por turnos y aportar razones para que el discurso progrese, tanto en lo que se refiere a la información por lo que se refiere a la argumenta-

ción y construcción lógica. Para conseguirlo, cada interlocutor debe tomar en cuenta lo que dicen los demás. [...] Esto quiere decir que el diálogo no es nunca superposición de monólogos (“diálogo de sordos”) ni es un intercambio lúdico de secuencias sin sentido, sino que es una interacción verbal continuada y fragmentada, efectivamente comunicativa para los interlocutores.

En otras palabras, el diálogo, para serlo, debe presentar como rasgo inexcusable una suficiente coherencia discursiva. Admite, por supuesto, meandros, puede abandonar un argumento para recuperarlo más adelante, o ni siquiera; pero habrá siempre una lógica progresiva que suscite y aglutine las intervenciones de los diversos interlocutores. En el pasaje anterior, el diálogo ha quedado reducido a una inarticulada sucesión de enunciados heterogéneos –cada uno de los cuales, a su vez, semánticamente inaceptables– que podría prolongarse indefinidamente. No existe trabazón alguna entre cada intervención y la siguiente: situados en planos diferentes, como “espadas que se cruzan sin jamás llegar a tocarse” (Prado, 1978, 186), los interlocutores no parecen –recupero las palabras de Bobes Naves– “tener en cuenta lo que dicen los demás”. No se trata, pues, de una interacción “efectivamente comunicativa”: hay alternancia de sujetos enunciadore, pero no propiamente diálogo.

En *Silencio*, de Harold Pinter, encontramos un ejemplo extremo de monólogos “segmentados e intercalados”. Sobre un escenario vacío, tres personajes –Rumsey, Ellen y Bates–, sentados cada uno en una silla, peroran alternativamente como si estuvieran –de hecho, lo están, aunque no físicamente– solos:

Rumsey.– [...] Le digo lo que pienso de mi vida, cruzan las nubes. Me mira o me escucha mirando al suelo. Se detiene en mitad de una frase, una frase mía, para mirarme. A veces su mano se ha deslizado apartándose de la mía, su brazo suelto, camina ligeramente apartada, un perro ladra.

Ellen.– Hay dos. Uno que está a veces conmigo, y otro. Me escucha. Le digo lo que sé. Paseamos juntos a los perros. A veces el viento sopla tan fuerte que no me oye. Le llevo a un árbol, me abrazo estrechamente a él y le susurro, pasa el viento, calla el perro, y me oye. Pero el otro me oye.

Bates.– Coger un autobús para ir a la ciudad. Multitudes. Luces alrededor del mercado, lluvia y pestilencia. Enseñarle a ella el torbellino de luces. Llevarla abajo a los vertederos. Calles negras y vigas. Ella se agarra a mí. Así es como yo te trato. Bares abren de golpe sus puertas a la noche. Coches ladrando y las luces. Ella conmigo, agarrada. Llevarla a este sitio, mi primo lo dirige. Desnudarla, plantar mi mano. (Pinter, 1976b, 259-260)

### *La pérdida de identidad*

Como hemos visto, el existencialismo surge como respuesta a un proceso paulatino de pérdida de identidad, de disolución del individuo, iniciado en el siglo XIX. En el apartado anterior hemos analizado tanto las causas y la naturaleza de este cerco a la singularidad cuanto las diversas plasmaciones que tal proceso de despersonalización encuentra en el teatro de vanguardia. Añadiremos ahora una más.

En el pensamiento de Heidegger, el lenguaje se revela el dominio, privilegiado, del alumbramiento, de la experiencia del ser. En su ensayo *Holderlin y la esencia de la poesía*, el autor de *Sein und Zeit* llegará a escribir que “el ser del hombre se funda en el habla” (Heidegger, 1999, 134). Si el ser se manifiesta en el lenguaje, el derrumbe del lenguaje —el silencio— bien puede asimilarse a la pérdida del ser. En la escena final de *La cantante calva*, en la que las réplicas y contrarréplicas de los dos matrimonios protagonistas configuran un demencial diálogo que degenera en una algazara de frases huera, vocablos inconexos y onomatopeyas, la fracturada inanidad de las palabras resulta, así, fruto y correlato de la vacuidad esencial de quienes las profieren. Como apunta el propio autor,

los Smith, los Martin, no saben ya hablar porque ya no saben pensar, no saben ya pensar porque ya no saben conmoverse, ya no tienen pasiones, no saben ya ser; pueden transformarse en cualquier persona, en cualquier cosa, pues al no ser ya no son sino los otros, el mundo de lo impersonal, son intercambiables: se puede poner a Martin en lugar de Smith y viceversa, que no nos daremos cuenta. (Ionesco, 1965, 151)

En *El Innombrable*, de Beckett, nos dice el protagonista-narrador:

Soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de los demás [...], soy todas esas palabras, todas esas extrañas palabras, este polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, huyéndose para decir, que yo las soy todas, las que se unen, las que se separan, las que se ignoran, que soy eso y no otra cosa. (Beckett, 1988, 150)

Por eso, porque su ser se cimenta sobre palabras y cuaja, se logra en el discurso, no puede callar. El silencio sería, para él, insostenible, la pérdida definitiva de sí mismo, pues solo mediante el decir consigue mantener el ser. De acuerdo con Olga Bernal, “la tentación del lengua-

je, que a lo largo de toda la obra de Beckett acompaña a la obra de destrucción del lenguaje, parece indicar que, a fin de que haya alguien, es preciso que ese alguien se profiera, que se nombre y que permanezca encerrado en el interior de su palabra” (Bernal, 1969, 217). El Innombrable vive, pues, en el quicio entre la desintegración, el desmantelamiento del lenguaje y la necesidad de ese lenguaje como único abrigo o morada posible. De ahí su voluntad de seguir hablando. Hasta el jaeo. Transcribo el final de la novela:

[...] palabras, es lo único que tengo, y aun así, van escaseando, la voz se altera, esta bien, conozco eso, debo conocerlo, será el silencio, a falta de palabras, [...] palabras, es lo único que hay, es menester seguir, [...] voy, pues, a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decir las, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir. (Beckett, 1988, 181-182)

## COROLARIO: EL TEATRO DEL ABSURDO, DEL ANTIRREALISMO A LÀ ALEGORÍA

A pesar de su filiación antirrealista –de su entronque con las vanguardias históricas–, el drama absurdista no pretende crear una realidad nueva, abstracta, autoconfigurada, radicalmente al margen de lo real; el universo dramático se ofrece, al contrario, como figura –como *alegoría*– de una realidad que el teatro llamado *realista*, en su intento de captación pretendidamente objetiva, mimética, del mundo, registra solo en su apariencia. En otras palabras, si, como apunta José Saramago (1996), “la alegoría llega cuando la descripción de la realidad no es suficiente”, los dramaturgos del absurdo ensayan un teatro alegórico –y, por tanto, anti-ilusionista– porque han comprendido que “el realismo naturalista es, por naturaleza, irrealista” y que, por tanto, “el realismo teatral no puede pasar por la vía del realismo textual / escénico” (Ubersfeld, 1993, 36-37).

La idea de que, para desenmascarar la realidad, es preciso huir de un realismo especular, falsario, aparece formulada explícitamente por Ionesco en *El peatón del aire*.

Bérengruer.– También me pregunto si la literatura y el teatro pueden verdaderamente dar idea de la enorme complejidad de lo real [...]. Vivimos una

pesadilla espantosa; la literatura no ha tenido jamás la fuerza, la agudeza, la tensión de la vida; hoy, menos que nunca. Para ser igual a la vida, la literatura tendría que ser mil veces más atroz, más terrible. (Ionesco, 1983, 20)

Las palabras de Bèrengruer-Ionesco remiten a otras, de Jarry, publicadas unos días después del estreno de *Ubu rey*, que contienen en embrión el esperpento de Valle y, en general, el teatro expresionista:

Lo que pretendí fue que, al levantarse el telón, la escena resultase para el público como ese espejo de los cuentos de madame Leprince de Beaumont en que el vicioso se ve con cuerpo de dragón y testuz de toro, según la exageración de sus principales vicios. Y, de tal manera, no es asombroso que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundo doble [...]; de un doble que hasta entonces no se le había presentado por completo. (Jarry, 1980, 116)

#### LOS PROCEDIMIENTOS DESREALIZADORES

Quizá convenga, antes de continuar, hacer una relación sumaria de las estrategias dramáticas de las que se sirve el drama absurdista para quebrar la ilusión de realidad.

La primera operación mental a la que se ve obligado el lector de un texto dramático consiste en visualizar el lugar de la acción a partir de los datos que le suministra la inevitable didascalía inicial. El espacio escénico –un decorado que llena un escenario– es, también, el primer complejo signico con el que se enfrenta el espectador de la representación, antes, incluso, de que los personajes comiencen a hablar o a hacer. En el teatro ilusionista –aquel que nos presenta “una realidad escénica que intenta imitar perfectamente, con la mayor verosimilitud, el mundo extraescénico” (Ubersfeld, 1993, 35)–, la configuración de la escena aspira a reproducir fielmente un pedazo de realidad, como si un sitio efectivamente existente en el mundo hubiera sido transportado sobre el escenario y al indiscreto espectador se le hubiera concedido asomarse a él a través de una ilusoria y transparente cuarta pared. Por el contrario, el teatro no ilusionista encontrará en la desrealización del espacio escénico<sup>10</sup> un recurso primero, básico, para romper la ilusión verista.

<sup>10</sup> Nos interesa aquí el espacio escénico tal y como aparece diseñado explícitamente por el autor a través de las acotaciones, independientemente de las decisiones del director, que puede optar por una puesta en escena “teatralista” –no ilusionista– para una obra concebida por el dramaturgo como realista.

En “De la inutilidad del teatro en el teatro”, un artículo publicado por Alfred Jarry en el *Mercure de France* poco antes del estreno de *Ubu rey*, el autor censura las puestas en escena meramente imitativas, que albergan “la pretensión de representar espacios cerrados o perspectivas de la naturaleza” (Jarry, 1980, 102-109). A cambio, propone bien “una decoración realizada por alguien que no sepa pintar”, la cual “se aproximará más a una decoración abstracta, no intentando proporcionar más que la sustancia”, bien “una tintura lisa y uniforme”, o incluso “un fondo por completo carente de color”, lo que podría conseguirse “con una sencilla tela sin pintar, o con el reverso de un decorado, realidades en las que cada cual encontrará el lugar que se le antoje”. Jarry reprueba, más adelante, la utilización del *trompe d’oeil*, calificado de “estupidez”, pues “engañará tan sólo a quien vea cerrilmente, es decir, a quien no vea, y escandalizará a quien contemple la naturaleza de manera inteligente”. De hecho, cuando Beckett –en *Los días felices*, cuya acotación inicial dice así: “Telón de fondo, ‘trompe d’oeil’ muy convencional que representa un cielo sin nubes y una planicie desnuda encontrándose en el horizonte” (Beckett, 1989, 127)– o Ionesco –en *El peatón del aire*, un fondo pintado que avanza en sentido contrario al del paseo de la familia Berénguer en el que puede verse “un palacio con torres, de estilo fantástico, entre bosques, praderas con vacas inmóviles que miran; [...] una Torre Eiffel diminuta, un globo rojo que levanta el vuelo, un lago azul, una cascada, el final de un teleférico; [...] un cohete diminuto con luces intermitentes, etc.” (Ionesco, 1983, 41)– lo empleen, lo harán, precisamente, para crear sensación de irrealidad. Con la misma intención, Artaud, en el “Primer manifiesto” del Teatro de la Crueldad, propugna un nuevo teatro en el que “todos los objetos que requieren habitualmente una representación física estereotipada aparecerán escamoteados o disfrazados”, de modo que “no habrá decorado” y el escenario se poblará de “objetos de forma y fines desconocidos” (Artaud, 1990, 110-111).

En general, los dramaturgos del absurdo prefigurarán en sus acotaciones decorados y accesorios que anulen, de entrada, la ilusión de realidad. Pretenden configurar un espacio alegórico que ofrecen al espectador / lector como “representación del universo accesible” (Wellwarth, 1974, 68) –“El escenario es el mundo, y el protagonista, y único personaje, es el hombre”, señala Ricardo Doménech (1966, 28) a propósito de *Acto sin palabras* de Beckett–, y tratan, para ello, de evi-

tar que el ámbito escénico pueda asimilarse a un lugar concreto, singular.

Que el espacio escénográfico sea en el teatro del absurdo trasunto del universo al que el hombre fue alumbrado, arrojado, y en el que transcurre su tiempo, condenado a una vida –y a una muerte– sin objeto, explica:

a) El predominio de los espacios vacíos –la “escena desierta” (Beckett, 1965, 71) de *Acto sin palabras*, el “cuarto sin muebles” (Beckett, 1969, 9), ocupado solo por la silla de ruedas de Hamm y los cubos de basura en los que habitan Nell y Nagg, de *Final de partida*; el solitario “camino en el campo, con árbol” (Beckett, 1993, 11), de *Esperando a Godot*; la “sala muy desnuda” (Ionesco, 1984, 9) de *Las sillas*; o las “tres áreas”, con sólo “una silla en cada área” (Pinter, 1976, 258), de *Silencio*–, que subrayan la dimensión simbólica, arquetípica, de los personajes y de la acción representada y sugieren, además, metonímicamente, la vacuidad de la existencia sin expectativas, sin propósito, de los protagonistas –hueros, faltos, a su vez, de identidad– del drama.

b) La preferencia por el espacio único, cerrado, claustrofóbico, en el que los personajes están condenados a permanecer, imagen –consonante con la circularidad estructural para la que encontrábamos una interpretación en un apartado anterior– de una vida impuesta en un mundo sin escapatoria, sin alternativa. El protagonista de *Acto sin palabras* es, así, empujado, devuelto al escenario cada vez que intenta salir de él. Tampoco el Siete y el Nueve, los personajes de *El 9*, de Maruxa Villalta, pueden abandonar el patio en el que se desarrolla la acción; rodeado “por un muro, todo alrededor, recubierto de cemento”, parece “un fondo de saco, como un pozo de altas paredes al que llega la luz de muy arriba” (Villalta, 1972, 243), y en él habitan ambos desde siempre:

Siete.– Tú, ¿dónde naciste?

Nueve.– Aquí. ¿Y tú?

Siete.– Aquí. (245)

Los ejemplos son innumerables. Él y Ella –Casimiro y Rosalía–, los dos ancianos protagonistas de *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de la misma autora, viven también reclusos en una “estancia-comedor con

puerta de entrada a la casa, asegurada con un gran cerrojo” (Villalta, 1972, 413). En *El apartamento*, subtulado por René Marqués “Encerroma en dos actos”, Carola y Elpidio dejan transcurrir los días encerrados en “un apartamento extremadamente moderno, frío, impersonal, deprimente en su monótona nitidez y eficiencia”, con una puerta única que “se abre hacia arriba, en forma de trampa” (Marqués, 1971, 114). A lo largo de este trabajo tendremos ocasión de comentar otros casos: *La zona cero* y *El vivo al pollo*, de Antón Arrufat; *El Mayor General hablará de Teogonía* y *La noche de los asesinos*, de José Triana; o *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera.

En realidad, cada uno de los trece códigos –1. Palabra; 2. Tono; 3. Mímica; 4. Gesto; 5. Movimiento; 6. Maquillaje; 7. Peinado; 8. Vestuario; 9. Accesorios. 10. Decorado; 11. Iluminación; 12. Música; y 13. Sonido– propuestos por Tadeusz Kowzan en su taxonomía, clásica, de los signos dramáticos (Kowzan, 1969) sirven, en el drama absurdisto, a la causa de la teatralización / alegorización del mundo configurado. La desarticulación lingüística, acerca de la cual hemos ya reflexionado largamente, puede entenderse como un tratamiento antirrealista de los códigos 1 y 2. Al espacio escénico (códigos 9 y 10) nos hemos referido en los párrafos anteriores. En ocasiones, la vestimenta improbable, estrafalaria (8), el peinado exagerado (7) o un maquillaje excesivo, lindante con la máscara (6) –basta un ejemplo: Krapp, el protagonista de *La última cinta*, de Beckett, viste “pantalón estrecho, demasiado corto, de un negro meado. Chaleco negro muy deslucido, con cuatro holgados bolsillos. Pesado reloj de plata, con cadena. Camisa blanca mugrienta, desabrochada, sin cuello. Extraño par de botas, de un blanco sucio, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas. Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Mal afeitado” (Beckett, 1965, 47)– convierten a los personajes del drama absurdisto, desde el mismo momento en el que aparecen ante los ojos del espectador –desde la primera acotación en la que se hace mención de ellos–, en tipos amamarrachados, espantajos en cuya traza, risible, descompuesta, reconocemos al ser humano tal cual es: miserable y ridículo. Lo mismo puede decirse de los códigos cinésico y proxémico (3, 4 y 5): piénsese en la forma de andar “atolondrada y [...] en todas direcciones (incluso hacia atrás)” del Empleado de *La Parodia*, de Adamov (1961, I, 9); la extravagante *danza de la red* que ejecuta Lucky ante Pozzo, Vladimir y Estragón; el frenético intercambio de

sombreros de estos últimos; o la “especie de danza salvaje” (Ionesco, 1984, 113) a la que se entrega, enajenado, el Profesor inmediatamente antes de acuchillar a la Alumna en *La lección*. Desrealizadora es también la “luz deslumbradora” (código 11) que ilumina la escena durante el *Acto sin palabras*, de Beckett (1969, 71), o la intensa luz que subraya el instante en que se visualiza la idea central de *La parodia*—la aniquilación del individuo— en la escena final del drama de Adamov: en el escenario vacío —de momento, en “oscuridad total”— queda, “con los brazos abiertos en forma de cruz y tumbado en el suelo”, el cadáver de N. Entran unos Obreros del Servicio de Saneamiento con cubos, escobas y mangueras. La luz, entonces, “se hace cada vez más densa. Los Obreros, mientras, trabajando cada uno en lo suyo, se acercan al cadáver de N. y le empujan como si fuera basura hacia los bastidores, en los que se meten con él al poco rato. En el mismo momento en que la escoba toca a N., la luz se hace muy intensa y muy cruda. El escenario permanece vacío durante largo rato bañado en una luz deslumbradora. Oscuridad” (Adamov, 1961, I, 51).

Acaso sea, sin embargo, la mera inverosimilitud el principal recurso desrealizador empleado por los dramaturgos del absurdo. En efecto, una situación de partida decididamente inverosímil —un cadáver (en *Amadeo, o cómo librarse de él*, de Ionesco) cuyo tamaño crece progresivamente hasta que, como un gigantesco aerostato, levanta el vuelo, llevándose tras de sí, agarrado a él, al protagonista del drama; dos ancianos (Nell y Nagg, en *Final de partida*) que habitan en el interior de sendos cubos de basura; una mujer (Winnie, en *Los días felices*) enterrada hasta la cintura en un montículo en el que, conforme pasa el tiempo, se hunde más y más— constituye, a menudo, el procedimiento más directo para quebrar la ilusión de realidad.

En el devenir del teatro occidental, el teatro del absurdo constituye, en definitiva, el colofón, la última estación de la reacción de signo antinaturalista que se inicia a finales del siglo XIX con el teatro simbolista —las actividades del *Teatro de Arte*, fundado por Paul Fort en 1890, en el que se representaron dramas como *La intrusa* o *Peleas y Melisenda*, de Maurice Maeterlink— o con el *Ubu rey*, de Alfred Jarry, y que tiene en el teatro expresionista, en las propuestas escenográficas de Adolphe Appia y Gordon Craig, en los experimentos dramáticos surrealistas y dadaístas y en los textos programáticos de Antonin Artaud sus episodios más sig-

nificados. El vanguardismo teatral del medio siglo aspira, no obstante, a dar cuenta de la condición humana, y no a hacer de la escena un recinto autosuficiente, emancipado de la realidad. No debe considerarse, por tanto, un teatro *abstracto*, sino un teatro *alusivo*, trasunto alegórico de lo real.

## EL TEATRO DEL ABSURDO COMO ALEGORÍA DE LA CONDICIÓN HUMANA

Los acercamientos a la noción de *alegoría* han incidido, en general (Van Dycke, 1985; Cvitanovic, 1995) en el carácter polisémico del término. Por *alegoría* podríamos entender: 1) una figura retórica –una secuencia de metáforas eslabonadas–; 2) la personificación o representación concreta de una idea abstracta; 3) una modalidad literaria<sup>11</sup>; o 4) un método de interpretación textual<sup>12</sup>. Basada, en todos los casos, en la existencia de un significado *otro*<sup>13</sup>, soterrado, que subyace a la letra del discurso, la alegoría no ha dejado de estar presente, desde la *Psychomachia* de Prudencio, en la tradición literaria occidental: el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; la batalla de don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de Buen Amor*; la *Divina Commedia*, de Dante –y, en su estela, buena parte de los *dezires* narrativos de los poetas cancioneriles castellanos–; el introito de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz –al menos, tal como

<sup>11</sup> Claudio Guillén distingue jerárquicamente entre *cauces de presentación* –épica, lírica y dramática–, *géneros* propiamente dichos –tragedia, epopeya, comedia, novela...–, *modalidades* –“de carácter adjetivo, parcial, y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra”: la sátira, la alegoría, la parodia...–, y *formas* –“los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, los diálogos, los grupos estróficos y métricos”– (Guillén, 1985, 163-167).

<sup>12</sup> Las explayaciones de los clásicos grecolatinos en clave alegórica –piénsese, por ejemplo, en la cristianización de la égloga IV de Virgilio– propias de los comentaristas medievales son un ejemplo paradigmático de la alegoría como actitud interpretativa: como señala Dinko Cvitanovic, en el pensamiento cristiano medieval “la interpretación alegórica se convertirá en una verdadera necesidad no solo por su función adoctrinadora que permitirá enseñar las verdades religiosas del cristianismo sobre la base de imágenes conocidas, sino también para frenar esa suerte de fiebre apocalíptica generada por una interpretación literal de ciertos textos sagrados” (Cvitanovic, 1995, 6)

<sup>13</sup> Recordemos la etimología del término: “del griego *allegoría*, ‘metáfora, alegoría’, compuesto de *állo*, ‘otras cosas’, y *agoréuo*, ‘yo hablo’” (Corominas, 1973, 39).

nos los presenta el propio autor en la *Declaración* en prosa que hizo acompañar al texto poético—; *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser; los autos sacramentales de nuestro teatro áureo; *Pilgrim's progress*, de John Bunyan; *Gulliver's travels* y *The battle of the books*, de Jonathan Swift; o *Villette*, de Charlotte Brontë, son otros tantos jalones, que espigamos casi al azar, en el devenir de la alegoría en la literatura occidental desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

La alegoría fue denostada, sin embargo por algunos de los más conspicuos creadores del siglo XX. En el “Prefacio” (1925) de sus *Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello (1992, 85-86) manifiesta su “odio” por un arte en el que

la representación pierde todo movimiento espontáneo para hacerse máquina, alegoría; esfuerzo erróneo y vano, pues el solo hecho de dar sentido alegórico a la representación de algo claramente manifiesta que se piensa lo representado como perteneciente al mundo de la fábula, que no contiene en sí mismo verdad alguna ni fantástica ni factual, y que existe simplemente para demostración de ésta o aquella verdad moral. [...] La operación alegórica parte de un concepto; más aún, es un concepto que se convierte, o lo intenta, en imagen.

El alegato de Pirandello apunta contra el rígido racionalismo inherente al arte alegórico, que se pone de relieve al tratar de deslindar las nociones, penetradas la una de la otra pero, a la vez, inconciliables, de alegoría y símbolo. La alegoría no es, como el símbolo, instrumento de indagación, de conocimiento, sino, más bien, de transmisión de un contenido previamente aprehendido. En general, el símbolo se funda en la sugerencia, y conserva siempre, por ello, un cierto grado de indeterminación, de vaguedad; por el contrario, la alegoría, al menos en su formulación medieval —y no olvidemos que “la floración de la alegoría como figura y como modo de expresión se produce en la Edad Media y, de alguna manera, su suerte posterior y su impacto en la literatura occidental está determinada por esta época” (Cvitanovic, 1995, 15)— se caracteriza por su univocidad: los contenidos que pretende transmitir han sido conceptualizados con anterioridad, y traducidos, después, a imágenes, en una correspondencia perfecta, biyectiva, incluso, a menudo, explícitamente dilucidada<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Sobre la diferencia entre alegoría y símbolo, Borges, en su ensayo “De las alegorías a las novelas”, cita un esclarecedor párrafo de la *Estética* de Benedetto Croce:

Las palabras de Pirandello resultan, pues, congruentes con el espíritu del tiempo en que fueron escritas: la alegoría se avenía mal con el arte y la literatura finisecular –con la tan simbolista vindicación de la evanescencia, de la ambigüedad, plasmada en los conocidos versos del “Arte poética” de Paul Verlaine (1992, 82): “Y no olvides tampoco el elegir / palabras que se presten al equívoco”–, y peor aún con un nuevo siglo que se abría bajo la impronta de una violenta reacción antirracionista.

La alegoría, al menos como *modalidad* literaria, se ha mantenido, sin embargo, vigente a lo largo de nuestro siglo, hasta el punto de que algunos críticos han hablado de una “new allegorical age” (Van Dicke, 1985, 290). Obras como *El castillo*, de Franz Kafka, *Esperando a Godot*, de Beckett, o *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, pueden, siempre y cuando se redefina el concepto de alegoría adecuándolo a unas nuevas coordenadas, incluirse dentro de la literatura alegórica –Van Dycke (1985, 290-292) prefiere el sintagma “postallegorical litterature” o “postallegorical texts”, caracterizados, frente a la alegoría tradicional, por presentar una cierto grado de opacidad y carecer de una interpretación inequívoca–, en la medida en que, en todas ellas, el universo representado –en apariencia autoconfigurado, abstracto, modelado al margen de lo real, de lo posible– se nos ofrece como *imago mundi*, como figura de la realidad, de la condición humana.

Por su consustancial carácter generalizador, la alegoría era, por otra parte, la opción genérica más apropiada para mostrar la quiebra de la singularidad del hombre contemporáneo. En el ensayo “De las alegorías a las novelas”, en el que Borges, en la línea de Pirandello o Croce, califica el “género alegórico” de “injustificable” (Borges, 1980, 265) –a pesar de que él mismo lo cultivará en alguna ocasión: en el cuento “El congreso”, por ejemplo–, encontramos algunas sugerencias que nos ayudarán a perfilar esta idea. La dialéctica alegoría / novela no es, para el autor de *Ficciones*, sino una reencarnación del debate medieval entre *realismo* y *nominalismo*. Los nominalistas –Roscelino, Occam– postula-

---

“Si el símbolo es concebido como inseparable de la intuición artística, es sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene carácter ideal. Si el símbolo es concebido separable, si por un lado puede expresarse el símbolo y por otro la cosa simbolizada, se recae en el error intelectualista; el supuesto símbolo es la expresión de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia, o arte que remeda la ciencia” (Borges, 1980, 265-269).

ban, recordemos, que solo los individuos, las entidades particulares, tienen existencia real. Los realistas –San Anselmo– defendían, por el contrario, que los universales –las ideas, los conceptos abstractos–, previos a las cosas, *sunt realia*, y no meros nombres. El auge de la alegoría en la Edad Media radica en que, para el hombre medieval, “lo sustantivo no eran los hombres, sino la humanidad; no los individuos, sino la especie; no las especies, sino el género; no el género, sino Dios” (269). El desarrollo, a partir del Renacimiento, de la conciencia individual –el triunfo de la tesis nominalista– determinaría, consiguientemente, el retroceso de la alegoría, que correría paralelo a la consolidación de la novela como género preponderante, pues la alegoría “es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos” (269). Ahora bien, por la misma razón por la que la alegoría no es apta para el retrato de individuos, resulta el género idóneo para mostrar la ruina del hombre concreto. Puesto que el individuo, singular, ha perdido su especificidad, su excepcionalidad, cualquier hombre es todos los hombres: Vladimir y Estragón, Hamm y Clov, Krapp o Winnie, son, por tanto, el Hombre, epítome, cada uno, de toda la humanidad.

Recapitemos los rasgos, los semas que configuran la cosmovisión alegorizada en el teatro del absurdo. Los personajes del drama de vanguardia resultan, en primer lugar, encarnadura dramática del hombre cualquiera, sin identidad, átomo inespecífico de una sociedad progresivamente masificada, mecanizada, que no ofrece resquicio alguno para la expresión de la individualidad. Como comprobamos en su momento, ello se sugiere por medio de diversas estrategias: la ruptura de la coherencia psicológica, la desarticulación del lenguaje, la privación del nombre propio, el empleo de máscaras o el recurso del teatro dentro del teatro. No existe para ese Hombre una razón última, trascendente, que justifique sus afanes, que dé sentido a sus actos. Estos no obedecen sino a un esfuerzo vano, desesperado, por paliar el tedio, el vacío de una existencia plana que le ha sido dada para nada, o para morir. Su vida se reduce, pues, a una inconexa, desordenada sucesión de acontecimientos carente de narratividad, de intencionalidad, de teleología. La ausencia de un conflicto dramático que vertebré la acción y cuya resolución sirva de norte a ésta, y el predominio de un diseño estructural de carácter circular son los procedimientos dramáticos que sirven para expresar esta concepción de la existencia.

Ha descubierto, por último, ese Hombre que el lenguaje, su lenguaje, instrumento único tanto de aprehensión, de conocimiento del mundo –pues solo sometido a la reja del lenguaje la realidad deviene cognoscible–, cuanto de comunicación interpersonal, no es más que pura convención, un producto arbitrario originado en unas determinadas coordenadas histórico-culturales, excedencia de su propia, caduca y fracasada visión del mundo, capaz, solo, de ofrecer una representación sesgada, falaz, de lo real; un lenguaje gastado, además, y envarado, inhábil como medio de expresión, de comunicación con el otro. En la cosmovisión absurdista, los hombres se encuentran, por tanto, incomunicados entre sí, y aislados, a su vez, de una realidad que se erige ante él impenetrable, ininteligible. La desarticulación lingüística –en tanto en cuanto un discurso inarticulado resulta del paso al límite de un lenguaje que no sirve para representar, que no sirve para comunicar– será ajustada metáfora de la incomunicación, y traducción dramática de la ininteligibilidad de lo real, o, si se prefiere, de la inutilidad de la razón como instrumento de conocimiento.



## II. El teatro del absurdo en Cuba antes de la Revolución (1948-1958)

### LA REVISTA *CICLÓN*, GERMEN DEL ABSURDISMO CUBANO

En 1955, después de diez años de intensa colaboración con Lezama, José Rodríguez Feo funda, desde la disidencia de *Orígenes*, la revista *Ciclón*. Será en el grupo aglutinado en torno a *Ciclón* donde habrá que buscar la generatriz del absurdismo cubano, la yesca propicia en la que prendería la nueva fórmula teatral que estaba conmocionando los escenarios europeos. A excepción de Nicolás Dorr –aún demasiado joven– y de Gloria Parrado, todos los autores de los que nos ocuparemos en este trabajo –Virgilio Piñera, que abandonará, también, *Orígenes* para convertirse en secretario de *Ciclón* y corresponsal y avanzadilla de la revista en Buenos Aires “con el encargo de obtener colaboraciones de los mejores escritores argentinos” (Rodríguez Feo, 1995, 124); Antón Arrufat, José Triana, Ezequiel Vieta– publicarán poemas, relatos, artículos, reseñas o incluso fragmentos dramáticos en las páginas de *Ciclón*. Resulta, pues, inexcusable siquiera un somero análisis de la breve –apenas trece números entre los meses de enero de 1955 y 1957– pero fructífera, crucial singladura de la revista.

Alejada de toda consigna política –salvo en lo concerniente a la política cultural del batistato–, *Ciclón* tomó el relevo de *Orígenes* en su defensa a ultranza de un reducto de alta cultura conquistada por y para minorías, pero lo hizo desde una actitud contestataria, desde un rechazo explícito y frontal a cualquier manera de mojigatería moral, y se convirtió, además, en uno de los cauces de penetración del existencialismo, cimiento filosófico, recordemos, del teatro del absurdo y fondo sobre el que se recorta toda una vertiente de la mejor literatura cubana de los últimos años cincuenta.

Son de sobra conocidos los avatares que condujeron a la ruptura entre Lezama Lima y Rodríguez Feo y a la inmediata fundación de *Ciclón* por éste, después de un fallido intento de continuar *Orígenes* por su cuenta. Los resume así Lezama:

Es una historia sombría la separación que hubo entre Rodríguez Feo y yo por la inserción de un artículo de Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón Jiménez publicó un artículo defendiéndose de indirecta referencia molesta que le había hecho Vicente Aleixandre y, entonces, hubo entre nosotros una fricción, porque Rodríguez Feo era partidario de que no se publicara la respuesta defensa de Juan Ramón Jiménez y yo sí. (cit. por Lezama Lima, E., 1993, 26-27)

Sobre la misma cuestión, escribe Rodríguez Feo (1995, 123):

A mi regreso de Europa, el veinte de noviembre de 1953, fui enseguida a saludar a Lezama, quien me entregó el número 34 de la revista, que había preparado y dado a la imprenta mientras yo estaba de viaje. Cuando regresé a casa y lo leí, me quedé estupefacto al ver la "Crítica paralela" de Juan Ramón Jiménez, donde ataca con virulencia increíble a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Jorge Guillén, amigos míos y leales colaboradores de la revista durante muchos años. No podía concebir cómo Lezama había publicado semejante libelo sin consultarme previamente, como siempre hacía cuando llegaba alguna colaboración que podía ponernos en un compromiso. Fui inmediatamente a pedirle una explicación porque estaba seguro que él tenía que darse cuenta de la pésima repercusión que el texto de Juan Ramón tendría dentro y fuera de Cuba. Me respondió que lo había hecho por no poder rechazar la colaboración de un "príncipe de la poesía", fuese cual fuese su contenido. Le dije que comprendía el dilema en que se había encontrado, pero que sólo quería que insertásemos una nota en el próximo número aclarando que el escrito de Juan Ramón se había publicado sin mi conocimiento y aprobación por encontrarme fuera de Cuba. Nunca pensé que fuera una enormidad semejante petición, y le aseguré que esa nota no afectaría su amistad con Juan Ramón y que salvaría mi reputación ante mis amigos. Pero Lezama se negó rotundamente a complacerme y entonces le dije que no me quedaba otra alternativa que hacer el próximo número sin su participación e insertando la nota.

La anécdota relatada pudo ser la espoleta, el detonante puntual del divorcio de los cofundadores de *Orígenes*, pero entre Lezama, por un lado, y Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, por otro, latían, desde antes, desencuentros en lo que al ideario estético y a las afinidades filosóficas se refiere que creaban un terreno abonado para la fractura y en las que acaso hay que buscar la causa profunda de ésta. A lo largo de este apartado iremos repasando estas discrepancias; anticipemos una: frente a la evidente vecindad ideológica entre Piñera o Rodríguez Feo y el existencialismo ateo de un Sartre o un Camus —en 1952, como un precedente inmediato del furor existencialista que sacudiría, poco después, el clima

cultural de la Isla, había aparecido, en el número 30 de *Orígenes*, apenas unos meses después de su publicación en Europa, un capítulo, “Nietzsche y el nihilismo”, de *El hombre rebelde*, de Albert Camus, traducido por el propio Rodríguez Feo–, Lezama mostró siempre un rechazo sin atenuantes hacia las obras de Sartre y acogió, sin embargo, favorablemente las de Gabriel Marcel, máximo representante de la otra gran rama del existencialismo filosófico: el existencialismo teísta de raíz cristiana, más acorde con sus asumidas convicciones católicas<sup>15</sup>.

Para perfilar la orientación editorial –estética e ideológica– de *Ciclón* habrá, en primer lugar, que escrutar el material publicado –y, consiguientemente, los criterios de selección de este material–; contamos, además, con el único editorial que, descontada la inevitable declaración que abre el número inicial –“Borrón y cuenta nueva”, cuyo objetivo primordial, casi único, parece ser marcar distancias con respecto a *Orígenes*<sup>16</sup>–, encontramos a lo largo de los poco más de dos años de vida de la revista: lleva por título “Cultura y moral” (1/6, noviembre 1956, sin paginar) y su análisis será el hilo conductor de nuestra indagación.

El desencadenante del editorial parece ser la creación por el batistato del Instituto Nacional de Cultura, que debía ocuparse de la gestión y promoción de la cultura en el país. Según Magaly Muguercia (1986, 106), “el interés del gobierno era claro: lograr, por medio de una determinada reanimación cultural de sello oficial, crear una fachada de solidez y normalidad”, para lo cual se intentó captar a artistas e intelectuales mediante becas, subvenciones o apoyo editorial. Los párrafos iniciales de “Cultura y moral” se dedican a reprobar esta iniciativa:

Cuando el Estado cubano ha pretendido convertirse en Protector de las Artes, su política cultural ha estado viciada de demagogia y falsos conceptos. Así, recientemente se instituyó un nuevo y flamante Instituto Nacional de Cul-

---

<sup>15</sup> Sobre las relaciones entre Lezama y Piñera, cfr. Cabrera Infante, 1998, 13-58; Cristófani, 1999, 20-21 –una cala en la “poética antibarroca” de Piñera entendida como reverso de la lezamiana– o Ponte, 1999, 13-14.

<sup>16</sup> Leemos: “Lector, he aquí a *Ciclón*, la nueva revista. Con él borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes*, que como todo el mundo sabe, tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto. Quede, pues, sentado de entrada que *Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe. En cuanto al grupo *Orígenes*, no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual de (*sic*) los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre.” (en *Ciclón*, 1/1, enero 1956, sin paginar).

tura [...] donde se congregaron inmediatamente los viejos “jerarcas” de la cultura nacional. Pensaríamos que en su seno íbamos a encontrar los intelectuales eminentes del país. Pero, por desgracia, descubrimos sólo una asociación de periodistas, desde el *chroniqueur* político hasta el redactor de glosas encomiásticas del Instituto. Ni un solo representante de la nueva promoción literaria, ni un solo artista de renombre entró en el nuevo santuario de la cultura. Se buscó un clima de conformismo absoluto a las ideas ortodoxas que sobre la cultura encarna su Director. Se rechazó de plano toda figura de minoría que podría resultar polémica o combativa por sus ideas nuevas.

Sin embargo, el editorial no se queda en una mera diatriba contra las directrices culturales del régimen; se enhebran en él una serie de juicios que conforman el que podría considerarse el ideario básico de la revista. Se sustenta éste, en mi opinión, sobre cuatro pilares fundamentales, que analizaré en los siguientes apartados.

#### UNA ACTITUD ANTIBURGUESA Y PROVOCADORA

Jean Marie Lemogodeuc (1995, 148-149) destaca como principal característica de *Ciclón* su carácter “sistemáticamente rebelde y contestatari[o] [...] contra la sociedad burguesa, sobre todo en el terreno de las costumbres y de la sexualidad”. “Cultura y moral” denuncia, en efecto, toda especie de mojigatería moral –“¿Se va a estimular al escritor para que pueda publicar sus obras? No, señores, a menos que éstas nada contengan que atente contra la Moral y la Sociedad Cristiana”– y propugna, en respuesta, escribir “sin temor a la censura de los santurrones y los hipócritas”. A lo largo de los trece números de la revista encontramos, así, desde una traducción de *Los ciento veinte días de Sodoma*, del Marqués de Sade (1/1 y 2, enero y marzo 1955, págs. 40-50), hasta una defensa de la pornografía escrita por Calvert Casey (“Nota sobre pornografía”, 2/1, enero 1956, págs. 57-59). No es baladí la elección de un texto de Sade para abrir el número inicial de *Ciclón*. En *El hombre rebelde*, Camus considera al Marqués de Sade el primer hito en la historia de la “rebeldía metafísica”; de hecho, buena parte de los “rebeldes metafísicos” a los que dedicará Camus su reflexión en la parte II del citado ensayo –Sade, los *dandys* finiseculares, los dadaístas, los surrealistas: aquellos que, frente a este mundo de condenados a muerte, “han afirmado la soledad de la criatura, la nada de toda moral” y, al tiempo, “han tratado de construir un reino puramente terrestre en el que reinaría la regla por ellos

elegida” (Camus, 1996, 3, 128)– se asomarán, de un modo u otro, a las páginas de la revista, como prueba implícita del ascendiente del autor de *El extranjero* sobre Rodríguez Feo y, por extensión, sobre todo el círculo de *Ciclón*.

El rechazo de una moralidad estricta, de cuño cristiano, suponía, implícitamente, un distanciamiento y, a la vez, una andanada contra el grupo de *Orígenes*. Lorenzo García Vega, poeta –fue Premio Nacional de Poesía en 1952 por *Espirales del Cuje*–, colaborador asiduo de *Orígenes* y amigo íntimo de Lezama Lima, escribe en *Los años de Orígenes* que, “precedentes de una línea casaliana expresada a través de un mundillo familiar donde se respiraba la nostalgia de la antigua grandeza perdida, los origenistas querían mostrarse como encarnando los valores de una extraña aristocracia pequeño burguesa [...]. *Orígenes*, por las condiciones sociales del momento en que surgió, no pudo liberarse nunca de un provincianismo moral muy propio de las condiciones del país” (García Vega, 1978, 124-125). E insiste, más adelante: “los origenistas, pese a su lucha, tuvieron siempre la cobardía de una pequeña burguesía mojigata. Y los jóvenes [...] ya no arrastraban las especiales contradicciones de Lezama, y no podían tener la mojigatería de los origenistas” (279).

Semejante voluntad de provocación frente a un puritanismo fariseico encontrará su correlato escénico en el estreno de *La boda*, de Piñera, en febrero de 1958. La obra, mucho más, como veremos, que un enésimo desarrollo del *épater le bourgeois*, tiene como punto de partida la ruptura, horas antes de la ceremonia, de un compromiso matrimonial después de que la novia (Flora) escuche por azar cómo su futuro marido (Alberto) cuenta a un amigo suyo que su prometida tiene los pechos caídos. Buena parte de los diálogos de la pieza giran en torno a los senos de la muchacha, e incluso Flora se ve obligada, al final del acto segundo, a gritar “hasta desgañitarse y presa de un rapto de locura” (Piñera, 1960, 225) la palabra “tetas”, especie de reencarnación del *mot d’Ubu* –“merdre”– lanzado contra el público la noche del 10 de diciembre de 1896, cuando fue estrenado *Ubu roi*, de Alfred Jarry. Diversos testimonios de la época dan fe del clima de conservadurismo moral en el que *La boda* fue llevada a la escena. En un artículo publicado la víspera del estreno, el crítico Rine Leal advierte de que se trata, en efecto, de “una obra escrita en torno a una palabra que alguna parte del público encontrará cercana a la indecencia” (Leal, 1967, 53), y cita, a renglón seguido, unas sig-

nificativas palabras del autor: “La moralidad en Cuba es una cuestión de palabras más que de hechos. La gente dirá que soy un inmoral, y después se irá tranquilamente a sus casas a realizar o decir peores cosas que yo. Es una de las desgracias de este país”. El propio Piñera contará en una carta a Humberto Rodríguez Tomeu que tuvo que sostener “una lucha a muerte con las artistas porque tenían que decir la palabra ‘tetas’ ¡Qué iban a decir sus padres!” (cit. por Espinosa Domínguez, 1989, 87).

La actitud contestataria dominante en *Ciclón* no debe entenderse, sin embargo, como una denuncia coyuntural restringida a la sociedad cubana del momento. El rechazo de las convenciones burguesas, consideradas una forma de coerción de la libertad individual, remite inequívocamente tanto al talante antimesocrático de la literatura finisecular como a la voluntad surrealista de liberación de las interdicciones de la moral, y tiende, además, un primer puente de afinidades entre el grupo de *Ciclón* y el existencialismo / absurdismo europeo. Bastará, por el momento, un ejemplo. En la “comedia naturalista” (!) *Jacques o la sumisión*, de Eugène Ionesco, estrenada en octubre de 1955, el protagonista, Jacques, después de una tibia resistencia a la presión familiar, claudica, al fin, coaccionado por su parentela —su hermana Jacqueline, Jacques-madre, Jacques-padre, Jacques-abuelo, Jacques-abuela—, y proclama, ante el alivio y la satisfacción general: “Me gustan las patatas con tocino” (Ionesco, 1985, 45). Las palabras de Jacques condensan todas las renunciaciones, la mansa aceptación de lo establecido, el sometimiento a los uniformadores códigos de conducta de la mentalidad pequeño-burguesa.

Estas ideas riegan también parte de la más joven narrativa cubana del momento. En 1961, Antón Arrufat publicará, en colaboración con Fausto Masó, una antología de cuentos escritos entre 1955 y 1959 por autores que iniciaban su carrera literaria en los años inmediatamente anteriores al triunfo de la Revolución. En la antología, titulada *Nuevos cuentistas cubanos*, figuran relatos de algunos de los que habían sido colaboradores habituales de *Ciclón*—Calvert Casey, Ezequiel Vieta, Ambrosio Fornet, Frank Rivera, el propio Arrufat...—, vinculados ya, por entonces, a *Lunes de Revolución*. El inconformismo frente a los senderos trillados de una moral pacata, convencional, late bajo buena parte de los cuentos. Centrémonos, por un momento, en uno de ellos: “Entonces”, de Aristides Arche, fechado en 1956 (Arche, 1961, 173-174). Relata la vida intachable, previsible, de un anónimo y prototípico representante de la

burguesía acomodada, desde su nacimiento “en el seno de una respetable familia de clase media” hasta su entierro “en un panteón pagado al contado”. El protagonista va cumpliendo sin extravíos, sin sobresaltos, cuanto podría esperarse de alguien de su condición: termina el bachillerato, conoce “a una buena muchacha de su clase”, concluye sus estudios de contable, se casa, tiene hijos (a los que envía, por supuesto, a un colegio católico)... Estos, a su vez, heredan y perpetúan la mentalidad de su padre, reproduciendo fielmente su existencia anodina: también ellos se casan “con buenas muchachas”, también ellos tienen hijos... El relato desenmascara, en tono de crónica objetiva, la vaciedad de nuestra vida dócil, alienada, que discurre inercialmente por los rieles que la sociedad tiende.

#### LA RENUNCIA AL COMPROMISO POLÍTICO

A lo largo de su trayectoria, *Ciclón* se muestra, en general, refractario a dar cabida en sus páginas a la consigna política, al compromiso militante, explícito. Quizá convenga, antes de desarrollar esta idea, bosquejar el paisaje sociopolítico que sirve de fondo a la andadura de la revista.

Se ha escrito que tras las elecciones presidenciales de noviembre de 1954, en las que Batista es elegido sin oposición –Ramón Grau, ex presidente y candidato del llamado Partido Auténtico, se retiró dos días antes de los comicios acusando al gobierno de Batista de no ofrecer suficientes garantías–, Cuba experimenta un “casi retorno a la normalidad” (Aguilar León, 1995, 76), un periodo de dos años de relativa tregua –los dos años, precisamente, durante los que se publica *Ciclón*– que concluye en diciembre de 1956, cuando Fidel Castro, a bordo del *Granma*, desembarca con ochenta y un hombres en la provincia de Oriente. Batista da, ciertamente, algunos pasos orientados a crear un clima de aparente legitimidad: el gobierno proclama que, de acuerdo con los preceptos constitucionales, el presidente no podrá presentarse a la reelección en 1958; se concede, en mayo de 1955, una amnistía general, y Fidel Castro y los participantes en el asalto al cuartel de Moncada son puestos en libertad tras veintidós meses de prisión.

Sin embargo, durante estos dos años se produce, a la vez, una reorganización –y una radicalización– de la oposición al régimen, así como

un soterrado *crescendo* de la tensión social. Castro funda, desde su exilio en México, el Movimiento 26 de Julio, y comienza una ofensiva propagandística a gran escala contra Batista. José Antonio Echevarría, presidente de la Federación de Estudiantes Universitarios, crea el Directorio Revolucionario, abanderado de la resistencia urbana contra el batistato, que, en marzo de 1957, protagonizará un fallido intento de asalto al palacio presidencial en el que morirán sus principales dirigentes. Se producen las primeras acciones de sabotaje en La Habana o Santiago y se endurece, paralelamente, la represión gubernamental: se crea el BRAC –Buró de Represión de las Actividades Comunistas– y se multiplican los arrestos nocturnos y las ejecuciones incontroladas.

El otoño de 1956 supone la quiebra definitiva de este periodo de estabilidad ficticia, precaria: el 30 de noviembre, el Movimiento 26 de Julio organiza una revuelta en Santiago bajo el mando de Frank País; poco después, Fidel desembarca en la Isla; refugiado en Sierra Maestra, emprende la tarea de organizar la guerrilla que, dos años más tarde, entrará en La Habana.

No encontramos en *Ciclón* una toma de posición explícita, ni tan siquiera ecos del clima de efervescencia político-social que acabamos de describir. Es cierto que, en general, la revista “mantuvo un discreto silencio frente a la dictadura de Batista” (Luis, 1995, 172) y que en ella “los problemas relacionados con aspectos económicos o ideológicos quedan en la sombra” (Lemogodeuc, 1995, 145), pero no tanto, como algún crítico ha apuntado, por una voluntad de “evasión frente a la realidad social” (Muguerca, 1986, 112), cuanto por el rechazo a priori de una concepción de la literatura como instrumento de ideologización, ancilar de un determinado credo político, y una exaltación de cuño romántico de la libertad del creador. Leemos en “Cultura y Moral”:

Los valores culturales de una nación no tienen una moral definida oficialmente –ni cristiana, ni revolucionaria, ni ortodoxa. Porque, en última instancia, la moral del arte nada tiene que ver con la moral política improvisada por las circunstancias del Estado. Como tampoco tiene que ver con la moral privativa de ningún funcionario de la “cultura oficial” que quiera convertirse, de pronto, en el Gran Inquisidor de la cultura. El día en que el artista tenga que vivir según una “moral oficial” y ajustar su creación a los dictados de una “cultura oficial” perecerán el arte y la cultura. El legítimo fin de toda verdadera cultura del Estado es propiciar y proteger celosamente al artista, para que así pueda ir creando una obra que sea reflejo sincero e inequívoco de sus propias

convicciones —es decir, su libertad interior de hombre libre—, ajústense o no a lo que algunos creen que es la moral oficial.

Se marcan, así, distancias entre *Ciclón* y la otra de las vías de resistencia y agitación cultural en la Cuba prerrevolucionaria: la revista *Nuestro Tiempo*, órgano de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, auspiciada por el Partido Socialista Popular, de inspiración comunista, al que pertenecían o con el que mantenían estrechos vínculos los miembros de su junta directiva.

Como *Ciclón*, *Nuestro Tiempo* se propuso también sacudir y vivificar el aletargado panorama cultural de la Isla, pero lo hizo desde una perspectiva más atenta y sensible a la concreta y convulsionada circunstancia sociopolítica del país, y una declarada militancia nacionalista —frente al cosmopolitismo esencial de *Ciclón*— y de izquierdas. Un repaso selectivo por la sección de teatro de la revista nos proporciona material suficientemente expresivo de tal orientación editorial. Es sabido que hasta después del triunfo de la Revolución no se estrena en Cuba ninguna obra de Bertolt Brecht —la primera será *El alma buena de Se Chuan*, a los pocos meses de la entrada de Castro en La Habana—. Sólo en *Nuestro Tiempo* pueden rastrearse, antes de 1959, tímidos intentos de darlo a conocer, de suscitar, cuando menos, el interés tanto por su producción dramática como por sus textos programáticos: en 1956, la revista dedica un comentario a la muerte del dramaturgo, del que se afirma que “codo a codo con las innovaciones formales hacía marchar una honda visión social” (nº 14, noviembre-diciembre 1956); dos números después se presentan fragmentos del *Pequeño Organon para el teatro*, único trabajo teórico de Brecht traducido y publicado en Cuba antes de la caída de Batista (nº 16, marzo-abril 1957); por último, en julio de 1957 aparece en *Nuestro Tiempo* el texto completo de *El que dice sí y el que dice no* (nº 18, julio-agosto 1957).

Otra nota recurrente de la reflexión sobre el hecho teatral en la revista será el énfasis en la necesidad de la indagación en la tradición teatral cubana como requisito ineludible para la creación de una verdadera dramaturgia nacional, objetivo último, casi obsesivo, de los colaboradores de *Nuestro Tiempo*. En la revista pueden rastrearse, así, desde prospecciones en el teatro bufo cubano del siglo XIX (Borges, F., “Notas sobre nuestra Comedia del Arte”, nº 21, enero-febrero 1958), hasta llamamientos al rescate y la asimilación por parte de directores y creadores

de la dramaturgia autóctona anterior: "En Cuba hay tradición teatral. No será tan rica como la francesa o la española, pero no por ello debe ser olvidada. Al contrario, es indispensable descubrirla, apresarla" ("En busca de un teatro cubano", n.º 25, septiembre-octubre 1958).

Entre los dos frentes de actividad cultural que toman cuerpo en torno a *Ciclón* y *Nuestro Tiempo* existen, no obstante, vasos comunicantes que van más allá de una común voluntad de dignificación de la vida cultural de la Isla. Un ejemplo concreto: el poeta y pintor Fayad Jamís, colaborador ocasional de *Ciclón*<sup>17</sup>, expondrá, paralelamente, sus cuadros, junto con sus compañeros de promoción pictórica —el llamado "grupo de los Once", al que pertenecían también los pintores José Ignacio Bermúdez, Hugo Consuegra, René Ávila, Arturo Díaz Peláez, Guido Llinás, Arturo Vidal y Viredo, y los escultores Francisco Antigua, Agustín Cárdenas y Tomás Oliva—, en la sala de la Sociedad Nuestro Tiempo. Las divergencias ideológicas entre ambos frentes se reproducen, empero, después de 1959. La mayoría de los autores que se habían dado a conocer

---

<sup>17</sup> Al menos dos textos suyos aparecen en la revista: "La pedrada", 1/3, mayo 1955, págs. 4-8, y "El tragaespadas", 2/2, marzo 1956, págs. 38-40. El primero está constituido por una sucesión de breves prosas poéticas en las que la huella tanto de la imaginación como del automatismo surrealista es innegable. Sirva como ejemplo el fragmento titulado "La destrucción de la mentira":

"La destrucción de la mentira: ese pez de los ojos y de las cabelleras estrelladas. La destrucción de los cuartos borrachos de penumbra, donde vivimos una hora de muerte y somos picados, para despertarnos y para mirarnos, por una gran paloma de piernas rosadas y sangre cristalina. Respirar, respirar! Y un mundo de hojas nuevas, la pomarrosa y el solibio sigiloso, cubren de pronto esos surcos profundos en que hemos creído ver la herida en la espalda de alguna palabra trascendente, los labios que nos devorarán hasta los restos más antiguos".

Una curiosidad: la prosa final, "Un día", que nos recuerda a "La caricia más profunda", el cuento de Julio Cortázar —que tendrá también, por cierto, un hueco en *Ciclón*: del autor de *Rayuela* se publicarán algunas de sus "Historias de cronopios y famas" en 2/3, mayo 1956, págs. 12-14— o, incluso, a *Los días felices*, de Beckett:

"Las carretas ya no podrán pasar este fangal. Allí se quedarán. Asistiremos a su enterramiento paulatino. Las contemplaremos y luego sentiremos cómo la humedad de nuestros pies va ascendiendo, despacio, hacia el corazón, hacia el cielo de la noche chamuscada. Diremos allí todas las blasfemias que nuestros tristes bueyes no escucharon jamás. Acaso veremos a los fidelísimos "Remanso" y "Tocoloro" alejarse sin mirarnos, conducidos por un sereno frío, robador. Les comunicaremos, oh muy compuestos caballeros turnados para un poco después, el sabor milagroso del fango".

en *Ciclón* participará, tras el derrocamiento de Batista, en *Lunes de Revolución*, suplemento semanal del periódico *Revolución*, órgano de prensa del Movimiento 26 de Julio; lo harán, sin embargo, solo durante lo que se conoce como el periodo *romántico* de la Revolución, en el que ésta, autotitulada “humanista”, negaba cualquier identificación con el marxismo-leninismo y adoptaba como único perfil ideológico un declarado nacionalismo orientado a eliminar la corrupción, distribuir mejor la riqueza y recuperar la dignidad nacional. Los problemas llegarán poco después, cuando el régimen se radicalice: en noviembre de 1961, *Lunes* será clausurado por carecer de una línea inequívoca, explícitamente militante, coincidente con la ortodoxia revolucionaria; por tratar de cumplir, en suma, el ideario expresado en *Ciclón* más de un lustro antes.

El fragmento de “Cultura y moral” reproducido más arriba admite aún otras perspectivas de análisis. En la idea de que la creación artística debe discurrir al margen de cualquier precepto moral parecen latir ecos del decadentismo finisecular. Recordemos, por ejemplo, la conocida máxima de Oscar Wilde en el prólogo de *El retrato de Dorian Gray*: “Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos, eso es todo” (Wilde, 1986, 51). De hecho, a lo largo de los trece números de la revista aparecerán, en una implícita declaración de afinidades, poemas y artículos dedicados a Wilde (Merle, R., “Oscar Wilde”, 1/3, mayo 1955, págs. 36-48) o a Baudelaire (Arrufat, A., “Ambito de Baudelaire”, 2/3, mayo 1956, págs. 37-43), y textos de Mallarmé (“Igitur o la locura de Elbehnnon”, 1/2, marzo 1955, págs. 11-16) o Alfred Jarry (“Especulaciones”, 2/1, enero 1956, págs. 33-37), verdadero nexo, éste último, entre el malditismo y Dadá, y precursor, además, del teatro del absurdo.

Por otra parte, en la dicotomía entre las “propias convicciones” –la “libertad interior de hombre libre”– y cualquier especie de moral “defendida oficialmente” –sea “cristiana”, “revolucionaria” u “ortodoxa”–, subyace la previa asimilación de alguno de los postulados básicos del existencialismo ateo de Camus o del primer Sartre. Frente a la ilusión de una moral dada, supraindividual, supuestamente objetiva y válida para todos los hombres, el existencialismo propugna la inexistencia de universales éticos –que podrían solo emanar de una instancia superior, trascendente, que no existe– y, consiguientemente, la necesidad de que cada hombre se cree su propia escala de valores; el ejercicio de la

libertad –para configurarnos un código ético propio; para tomar, en función de éste, nuestras propias decisiones– se entiende así como una forma de autoafirmación del individuo ante la amenaza de la despersonalización que acecha al hombre de nuestro siglo. Todas estas ideas forman, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, el mantillo último del que se nutre “Cultura y moral”, y serán, además, motivo de reflexión dramática en algunas de las obras que habremos de comentar.

A este contexto ideológico debemos referir uno de los pocos textos con una lectura política inequívoca, inmediata, publicados en *Ciclón*: la farsa *Los siervos*, de Virgilio Piñera (1/6, noviembre 1955, págs. 9-27; citaremos por esta edición, la única disponible), ignorada por una parte de la crítica<sup>18</sup> y excluida por el propio autor del catálogo de su producción dramática en el prólogo a la edición de su *Teatro completo*, publicada poco después del triunfo revolucionario. La obra se ambienta en un futuro hipotético en el que, tras una “revolución mundial”, el comunismo se ha impuesto como forma de gobierno, de manera que “toda la tierra y todos los hombres están comunizados” (9). La tesis del drama –*Los siervos*, y ésta es, quizá, su principal rémora, constituye, en realidad, un *drama de tesis* en clave farsesca– queda sintetizada en el siguiente parlamento del Primer Ministro Orloff: “La única verdad es la que tenemos nosotros: un Estado comunista con absoluta nivelación social, pero también con siervos y señores, se entiende, unos y otros, encubiertos, a fin de salvar la contradicción. He ahí la verdadera igualdad” (26), en el que se resume la opinión que, presumiblemente, tendría por entonces Piñera del “socialismo real”. Ante esta situación, el camarada Nikita, otrora filósofo del Partido, decide autoproclamarse “siervo declarado”, con la intención de desenmascarar el sistema, de que otros sigan su ejemplo y tomen conciencia expresa de su condición de siervos. Pero advierte: los siervos, “por puro espíritu de emulación, se esforzarán por devenir señores” (26) y, “después de luchas cruentas” (29), alcanzarán el poder, imponiendo, de nuevo, un sistema comunista que perpetuará, bajo una pátina de falsa igualdad, idénticas relaciones de coerción:

---

<sup>18</sup> No aparece, por ejemplo, en el inventario de las obras de Piñera contenido en Carrió (1990). Aguilú de Murphy (1989) sí lo cita en la bibliografía, pero en el cuerpo de su estudio se refiere a *La boda* como “su cuarta obra”, después de *Electra Garrigó*, *Jesús* y *Falsa alarma*.

Nikita.- Cuando los siervos se definan los señores se verán obligados a quitarse la máscara.

Stepachenko.- No te entiendo.

N.- Un siervo declarado declara implícitamente a su señor. El señor no puede negar su condición de señor (*Pausa*). El opresor arriba, el oprimido debajo. Entonces todo marcha como sobre ruedas.

S.- ¿No se rebelan, pues, los siervos?

N.- El siervo declarado puede pasar a la segunda fase.

S.- ¿Cúya es?

N.- El siervo rebelado.

S.- Hay otra fase.

N. (*con sorna*).- ¿Cúya es, señor?

S.- El siervo decapitado.

N.- Hay una cuarta fase, señor.

S.- ¿Cúya es, Nikita?

N.- El señor decapitado.

S.- ¿Quiere decir que el siervo puede triunfar?

N.- El siervo puede convertirse en señor, y el señor en siervo.

S.- Es muy chistoso.

N.- Sí señor, es muy chistoso. Es el eterno retorno. (24)

El conflicto que hace progresar la acción se entabla entre Nikita, que intenta difundir su particular sistema filosófico-político, el “nikitismo”, y los altos jerarcas del país –el Primer Ministro, el Secretario del Partido, el General del Ejército–, que buscan en vano la manera de evitarlo. La obra termina con la noticia de que “acaban de declarar su servidumbre veinte cinco mil (*sic*) camaradas”. La concepción cerrada, recurrente, del devenir social –sobre la que Piñera incide, de nuevo al final del drama: “Vamos a almorzar, después a cenar, después a almorzar, después a cenar... Es el eterno retorno” (29), repite el camarada Orloff mientras cae el telón– encuentra un adecuado correlato dramático, en una feliz correspondencia entre el contenido y la expresión, en la circularidad de algunos momentos del diálogo:

Orloff.- Nikita Smirnov, se le acusa de haberse levantado contra el Estado. (*Pausa*) ¿Por qué se levanta?

Nikita.- Para caer.

O.- ¿Por qué quiere caer?

N.- Para levantarme.

O.- ¿Por qué quiere levantarse?

N.- Para caer.

O.- Se le acusa de haber escrito un manifiesto contra la seguridad del Estado. (*Pausa*) ¿Por qué lo escribió?

N.- Para manifestarme.

O.- ¿Por qué se manifestó?

N.- Para caer.

O.- ¿Por qué quiere caer?

N.- Para levantarme.

O.- ¿Por qué quiere levantarse?

N.- Para caer. (27)

La esporádica utilización de procedimientos característicos del teatro absurdista —el exasperante juego de repeticiones sobre el que se construye el diálogo anterior es también el mecanismo generador de algunos diálogos de *Esperando a Godot*<sup>19</sup>— constituye, sin duda, lo más interesante del drama.

*Los siervos* es, ciertamente, un alegato contra el comunismo, y su sola inclusión en la revista —ocupando casi un tercio del número correspondiente— es un indicio más de la orientación ideológica de *Ciclón*; sin

<sup>19</sup> Léase, si no, el siguiente fragmento:

Estragón.— Entretanto, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de callarnos.

[...]

Vladimir.— Tenemos justificación.

E.— Es para no escuchar.

V.— Tenemos nuestras razones.

E.— Todas las voces muertas.

V.— Hacen un ruido de alas.

E.— De hojas.

V.— De arena.

E.— De hojas.

[...]

V.— Más bien cuchichean.

E.— Murmuran.

V.— Susurran.

E.— Murmuran.

[...]

V.— Producen un ruido como de plumas.

E.— De hojas.

V.— De cenizas.

E.— De hojas.

(Beckett, 1992, 79-81)

embargo, el anticomunismo de *Los siervos* debe entenderse, considero, como una reacción individualista –Nikita, recordemos, se declara “nikitista”– contra cualquier forma de moral impuesta; como una reivindicación de la libertad personal frente a la amenaza de la disolución del individuo en la colectividad.

#### EL ASCENDIENTE SURREALISTA Y LA INCLINACIÓN HACIA LA PROBLEMÁTICA EXISTENCIAL

El interés de José Rodríguez Feo por el existencialismo francés se remonta a los años anteriores a la ruptura con Lezama: ya se ha mencionado la publicación en *Orígenes* de un fragmento de *El hombre rebelde*, de Camus, traducido por el propio Rodríguez Feo. El existencialismo será, después, el sustrato filosófico implícito de *Ciclón*. Leemos en “Cultura y Moral”: “La alta cultura se refleja, aquí y en todas partes, en las revistas y en los libros donde se escribe y se disiente [...] de todos los temas y todos los problemas que angustian al hombre moderno”. El empleo de un verbo, “angustiar”, de clara filiación existencialista revela la voluntad de Rodríguez Feo de vincular *Ciclón* a la que a la sazón era la corriente de pensamiento en boga en el Viejo Continente. Será, en efecto, la revista cauce de penetración del existencialismo ateo en la Isla, y testimonio, a la vez, de la asimilación del pensamiento de Sartre o de Camus por una parte de la intelectualidad cubana del momento. Me referiré, como botón de muestra del pleno enraizamiento del existencialismo en *Ciclón*, a dos de los relatos publicados en la revista: “El horno”, de Ezequiel Vieta, y “El fantoche”, de Antón Arrufat.

“El horno” (1/2, marzo 1955, págs. 21-27) se publica unos meses antes del estreno en Santiago del drama absurdisto *Los inquisidores*, del mismo autor, del que nos ocuparemos más adelante. Cada día, un asesino escoge su víctima de acuerdo con una suerte de minucioso y vinculante ritual del azar: un dardo arrojado sobre un plano de la ciudad señala la calle donde habita el elegido; una ruleta, el número de la casa y el piso. El azar, una noche, le designa a él como víctima. Aparecerá muerto a la mañana siguiente. Sobre este tenue bastidor argumental, Vieta teje, en un estilo demorado, lleno de circunloquios, una tupida red de reflexiones que se alimentan por igual de la prédica surrealista y del ideario existencialista.

En su *Panorama histórico de la literatura cubana*, sostiene Max Henríquez Ureña que Cuba “no tuvo futuristas, cubistas, dadaístas o surrealistas” (Henríquez Ureña, 1963, II, 408). No debe olvidarse, sin embargo, la figura enorme del pintor Wifredo Lam, la vinculación entre Dadá y la jitanjáfora afrocubana, o el grupo aglutinado en torno a la *Revista de Avance*—Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello, Rubén Martínez Villena—, que, entre 1927 y 1930, durante la dictadura de Gerardo Machado, canalizó y catalizó el arraigo de las vanguardias históricas en la Isla. Toda esta actividad se convierte en materia de reflexión para *Ciclón*, que parece ofrecerse como entronque, como engarce o eslabón entre el tímido vanguardismo cubano de finales de los años veinte y principios del treinta y esa nueva literatura de la que pretende ser simiente. En las páginas de la revista encontraremos, en efecto, artículos dedicados a Rubén Martínez Villena (Portuondo, J. A., “Rubén Martínez Villena”, 2/1, enero 1956, págs. 38-52), a Mariano Brull (Rodríguez Luis, J., “Recuerdo de Mariano Brull”, 2/5, septiembre 1956, págs. 3-6), a Emilio Ballagas (Piñera, V., “Ballagas en persona”, 1/5, septiembre 1955, págs. 41-53), o a la pintura de Wilfredo Lam (Jaguer, E., “Wifredo Lam”, 1/2, marzo 1955, págs. 28-31), a los que habría que añadir un texto sobre Dalí (Lanoux, A., “Salvador Dalí”, 1/5, septiembre 1955, págs. 54-60) y otro dedicado a Macedonio Fernández (Sánchez, L. A., “Macedonio Fernández”, 1/6, noviembre 1955, págs. 66-71). Si a ello unimos la fuerte trabazón—que la hay<sup>20</sup>—entre el surrealismo y el exis-

---

<sup>20</sup> Para las relaciones entre surrealismo y existencialismo, cfr. Cortázar, 1994, 31-137. En síntesis, hay al menos dos puntos de anclaje entre el pensamiento de Heidegger, Sartre o Camus y las propuestas de André Breton, a saber: 1) Un irracionalismo a ultranza. Tanto el surrealismo como el existencialismo denunciarán la insolvencia de la razón como fuente de conocimiento, de aprehensión de lo real. El existencialismo surge, recordemos, como una reacción frente al proceso de despersonalización al que parecía abocado el hombre occidental. La razón, una y universal, se opone a la singularidad del individuo. Frente a ella, los existencialistas esgrimirán la existencia, individual e irreductible, de la misma forma que los románticos habían enarbolado el sentimiento o la pasión. Y 2) El rechazo de cualquier especie de dogma moral pretendidamente objetivo. Si la idea de moral le es, al surrealista, ajena, el existencialista negará, igualmente, la existencia de una moral universal, aunque propugnará que cada individuo, libre y responsable, se cree sus propias normas morales. En la frase final de una breve pieza dramática de Henry de Montherlant publicada en *Ciclón* (“Pasifae”, 1/3, mayo 1955, págs. 12-19), se resumen elocuentemente estas dos ideas. Afirma el Coro,

tencialismo, se entiende que ambos confluyan como soporte ideológico de “El horno”, el cuento que ahora nos ocupa. Volvamos a él.

Al principio del relato, un hombre se queda mirando el balcón de la casa donde habita el asesino. Sigue andando, titubea, y vuelve, sin motivo aparente, sobre sus pasos, hasta situarse exactamente en el mismo lugar en el que se detuvo al principio: “Percibiría algún efecto de rechazo en el plano vertical de la fachada de la casa del balcón, o procedería de acuerdo con una de esas equivocaciones tan ricas en aciertos” (22), aventura el narrador. Es apenas una frase, sin importancia funcional para el progreso de la acción, pero nos instala, de golpe, en ese mundo animado de ascendente surrealista en el que “todo habla o hace signos” (Paz, 1974, 14) —una fachada, un balcón...—, en el que los comportamientos humanos parecen regidos más por misteriosas llamadas, azares o distracciones que por la razón, la moral o la voluntad.

Decía Julio Cortázar en 1947 que “toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, el azar, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura” (Cortázar, 1994, 107). La impronta surrealista va en “El horno” más allá de una mera “contaminación”. La aceptación del azar, revelador de correspondencias y analogías, instrumento y llave del conocimiento, como una forma de necesidad cuyos dictados no cabe desoír —el asesino se define como un hombre “respetuoso con el azar y enteramente gobernado por él”— entronca de lleno con el concepto de “azar objetivo”, una de las forjaciones axiales del surrealismo: premoniciones o coincidencias inexplicables en las que confluyen nuestras pulsiones o deseos más íntimos y los acontecimientos de la realidad exterior.

Si la impronta surrealista en “El horno” es incuestionable, sólo desde postulados existencialistas puede desentrañarse el sentido último del relato. Veamos:

---

mientras cae el telón: “A veces dudo si la ausencia de razón y la falta de moral no contribuyeron en mucho a la gran dignidad de los animales, de las plantas y de las aguas”.

Él [el asesino] no era más que una especie de instrumento, un ejecutor de otra justicia, una justicia que no solo le permitía obrar en beneficio propio, sino que también iluminaba un trecho considerable de su camino; y si había mucho de capricho y de disparatado en esta justicia, la muerte de cualquiera, cualquier muerte, no obedece, en resumidas cuentas, a otra cosa que a la imposición y a la violencia, lo que, en cierta manera, hace que todas las muertes sean iguales; lo demás es asunto de espacio, tiempo e instrumento. (25)

En el párrafo anterior encontramos, formulada casi en los mismos términos, una de las reflexiones centrales de *El extranjero*, de Albert Camus: “Desde el momento en que se muere, el cómo y el cuándo no importan” (Camus, 1996, 1, 149), escribe Mersault, aunque sus palabras encierran justamente el pensamiento contrario: una protesta sorda, descarnada, contra esa “pena de muerte generalizada [que] define la condición de los hombres” (Camus, 1996, 3, 44), según afirma el autor en *El hombre rebelde*. La ciega, absurda inexorabilidad de la muerte es también una de las ideas motrices de *Calígula*: “No importa. Es lo mismo. Un poco antes o un poco después...” (Camus, 1996, 1, 394), apostilla el emperador después de hacer beber un veneno al anciano Mereya bajo una acusación a sabiendas infundada, improvisada casi. Más adelante, el propio Calígula nos aclara el porqué de tanto y tan gratuito crimen: demostrar “a esos dioses ilusorios que un hombre, si se lo propone, puede ejercer, sin aprendizaje, su ridículo oficio” (408). Matar por matar, indiscriminada, arbitrariamente: ése es el “ridículo oficio” del improbable Dios al que Camus, a través de Calígula, –al que Vieta, a través del Asesino– denuncia, emulándole.

El influjo existencialista en “El horno” no se agota en el pasaje anterior. Después de calificar de “innoble” y “cruel” al asesino, el narrador admite que, sin embargo,

es muy difícil que se pueda lanzar sobre un hombre, aun en el peor de ellos, los barrotes que nos aseguren su verdadera naturaleza y que, engañándonos, al presentarlo como cosa estática, liquidada, nos sean una amable justificación para apaciguarnos ante el fenómeno portentoso que siempre constituye la simple existencia –y su reconocimiento– de otro individuo. (24)

Al negar que la existencia humana sea “cosa estática, liquidada”, Vieta parece instalarse en la postura antiesencialista característica del existencialismo. Para los existencialistas, el hombre no tiene una esen-

cia prefijada —que por fuerza habría de ser universal, común para toda la especie—; se va forjando libremente a lo largo de su existencia —el “fenómeno portentoso” de una existencia “pletórica de posibilidades y realizaciones efectivas” (25), según leemos más adelante—, en la que es él el responsable único y absoluto de todos sus actos.

En el número de enero de 1957 aparece en *Ciclón* un cuento de Antón Arrufat en el que el trasfondo existencialista es, si cabe, más evidente. En “El fantoche” (3/1, enero 1957, págs. 42-43), el protagonista-narrador, amigo de paseos nocturnos por las calles semidesiertas de La Habana, entra en un café, se sienta en una mesa y, con actitud desinteresada, observa a las personas que animadamente fuman, beben, conversan a su alrededor. Un hombre ataviado con frac, chistera y bastón pone un disco en la gramola e inicia de pronto una coreografía vertiginosa, exagerada, ante el atento regocijo de los presentes. El protagonista queda enseguida fascinado, atrapado por el baile: apenas puede controlar sus piernas, sus dedos, que se mueven, como dotados de vida propia, al ritmo de la música. Transcribo literalmente el final del relato:

Súbitamente, salté en medio del círculo y comencé a bailar. El otro desapareció en silencio como si dejara paso a un sustituto previsto. El público se convirtió en una masa amorfa que me rodeaba y aprisionaba, no oía ya sus roces y aplausos como antes, sino un estrépito acompañado de repentinos silencios, mientras giraba, daba volteretas, hacía cabriolas y levantaba los brazos. Oí repetir la misma música una y otra vez. Continué toda la noche. Al día siguiente, volví al café, y al otro, y al otro, al compás de la música que hacen sonar manos desconocidas. (43)

Ese baile enajenante “al compás de una música que hacen sonar manos desconocidas” —que remite, como veremos, a la escena final de *Falsa alarma*, el drama fundacional del absurdismo cubano— no puede entenderse sino como imagen certera, expresiva, de la *existencia inauténtica* sobre la que teorizó Martin Heidegger: el hombre sin identidad, inconsciente y alienado, incapaz de tomar el timón de su propio discorrir, de vencer esa inercia despersonalizadora de la historia contemporánea de Occidente como reacción a la cual había surgido, precisamente, el existencialismo<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Para un esclarecimiento de la dicotomía heideggeriana entre existencia *auténtica* e *inauténtica*, cfr. Vattimo, 2000, 40-47; o Steiner, 1999, 146-218.

## LA VOCACIÓN MINORITARIA

Leemos en “Cultura y Moral”:

Frente a la cultura oficial estará siempre la verdadera, la alta cultura –que representa una serie de valores sostenidos y sustentados por las minorías creadoras a través de los años. Esta alta cultura de las minorías, no la falsa cultura de las mayorías infecundas, se va forjando en la obra de los grandes artistas.

El espíritu de élite que rezuman las líneas anteriores –heredado, en parte, de *Orígenes*, y coherente, en todo caso, con la filiación simbolista-vanguardista de la revista– contrasta vivamente con el programa anunciado en el editorial del número inicial de la revista *Nuestro Tiempo* (nº 1, septiembre 1954), vinculada, como ya se ha señalado, al Partido Socialista Popular:

En estas páginas nos proponemos exponer, discutir, comentar, hechos y presencias del arte y la cultura. Poco más de tres años de actividad nos han demostrado que no hay medio hostil ni excepticismo (*sic*) valedero ante el ímpetu de una juventud decidida a ganar la batalla. Inquietar al pueblo frente al espectáculo de la creación artística fue nuestra consigna. Fieles a ella hemos logrado sacudir la indiferencia de unos, la inhibición de otros, contagiando a todos con nuestro entusiasmo.

*Nuestro Tiempo* –contrapunto, otra vez, de *Ciclón*– propugnará, en efecto, una cultura de cuño popular –la sola aparición en el texto anterior de la palabra *pueblo*, anatemizada por *Ciclón*, es todo un síntoma de la divergente orientación ideológica de ambas revistas–, menos cosmopolita, dirigida no tanto a una intelectualidad minoritaria cuanto a un público indiscriminado, lo más amplio posible.

Tomando como hilo conductor el editorial “Cultura y Moral” –única declaración de principios explícita en los poco más de dos años de vida de *Ciclón*– y considerando, además, el conjunto de reseñas, artículos, estudios, retrospectivas, poemas y relatos publicados, hemos tratado de elucidar las líneas maestras que definen la orientación editorial de la revista.

En *Ciclón* encontramos todos los vectores o ascendientes necesarios para reconstruir la genealogía del teatro del absurdo: el decadentismo finisecular, Jarry, Dadá, el surrealismo, el existencialismo, el gusto

por la provocación, la defensa de una aristocracia intelectual... No debe, pues, sorprendernos que, al margen de *Falsa alarma*, el drama pionero de Virgilio Piñera, publicado en 1949, el absurdismo cubano se gestara en la segunda mitad de la década de los cincuenta impulsado por una pléyade de autores –Ezequiel Vieta, Antón Arrufat, José Triana, el propio Piñera– aglutinados en torno al proyecto de Rodríguez Feo.

Podría establecerse un paralelismo entre la irrupción del Postismo de Carlos Edmundo d'Ory o Silvano Sarnesi en el páramo poético de la primera postguerra en España y la tentativa de agitación literaria –tocada también, como hemos visto, con la impronta del surrealismo– que supuso *Ciclón* en la Cuba de finales de los cincuenta. A grandes rasgos, Ángel Berenguer (1995) explica la génesis del neosurrealismo español –y, por tanto, del teatro primero de Fernando Arrabal, vinculado al movimiento postista– como una “necesidad expresiva” (38), como la “materialización de una conciencia de ruptura” (39), único cauce posible de mostrar “la extrañación, la no-alineación, la imposibilidad total en que se halla el poeta, el dramaturgo de comulgar con el sistema” (38), entendiendo por “sistema” la sofocante estructura sociocultural que determina el carácter átono y monolítico del depauperado paisaje artístico e intelectual en España durante la inmediata postguerra. Transponiendo al caso cubano la propuesta de Ángel Berenguer, quizá pueda admitirse que algo hay en las primeras piezas absurdistas de Piñera, Triana o Arrufat de respuesta desgarrada a la asfixiante medianía intelectual de la Cuba del batistato. Cualquiera de los dramaturgos citados podría haber firmado, alterando las coordenadas espaciales, las siguientes palabras de Francisco Nieva –un postista, recordemos– acerca de su quehacer literario en el Madrid de postguerra:

Huí y arrastraba la angustia que aquel ambiente me producía. Por eso me refugié en la gran evasión, en el sueño surrealista, que en el fondo era una forma también de asumir aquella pesadilla [...]. Huí a lo más extremo para alejarme de la tremenda vulgaridad que significaba la España de entonces. Acaso lo que llamamos evasión no sea otra cosa que rebelión, la búsqueda desesperada de una salvación. (cit. por Pérez Coterillo, 1975, 10)

La reacción natural de buena parte de los autores aludidos –cubanos y españoles– será, de hecho, el exilio, pero no, en principio, un exilio “político” o “ideológico”. De Arrabal, afincado en París desde 1955,

escribe Berenguer que el suyo fue primero “un exilio estético (reacción contra la literatura maniatada que se hace por entonces en España) que, poco a poco, iría convirtiéndose en exilio moral” (17). Lo mismo podría decirse, acaso, de Francisco Nieva y, del otro lado del Atlántico, en un contexto en cierto modo homologable y casi cronológicamente coincidente, de Piñera, Arrufat o Triana<sup>22</sup>.

*Ciclón* supuso, en suma, el crisol nutricional del absurdismo cubano. En todo caso, difícilmente el teatro del absurdo podría haber prendido en la Isla si, paralelamente, no se hubieran configurado unas remozadas estructuras teatrales –cuyo eje sería la proliferación de las llamadas *salitas* en la capital– que propiciaran la llegada a los escenarios cubanos de las obras de Sartre, de Camus o de Ionesco, posibilitaran el estreno de las primeras piezas de vanguardia autóctonas y contribuyeran decisivamente a generar un público –y también unos actores y unos directores– capaces de asimilar las nuevas propuestas dramáticas. De ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo, así como de dilucidar el lugar que el teatro de vanguardia ocupó en el repertorio de los escenarios habaneros y su difícil convivencia con un teatro de signo, llamémosle, realista, ilusionista, más accesible para el público medio.

## EL TEATRO CUBANO ENTRE 1936 Y 1958: DEL *TEATRO DE ARTE* A LAS *SALITAS*

### EL PERIODO DEL *TEATRO DE ARTE*

Con la demolición, en febrero de 1935, del teatro Alhambra, sede y símbolo del rancio costumbrismo que con “una estética populachera, un criollismo fácil y una sátira política epidérmica” (Espinosa Domín-

---

<sup>22</sup> Entre enero de 1955 y noviembre de 1958 Piñera residirá, como hemos visto, en Buenos Aires, en calidad de corresponsal de la revista *Ciclón*. A Arrufat le encontramos, durante este periodo, en Estados Unidos. Triana trabajará como actor en el grupo teatral Dido, en Madrid, donde publicará en 1958 el poemario *De la madera del sueño*. A las funciones del grupo Dido, que, coordinado por Josefina Sánchez Pedreño, presentaba predominantemente obras de autores de vanguardia, asistió con cierta regularidad, según parece, Fernando Arrabal, con apenas veintinueve años. De hecho, sería el grupo Dido el responsable del estreno por primera vez en España de una obra suya: *Los hombres del Triciclo*, en 1958.

guez, 1992, 13) había impuesto su hegemonía en el paisaje teatral habanero del primer tercio del siglo, se cierra toda una etapa del teatro cubano en la que la producción de José Antonio Ramos (1885-1946) constituye el único reducto de calidad y dignidad artística en el mar de mediocritad dominante.

La fundación, un año después, del grupo La Cueva marca el inicio de un nuevo periodo de singular importancia en el devenir de las artes escénicas en la Isla: el del llamado *Teatro de arte*, un teatro de indagación estética cuyo apremiante propósito fue “desembarazar el escenario cubano del provincianismo que lo asfixiaba para introducirlo en las nuevas técnicas del arte teatral moderno” (González Freire, 1958, s. p.). La Cueva fue el primer eslabón de una cadena de grupos de teatro independientes —el Teatro Universitario (1941), dirigido, primero, por el austriaco Ludwig Schajowicz y, desde 1946, por Luis Alejandro Baralt; el Teatro Experimental (1948), especie de taller anexo al anterior; el Patronato de Teatro (1942); el Teatro Popular (1943), de Paco Alfonso; el grupo ADAD (1947), conducido por Modesto Centeno; la Academia Municipal de Artes Dramáticas (1947), fundada y dirigida por Julio Rodríguez Aparicio; el grupo Prometeo (1948), dirigido por Francisco Morín; Farseros (1947), Compañía Dramática Cubana (1947), La Carreta (1948), Las Máscaras (1950) o Los Comediantes (1950)— empeñados en homologar el teatro cubano con el resto de la dramaturgia occidental.

La proliferación de grupos independientes como soporte y motor de la renovación de fórmulas dramáticas, de usos escénicos y, en general, del gusto teatral, no es, como es sabido, un fenómeno estrictamente cubano. Como señalara Sáinz de Medrano (1978, 105), en toda Latinoamérica surgen “nuevos movimientos renovadores producidos en torno a los años 30 que depurarán los logros anteriores y abrirán paso al gran torrente de la modernidad en el teatro hispanoamericano”; y serán, precisamente, “los grupos encuadrados ‘grosso modo’ bajo esta denominación [teatros independientes] quienes harán posible lo que acabamos de decir”. Los grupos e instituciones citados cumplirán, por tanto, en Cuba, la misma labor vivificadora que el Teatro de Ulises (1928) o el Teatro de Orientación (1933) en México, el Teatro Libre (1927), el Teatro Experimental Argentino (1928) o el Teatro del Pueblo (1930) en Argentina, el Teatro Experimental de la Universidad de

Chile (1941) en Chile, los grupos Renacimiento (1922) en Guatemala y Areyto (1940) en Puerto Rico, o la Sociedad de Amigos del Teatro (1945) y el Teatro Experimental de la Universidad Central de Quito (1945) en Ecuador.

Para el concreto caso cubano, se ha subrayado a menudo el esfuerzo casi heroico, titánico, de unos grupos independientes que, para desarrollar su actividad teatral, debieron sortear no pocos inconvenientes: el auge del cine –“el cine, con sus espectáculos millonarios, de montaje ruidoso, de magnífica actuación, había fomado un público exigente y baratero [...]. Puede decirse que el teatro era un pobre derrotado que ante las coqueterías del público con su joven rival sin defectos, se encontraba en la etapa del suicidio” (cit. por Muguercia, 1986, 40), leemos en el programa de *Esta noche se improvisa*, de Pirandello, la primera obra llevada a la escena por el grupo La Cueva–; la competencia de la radio y, más tarde, de la televisión, que provocó un éxodo masivo de directores, actores, escritores o técnicos hacia un ámbito que ofrecía mayores seguridades económicas; la inexistencia de un público real, consolidado al margen de la reducida burguesía ilustrada –estudiantes, artistas, intelectuales– o de los socios de las instituciones privadas que eran, a menudo, los únicos espectadores de los estrenos y que, como apunta Rine Leal (1963, 22-23), “en muchas ocasiones pagaban su cuota mensual pero no asistían a las representaciones, porque en realidad éstas no les interesaban más que como actividad social y elegante”; la falta de una necesaria protección oficial que garantizara la continuidad de los grupos –un ejemplo: La Cueva sólo pudo ofrecer seis montajes; por problemas económicos tuvo que disolverse a principios de 1937, apenas un año después de su fundación– y, como consecuencia de todo lo anterior, la imposibilidad de una dedicación profesional al quehacer teatral.

Hay que ponderar, en un contexto en el que el esfuerzo –pocas veces remunerado– de preparación de una obra se malgastaba casi invariablemente en una función única ante un auditorio escasísimo, los logros del *Teatro de arte*. A pesar de que fue incapaz de consolidar un verdadero movimiento dramático en la Isla, incorporó las enseñanzas de los grandes renovadores de la dirección escénica europeos y norteamericanos –Craig, Appia, Stanislavsky–, contribuyó a formar a toda una generación de creadores y directores que no tardaría en dar sus primeros frutos, introdujo en los escenarios cubanos lo más significativo y

avanzado de la moderna dramaturgia occidental<sup>23</sup> y, aunque tímidamente, posibilitó el estreno de las primeras obras de los llamados (Leal, 1980, 139-142; Carrió, 1988) “dramaturgos de transición”: Virgilio Piñera, Rolando Ferrer y Carlos Felipe<sup>24</sup>.

## LAS SALITAS

### *Un nuevo sistema de organización*

Señala el crítico Rine Leal (1967, 223-224) que, en los tiempos del *Teatro de arte*, “se ensayaba durante más de un mes para luego liquidar el esfuerzo en una solitaria función a la que había que ser socio para asistir”. En efecto, a pesar de los indiscutibles logros artísticos del periodo anterior, el teatro cubano adolecía, a principios de los años cincuenta, de “dos deficiencias fundamentales: la falta de público real y la falta de permanencia en cartelera” (Muguercia, 1986, 91), a las que habría que añadir una tercera, derivada, en parte, de las anteriores: la inexistencia de un número suficiente de dramaturgos de primera fila que permitiera acercar la creación dramática a las ya altísimas cotas alcanzadas por la poesía o la narrativa en la Isla.

En junio de 1954, en una salita improvisada en el barrio del Vedado, en La Habana, una puesta en escena de *La ramera respetuosa*, de Jean

---

<sup>23</sup> Algunos ejemplos, tomados casi al azar: el Teatro Universitario, dirigido por Luis Alejandro Baralt, estrena durante este periodo *La marquesa Rosalinda*, de Valle; el Patronato de Teatro, *Un inspector llama*, de Priestley, *Un tranvía llamado deseo*, de T. Williams, *El deseo bajo los ojos*, de E. O'Neill o *La gaviota*, de Chejov; el grupo Prometeo, *Orfeo*, de Jean Cocteau, *Su esposo*, de Bernard Shaw, *Esquina peligrosa*, de Priestley, *La más fuerte*, de A. Strindberg, *La intrusa*, de Maeterlinck o *La Gioconda*, de D'Annunzio; Teatro Popular, *Mariana Pineda* o *Yerma*, de Lorca, etc. Para una relación más detallada de los estrenos, cfr. González Freire, 1961, 166-175.

<sup>24</sup> El grupo ADAD estrena en 1947 *El chino*, de Carlos Felipe, primer premio del concurso de teatro ADAD de ese mismo año. El Patronato de Teatro presentaría, poco después, *El travieso Jimmy* y, el grupo Prometeo, *Capricho en rojo*, del mismo autor. Dos son, por su parte, las obras de Rolando Ferrer que se llevan a la escena durante este periodo: *Cita en el espejo*, en 1949, por ADAD, y *La hija de Nacho*, en 1951, por Las Máscaras; de los dos estrenos de Virgilio Piñera durante la época del *Teatro de arte* —*Electra Garrigó* y *Jesús*, en dos montajes del grupo Prometeo dirigidos por Francisco Morínos ocuparemos más adelante.

Paul Sartre, realizada por el Teatro Experimental de Arte (TEDA) y llamada, como todos los montajes del momento, a permanecer apenas un par de días en cartel, consigue un inopinado éxito de público y alcanza nada menos que ciento dos representaciones. Inmediatamente comienzan a construirse o a habilitarse en la capital pequeños locales teatrales, cuyo funcionamiento resume así Magaly Muguercia (1986, 86):

Cada salita presentará la obra en dependencia de la acogida que el público dispense al espectáculo. Al bajar la demanda, la salita estrenará un nuevo título, que correrá la misma suerte que el anterior: permanecer en cartelera mientras logre recaudar un monto de ingresos razonable.

El sistema –toda una novedad, por más que, combinado con el necesario patrocinio estatal, resulte, desde nuestra perspectiva actual, casi el único concebible– trajo consigo un florecimiento de la actividad teatral en La Habana que, de otro modo, en un tiempo de casi absoluto desamparo oficial, difícilmente podría haberse producido. Cinco de los grupos o instituciones del *Teatro de arte* –el Patronato del Teatro, Las Máscaras, Prometeo, el Teatro Universitario y la Academia Municipal de Artes Dramáticas– consiguen sobrevivir, adaptándose rápidamente a las nuevas circunstancias. Nuevos grupos –hasta catorce instituciones teatrales, instaladas de modo más o menos estable en sus correspondientes salitas, llegan a funcionar simultáneamente en la capital durante 1957 y 1958– inician su actividad al socaire del nuevo sistema: El Sótano, Prado 260, Atelier, Arlequín, Hubert de Blanck... La función diaria –a partir de 1957, de jueves a domingo– se consolida, y el teatro se abre a un público más numeroso y de una extracción social más variada.

### *Análisis del repertorio*

El nuevo sistema de funcionamiento adoptado por las *salitas* trajo como inmediata consecuencia el predominio de un teatro de signo inequívocamente comercial, de dudosas cualidades artísticas, pero fácilmente asimilable por el espectador medio. En este contexto, el teatro cubano ocupó un espacio muy reducido: según datos de Magaly Muguercia (1986, 81), “apenas un 14% de las puestas en escena se apoyaban en obras de la dramaturgia nacional”. La explicación a la escasa presencia de la dramaturgia autóctona en el repertorio de las *salitas* hay

que buscarla también en la conversión del teatro en una mercancía sometida a las leyes de la oferta y la demanda: el empresario, cuyo negocio depende del público para su continuidad, no está, en general, dispuesto a contraer el riesgo que supone el estreno de un autor novel.

Intentaré en las próximas páginas establecer el lugar que ocupa la dramaturgia absurdista en el conjunto del teatro cubano concebido o estrenado durante el lustro anterior al triunfo de la Revolución –y, ampliando el círculo, en la suma del teatro representado en los escenarios habaneros–. Estableceré, para ello, las tendencias básicas a las que, a mi juicio, pueden adscribirse la mayor parte de las piezas que configuran el repertorio autóctono de las *salitas*. Comprobaremos que hay una evidente correspondencia entre las líneas dominantes del repertorio de obras foráneas –excluyendo, naturalmente, el teatro clásico– presentadas en la escena capitalina y las diversas vetas que pueden discernirse en el corpus de dramas vernáculos –una treintena de obras– que se va configurando entre 1954 y 1958. Por último, constataremos que, dentro de éste último, las dos tendencias que ofrecen unos resultados artísticos más satisfactorios –un incipiente *realismo social*, por un lado, y un teatro de cuño existencialista / absurdista, por otro– no son sino el correlato, en el ámbito de la creación escénica, de los dos polos o frentes de resistencia cultural –a las señas de identidad estéticas e ideológicas de uno y de otro hemos ya aludido en el capítulo anterior– empeñados en mantener lo más alto posible el listón de la dignidad artística en medio del exiguo panorama cultural de la Cuba de los últimos años cincuenta: los aglutinados en torno a las revistas *Nuestro Tiempo* y *Ciclón*, respectivamente.

## Teatro comercial

La consolidación de la función diaria, el incremento de la actividad teatral y la extensión del interés por el teatro a una franja más amplia del espectro social –los tres logros primordiales del sistema de *salitas*– trajeron aparejadas, como acabamos de apuntar, nuevas servidumbres. En la etapa del *Teatro de arte*, la autonomía de los grupos independientes con respecto a los gustos del gran público, ajeno a un circuito de creación-recepción cerrado sobre sí mismo, había convertido el teatro en una actividad estrictamente artística –y no lucrativa–, lo que, a

su vez, había permitido la puesta en escena de una dramaturgia de calidad, pero que difícilmente habría superado el veredicto de la taquilla. Con las *salitas*, la mercantilización del hecho teatral, la consideración del teatro como un negocio cuya supervivencia y rentabilidad dependía del éxito de las obras representadas, se traduce en el predominio de un teatro no de búsqueda o de riesgo, sino complaciente, comercial, halagador del gusto de un espectador medio que entendía el teatro como una forma de evasión o como una prolongación de los exitosos seriales televisivos o radiofónicos en los que predominaban las pasiones exageradas, epidérmicas, y la fácil emotividad.

Es esto lo que denuncia Vicente Revuelta (1955, 7-8) cuando, desde las páginas de *Nuestro Tiempo*, afirma que se está recurriendo a “obras de una probada nulidad artística, por el solo hecho de que contienen algún elemento picante o morboso, de mucho atractivo, dicen, para el público”; o también Rine Leal, (1967, 47) que previene, en una reseña de la época, contra “la baraúnda de superficialidad, ñoñez y mediocridad que integran el denominador común a la mayor parte de las salas”. En la disyuntiva entre “el teatro de arte que muchos hubiesen querido hacer y las demandas económicas que los llevaron a buscar éxitos seguros de taquilla” (Espinosa Domínguez, 1992, 26), la línea comercial se erige en veta dominante en los escenarios habaneros. Un ejemplo significativo: el grupo Las Máscaras, en cuyo repertorio anterior a 1954 encontramos obras como *Yerma*, de Lorca, *Ligazón*, de Valle, *El tío Vania*, de Chejov, o *Los padres terribles*, de Cocteau, se instala en una salita propia en 1957 e inicia su temporada con un éxito de Broadway: *Mesas separadas*, de Terence Rattigan. La dependencia de la taquilla lleva a los empresarios –pues en pequeñas empresas se convierten, en definitiva, las salitas capitalinas– a buscar obras de reclamo, que hubiesen previamente triunfado en Broadway, en París o hasta en Madrid. Así, se asoman a las salitas autores como Noel Coward, Patrick Hamilton, Lillian Hellman, George Kelly, Jacques Deval, Louis Verneuil, o los españoles Carlos Llopiz, Alfonso Paso o Víctor Ruiz Iriarte. Paralelamente, se estrenan algunas obras cubanas que, tímidamente, parecen configurar una línea de teatro comercial autóctono: de *Gracias, doctor*, de Enrique Núñez Rodríguez –que consiguió ochenta y cuatro representaciones consecutivas– escribe Rine Leal (1967, 65) que recordaba “el viejo teatro Alhambra de cuello y corbata”; de *La víctima*, de María Álvarez Ríos –estrenada, como la pieza

anterior, con motivo del Mes de Teatro Cubano, en febrero de 1958– destacará Graziella Pogolotti su contribución “al esfuerzo por crear un repertorio de teatro comercial, abierto a todos y sin pretensiones intelectuales, *made in Cuba*” (cit. por Muguercia, 1986, 169).

## Realismo social

En su *Teatro cubano: 1928-1961*, Natividad González Freire (1961, 130-131) se refiere a la floración, durante el periodo de las *salitas*, de una serie de autores “afanados por la búsqueda de lo verdaderamente nacional”, cuyo quehacer parece guiado por la voluntad de “rechazar toda orientación foránea [...] y tomar como único lugar de buceo el hombre cubano y su circunstancia” a fin de “ofrecer al público un teatro que, por mostrarle su problema actual, puede atraerle mejor”. Se trataba, en palabras, ahora, de Magaly Muguercia (1986, 194-196), de “reflejar críticamente, desde una consciente perspectiva histórica, la realidad nacional” para así “consolidar un vigoroso movimiento dramático autóctono” capaz de “movilizar hacia el teatro un público amplio y popular”. Los rasgos definidores de esta tendencia –realismo crítico, nacionalismo, voluntad de comunicación mayoritaria– la sitúan en la órbita de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> En 1953 se organizó como sección autónoma dentro de la Sociedad un Círculo de Estudios Teatrales encargado de la publicación de unos *Cuadernos de Cultura Teatral* que sirvieran como espacio de debate sobre la problemática teatral del momento. En el editorial del primer número leemos: “Aspiramos con estos trabajos a reforzar nuestras posibilidades teatrales, en base a las más recientes experiencias ideológicas e históricas y llenar así el vacío dejado por la falta de instituciones culturales que emprendan la búsqueda activa de nuestra historia teatral y la desorientación de la mayor parte de nuestros directores que ante el hecho de la falta de autores cubanos, resuelven su repertorio atendiendo a la salvadora ‘última novedad’ de Broadway o París. [...] Esperamos contribuir por este medio a la creación de un terreno de ideas y pensamientos que resulte fértil al nacimiento de una literatura dramática y un teatro nacionales” (“Nuestra tarea”, en *Cuadernos de Cultura Teatral*, nº 1, abril-mayo 1955). El responsable de la sección de teatro de la Sociedad y de la nueva publicación era el director teatral Vicente Revuelta, que, durante una estancia en París a principios de la década, se había empapado de las teorías puestas en práctica por Jean Vilar en su Théâtre National Populaire. Vilar, recordemos, tenía como consigna lograr un “teatro para todos” que reflejara en lo posible los problemas de la comunidad.

A la vista de las características anteriores, podemos emparentar a los autores encuadrables dentro de esta línea con los de la llamada “Generación realista” –Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, José Martín Recuerda...–, que inician su andadura en la dramaturgia española a finales, también, de los años cincuenta. El realismo crítico como opción ético-estética –“en tanto que el problema de las masas esté en crisis [...], el teatro sólo puede, si quiere ser reflejo de la sociedad y la cultura de esa época, acusar de una manera realista, con un realismo minucioso, casi científico, esa crisis”, escribe Rodríguez Méndez (1968, 99)– y la voluntad de escribir “un teatro para los muchos” (Ruiz Ramón, 1995, 498) son, igualmente, algunos de los rasgos característicos de esta promoción. Nótese que, una vez más, no hemos aquí hablado de *influencias*, sino de *coincidencias* –estilísticas, de temas e intereses– entre dos líneas de desarrollo teatral que discurren paralelas a ambos lados del Atlántico.

A menudo se ha señalado también la posible influencia del neorrealismo italiano<sup>26</sup> sobre el vector *realista* de la dramaturgia cubana de los años cincuenta. “Estamos convencidos de que todos los caminos nos llevan al neorrealismo”, escribía Tomás Gutiérrez Alea (1954, 7), el más significado de los cineastas cubanos, en 1954, poco después de una visita a Cuba de Cesare Zavattini, guionista, inspirador e ideólogo del neorrealismo. Ciertamente, el descarnado verismo o el interés por el hombre humilde, asediado por la miseria, producto y víctima de un medio social injusto, nos permiten establecer una conexión entre el neorrealismo italiano y las primeras obras de Fermín Borges –*Gente desconocida*, *Pan*

---

<sup>26</sup> El neorrealismo, recordemos, surgió en Italia hacia 1945, con el final de la II Guerra Mundial y la caída del fascismo. Aunó coherentemente, y acaso sea ésta su principal aportación, una *ética* –la toma de conciencia de las responsabilidades del artista frente a los problemas de las clases populares: la miseria, el hambre, la prostitución, el mercado negro...– y una *estética* –la transparencia en la puesta en escena, la integración de lo documental en lo narrativo–. El primer hito del neorrealismo fue, como es sabido, *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini –aunque hay algún antecedente: *Ossessione* (1942), de Visconti, o *Los niños nos miran* (1943), primera colaboración de Vittorio de Sica con Cesare Zavattini–. Entre 1945 y 1955 ven la luz las grandes obras maestras de la corriente: *El limpiabotas* (1947), *El ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1950) o *Umberto D.* (1952), de De Sica; *Alemania, año cero* (1947) y *L'amore* (1948), de Rossellini; *Bellissima* (1950), de Visconti; o *Sin piedad* (1948) y *El molino del Po* (1949), de Lattuada, por citar sólo algunos títulos.

*viejo, Doble juego*— o Abelardo Estorino —*El peinte y el espejo*—. Sin embargo, creemos, con Magaly Muguercia (1986, 207), que “la influencia del neorealismo se produjo más a nivel de la reflexión, de la toma de posesión teórica de los teatristas más avanzados, que en la propia actividad de creación dramática y escénica”.

En los próximos párrafos comentaremos someramente *El peinte y el espejo*, de Abelardo Estorino, una de las piezas ilustrativas del *realismo social* en el teatro cubano. La obra no fue estrenada hasta 1960; en puridad, no pertenece, por tanto, al repertorio de las *salitas* habaneras. El texto data, sin embargo, de 1956, lo que justifica su inclusión en este apartado.

En *El peinte y el espejo*—primera entrega de la denominada “trilogía de variaciones machistas sobre familias provincianas”, integrada, además, por *El robo del cochino* (1961) y *La casa vieja* (1964)— Estorino presenta —denuncia, mejor— una estructura familiar profundamente machista a través del conflicto conyugal que se establece entre un marido (Cristóbal) zafio y bravucón, que agrede psíquica y hasta físicamente a su mujer, y ésta (Rosa), que intenta tíbicamente luchar contra la tiranía de su esposo pero termina, impotente, por aceptar la situación. Así lo resume la propia Rosa en su parlamento inicial:

Rosa [a Hilaria].— [...] Mire la hora que es, ni siquiera ha venido a almorzar. Los niños los vestí temprano y los mandé al parque. Mejor están fuera, mejor están fuera, al sol. Debían salir más a menudo, pero yo no puedo, yo no salgo nunca. A él no le gusta ¿sabe? Es celoso, usted lo sabe. Si me pinto, me pregunta; no quiere que me corte el pelo. Es celoso y sin embargo, ya usted ve, ni siquiera me mira y cuando me mira, pelea. Por el arroz, que está ensopado, por los muchachos, por el agua caliente... (Estorino, 163, 171-172).

El tradicional reparto de roles y espacios sobre el que se funda la organización patriarcal de la célula familiar —la mujer, circunscrita al universo cerrado, privado, de la casa, con dos obligaciones inexcusables: procrear y cuidar de la intendencia del hogar; el hombre, siempre puertas afuera, desplegando su actividad en el ámbito de lo social, de lo público— aparece apuntado explícitamente por Cristóbal:

Rosa.— Yo soy tu mujer, soy tu mujer, tu mujer.

Cristóbal.— Entonces cuida a los muchachos y ocúpate de mi ropa [...]

Un hombre no tiene que andar con la mujer pa'riba y pa'bajo. No conozco a

nadie que lo haga. Yo voy con mis amigos y juego dominó y me tomo mi cerveza. Ya ti lo que debe importarte son tus hijos y tu casa. (184)

Afirma un personaje de *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo (1963, 82): “Esto es un juego cruel; un juego de víctimas”. A propósito del teatro de la “Generación realista” española, a la que nos hemos referido más arriba, escribe Ruiz Ramón (1995, 488): “lo curioso, lo realmente interesante, es que los verdugos, los antagonistas, los devoradores, son también, y a la vez, víctimas culpables y nocivas, víctimas negativas”. También en *El peine y el espejo*, los personajes, todos, del drama se nos presentan, en última instancia, como víctimas, aunque la fuerza alienadora sea, en cada caso, diferente. La arrogancia del marido, peñándose frente al espejo después de abofetear a su mujer, o una concepción gruesa, tabernaria, de la hombría:

Rosa.— Cobarde, sin una gota de sangre.

Cristóbal.— Pregunta en el pueblo a ver si soy cobarde.

Rosa.— Cobarde.

Cristóbal.— Pregúntales a mis amigos las broncas que he tenido en los bailes, los dientes que he roto con esta mano. Cuando tenía la máquina me comía la carretera a 180. A 180 y borracho. Y me he tomado una botella de coñac en el cementerio, sentado en la tumba de una vieja. A las dos de la mañana.

Rosa.— Eso es mierda.

Cristóbal.— No me grites.

Rosa.— Mierda, mierda.

Cristóbal (*pegándole*).— Coge, coge, coge. (185),

en suma, los parámetros que rigen los comportamientos masculinos en el entorno de Cristóbal, son, en realidad, mecanismos de autoafirmación consecuencia de una estructura social sofocante que no ofrece expectativas de desarrollo, de realización individual. Sólo en una ocasión se permitirá Cristóbal exteriorizar su insatisfacción vital:

Cristóbal.— Cuando vengo de noche a casa las calles están vacías, todas las puertas cerradas. Ya es tarde. Me parece entonces que me falta algo por hacer, que no debo acostarme sin hacer una cosa más. ¿Qué es?, ¿Qué me falta por hacer? Me reúno con los amigos, tú sabes, Sergio y Beto y el de la botica, tú sabes. Nos tomamos unas cervezas y hacemos cuentos y discutimos. Hablamos y hablamos. Ya después no hay más de qué hablar y nos quedamos allí. Y otra cerveza y volvemos a quedarnos. Y nadie se va primero y ya no hay nada que decir. Beto hace alarde de lo que toma y Emilio del trabajo y del dinero que gana. Y

yo... yo... también hablo y discuto y hago alardes. Y después, cuando vuelvo a casa me doy cuenta de que falta algo, de que se me ha olvidado algo. [...] Es algo que tiene que ver conmigo. [...] No sé, es como que algo se hubiera desperdiciado en el día. (182-183)

Rosa, por su parte, se debate entre dos polos de influencia, factores, ambos, de alienación, en la medida en que le sirven como coartada para no afrontar su problema conyugal: la superstición –la santería–, encarnada en Hilaria, una vieja milagrera que está “rifando una imagen de la Purísima Concepción; *mi Purísima Concepción*” (173) y, a la vez, sugiere a Rosa que para recuperar el amor de su marido bastará con darle una infusión con “hojas de caisimón” y “flores de sabelección” (172), y el más rancio catolicismo, representado por Carmela, la pacata hermana de Cristóbal. Estorino equipara, por medio de una hábil añagaza escénica, superstición y religión: cuando Hilaria se va de la casa,

Rosa [...] va hasta la mesa de centro, recoge las yerbas que le dejó Hilaria e, inspeccionándolas, casi acariciándolas, va hacia el interior de la casa. En ese momento entra Carmela. Rosa tiene que darse prisa para esconder las yerbas. *Carmela deja sobre la mesa, en el lugar donde habían estado las yerbas, un velo de misa, un rosario y un abanico. Comienza a oscurecer.* (175; la cursiva es mía)

Puesto que machismo y sincretismo religioso constituyen, parece, dos de los rasgos definidores del mundo social caribeño, se entiende que *El peine y el espejo* –o, mejor, la corriente teatral a la que puede adscribirse la obra– fuera saludada como un ensayo de teatro auténticamente nacional, fuertemente anclado en la realidad cubana de su tiempo.

### Realismo poético

Formando un grupo claramente discriminable del anterior, puede acotarse un conjunto de obras técnicamente *ilusionistas* –pues no renuncian a crear *ilusión de realidad*– que no pretenden, sin embargo, reflejar críticamente la realidad sociohistórica cubana. Rasgos como la utilización de procedimientos desrealizadores del mundo representado –el Coro, por ejemplo, en *Lila la mariposa*, de Rolando Ferrer–, la trabada arquitectura simbólica, la exacerbación de las pasiones o la alta temperatura lírica del lenguaje empleado por los personajes acercan estas obras al teatro lorquiano, y justifican la utilización, para ellas, del mar-

bete *realismo poético*. Me centraré, en los próximos párrafos, en una obra representativa de esta tendencia: *Donde está la luz*, de Ramón Ferreira, publicada en *Ciclón* en marzo de 1956 y estrenada en la sala Prado 260 en mayo de ese mismo año.

Elena, que, tras la muerte de sus padres, fue acogida por Adela (su hermana mayor) y Juan (el marido de ésta), pasa los días en silencio, mirando al mar, esperando que Manuel, un joven sin oficio ni beneficio que revolotea en torno a la casa y del que está perdidamente enamorada, venga a buscarla. Después de una agria discusión entre las dos hermanas, Elena confiesa que está embarazada. Aparece en la casa Manuel, borracho, para decirle a Elena que no puede llevarla consigo. Adela, que cree, como el lector-espectador, que es Manuel quien dejó encinta a su hermana, se encara con él, le amenaza: "Si estás dispuesto a pelear, será mi marido quien te pida cuentas" (Ferreira, 1956, 69). Manuel le espeta: "Si se aclaran las cosas, óyelo bien, a tu marido le va a sobrar una de las mujeres de esta casa" (70). Ante tal insinuación, Adela pierde los nervios y, fuera de sí, le mata, clavándole un cuchillo. Cuando, inmediatamente, Elena le confiesa que, en efecto, Juan la violó y es, pues, el padre de la criatura, Adela, para ocultar la verdad, acusa a su hermana del asesinato de Manuel.

Se ha desencadenado un ciclón. Aunque las autoridades han recomendado a la población que abandone las cabañas costeras, Adela permanece en la casa esperando a su marido, que había salido a pescar. Llega éste, al fin, empapado, con la ropa hecha jirones. Juan reconoce que, ciertamente, forzó a Elena y, más aún, que está enamorado de ella -"Iré y le pediré perdón. Y ahora sí comprenderá cuánto la quiero" (83)-; Adela, también a él, le asesina. Después, entra en la casa, a esperar a que el mar la arrastre.

La obra, una reflexión acerca del autoengaño como forma de supervivencia, tiene como eje temático primordial la incapacidad de Adela para afrontar la verdad -la *luz*- y, por extensión, la necesidad del ser humano de elaborar construcciones mentales seguras, tranquilizadoras, frente a una realidad -la realidad de los sentimientos, de las pasiones: el *mar*- cambiante, imprevisible, que creemos bien embridada y, de pronto, inabarcable, nos desborda. El *mar* y la *luz* constituyen, pues, el basamento simbólico sobre el que se asienta el sentido de la obra. La *luz* aparece asociada invariablemente al conocimiento de los

hechos –que Elena está embarazada; que fue forzada por Juan– por parte de Adela: esa verdad soterrada que va aflorando a lo largo del drama y que Adela se resiste a admitir. Al final del acto segundo, cuando Adela, que acaba de asesinar a Manuel, sabe ya –aunque no quiere creerlo– que no fue éste, sino su marido, quien mantuvo relaciones con su hermana, leemos:

Elena.– Si hubiera sabido de lo que eres capaz por seguir viviendo, hubiera acabado contigo hace tiempo [...]. Necesito aplastarte con lo único que puedo hacerlo (*sic*): la verdad.

Adela.– No mientas.

Elena.– No temas. Esta mañana me dijiste que te mirara de frente. Mírame ahora tú a mí. Mírame para que puedas sentir el peso de mis palabras.

Adela.– Calla.

Elena.– Ya no importa lo que diga. Lo sabes. Pero todavía te niegas a oírlo. Quieres un rincón donde refugiarte. Una duda, por pequeña que sea. *Vivirías a oscuras para siempre si pensaras que la luz va a descubrir lo que no quieres ver.* (70-71; la cursiva es mía)

En la última escena, Adela, después de disparar sobre Juan, proclama: “Aquí estoy. Aunque me lo diga el mar, es mentira. En la cárcel, en la tumba... mientras alguien pueda oírme, será mentira. ¡Mentira! ¡Mentira!” (83). Una vez más –ya en el segundo acto, después del desgarrado relato de la violación que escuchamos de labios de Elena, Adela, dando “puñetazos de furia en la mesa”, había gritado: “¡Es mentira! ¡Mentira! ¡Mentira!” (72)–, se muestra incapaz de aceptar la verdad de cuanto ha ocurrido. Por eso “la luz se va apagando hasta quedar la sala en tinieblas” (83).

El *mar*, como hemos ya anticipado, parece encarnar la realidad de los comportamientos humanos y, en particular, la pasión, rectora y desencadenante único de aquellos. Dice una Vieja, vecina de Adela:

La gente cambia. Y lo que queremos hoy nos sobra mañana. Sí. Es verdad. No nos basta. Es la naturaleza. Mira el mar. El mar llega todos los días hasta la marca puesta en los arrecifes. Todos sabemos que hasta ahí llega la marea alta. Solo hasta ahí. Y sin embargo... Hace años el cielo se puso negro, como hoy, se fue cerrando sobre el mar hasta que fue de noche en pleno día [...] El mar se desbordó sobre las rocas y se metió hasta donde quiso. Se lo llevó todo. Los que confiaron en la verdad de los arrecifes se pudrían al sol al otro día. (64)

El mar terminará por arrastrar la cabaña de Juan, y hasta a la misma Adela, de la misma manera que la pasión incontrolada, irrefenable, que impelió a aquél a violar a Elena arruina la estabilidad –precaria, aparente– en la que vivían los tres.

Ferreira configura, pues, en *Donde está la luz*, un mundo de pasiones exaltadas, casi animales –recordemos el pasaje en el que Elena describe a Adela el instante que siguió a la violación: “Debías de haberle visto la cara que puso cuando terminó. Cuando se quedó sin el demonio que lo había enroscado a mí y me vio la cara. Se fue encogiendo delante de mí hasta comprender que era un animal. Sé que lo sintió. Trató de hablar varias veces, pero yo no le quitaba los ojos. No podía hablar. La manera como yo lo miraba no lo dejaba. Se sintió animal. Lo hice sentirse animal. Y desde entonces no ha podido resistirlo. Si yo hiciera un gesto de perdón vendría a lamerme los pies. Para poder ser hombre otra vez” (71-72)–, que, en un entorno de realidades animadas, vagamente simbólicas, conduce inexorablemente a la muerte. Algo hay en todo ello del universo dramático de alguno de los dramas lorquianos.

## Teatro existencialista y absurdista

Nos ocuparemos ahora de la presencia en el repertorio de las *salitas* de obras de signo existencialista y absurdista, correlato teatral del vector estético-cultural encarnado por *Ciclón*.

Tal orientación dramática se había ya asomado a los escenarios cubanos durante el periodo del *Teatro de arte*. Durante las poco menos de dos décadas que transcurren entre el cierre del teatro Alhambra en 1935 o la fundación del grupo La Cueva en 1936 y la floración de las primeras salitas habaneras a mediados de 1954, asistimos a los primeros estrenos en la Isla de obras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Así, el grupo ADAD (Academia de Artes Dramáticas), dirigido por Modesto Centeno, presenta, en 1948, un programa doble compuesto por *Huis clos* y *La P... respectueuse*, de Sartre; en 1950, el Teatro Universitario, bajo la dirección de Luis Alejandro Baralt, estrena *El malentendido*, de Camus; y a principios de 1954, en pleno tránsito hacia el sistema de las *salitas*, el grupo TEDA (Teatro Experimental de Arte), nacido dos años antes y vinculado inicialmente a la Sociedad Nuestro Tiempo, representa, durante siete noches consecutivas, *Muertos sin sepultura*, de Sartre. El grupo Pro-

meteo, conducido por Francisco Morín, estrenará, por su parte, dos de las obras centrales del primer teatro de Virgilio Piñera, piezas no de vanguardia, pero, como veremos más adelante, sí, acaso, existencialistas, pre-absurdistas: *Electra Garrigó*, en octubre de 1948, y *Jesús*, en septiembre de 1950.

Será, no obstante, en el periodo de *las salitas* cuando el teatro existencialista y absurdista se abra realmente paso en los escenarios cubanos. Significativamente, las dos producciones que inician la etapa que nos ocupa se adscriben a esta veta teatral: la versión de *La ramera respetuosa* estrenada por el grupo TEDA en junio de 1954 bajo la dirección de Erick Santamaría y el montaje de *Las criadas*, de Jean Genet, realizado por el grupo Prometeo en noviembre de ese mismo año en otra sala improvisada del barrio del Vedado. Después, durante el lustro anterior al triunfo de la Revolución, los estrenos de obras de Sartre, Camus o Ionesco se suceden. El grupo Prometeo, siempre bajo la dirección de Francisco Morín, presenta en 1955 *Calígula*, de Albert Camus, en el que era, en palabras de Rine Leal (1967, 239), “el más noble, desinteresado y ambicioso empeño teatral que La Habana hubiera dado en mucho tiempo”. En 1956 se producen los primeros estrenos de teatro plenamente absurdista en la Isla: el grupo Teatro Experimental Arena representa, en septiembre, *La lección* —acompañada de una obra cubana también de signo vanguardista: *El juicio de Aníbal*, de Gloria Parrado— y, al mes siguiente, *La cantante calva* —en Cuba, *La soprano calva*—, re-estrenada más tarde, a finales de año, en la sala Atelier. En 1958 asistimos, finalmente, al estreno de *Las sillas* —en un programa completado con *La lección*— en la sala Arlequín, con dirección de Rubén Vigón.

Menos abundantes serán las piezas absurdistas autóctonas llevadas a la escena durante este periodo. A la ya citada de Gloria Parrado, se suman *Los inquisidores*, de Ezequiel Vieta, estrenada en Santiago de Cuba por el grupo Letra T en 1957; las piezas en un acto *Falsa alarma*, de Piñera —en una versión corregida y aumentada con respecto a la publicada en *Orígenes* casi diez años antes—, y *El caso se investiga*, de Arrufat, en funciones organizadas por la Sociedad Lyceum y dirigidas por Julio Matas a finales de 1957; y el drama *La boda*, también de Piñera, estrenado en la sala Atelier en febrero del año siguiente bajo la dirección de Adolfo de Luis.

El rápido repaso anterior, que nos ha permitido introducir una

serie de nombres –Francisco Morín, Julio Matas, Adolfo de Luis...– cuya contribución desde el ámbito de la dirección escénica se nos revela esencial para el arraigo del teatro de vanguardia en la Isla, da fe del espacio que tanto en el gusto del público como en el interés de dramaturgos y directores se iban abriendo las nuevas fórmulas teatrales. Hemos establecido, así mismo, una primera nómina de obras y autores cubanos que cultivan el teatro absurdista antes del triunfo de la Revolución. Las piezas aludidas –y otras del mismo signo, fechadas o publicadas, aunque no estrenadas, durante el periodo de las *salitas*– constituyen el objeto de estudio del siguiente apartado.

## EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA HASTA 1958

### VIRGILIO PIÑERA (I)

Comenzaré mi análisis con un repaso a la producción dramática de Virgilio Piñera anterior al triunfo de la Revolución. Hasta 1958, Piñera escribe las siguientes piezas: *Clamor en el penal*, *En esa helada zona*, *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *Los siervos* y *La boda*. *Clamor en el penal* y *En esa helada zona* permanecen inéditas. A *Los siervos*, explícitamente rechazada por el autor, nos hemos referido en el capítulo dedicado a la revista *Ciclón*, donde fue publicada en 1955. Del resto nos ocuparemos en las próximas páginas.

#### *Electra Garrigó*

En el prólogo –“Piñera teatral”– que encabeza la edición de su *Teatro completo*, afirma Virgilio Piñera (1960, 15) que escribió *Electra Garrigó* en 1941, “antes que ‘Las moscas de Sartre’ apareciera en libro” (*sic*). Sin embargo, la primera alusión a *Electra Garrigó* en el epistolario del autor la encontramos en una carta enviada a su hermana Luisa desde Buenos Aires durante su primera estancia en Argentina –entre febrero de 1946 y enero de 1948– en la que le comenta la próxima publicación –fallida, parece– de una reciente pieza teatral a la que da el título provisional de *Electra*. Teniendo en cuenta, además, que “Piñera teatral” es, como veremos, un texto interesado, plagado de omisiones, deformaciones e interpretaciones forzadas, podemos conjeturar, con

Carlos Espinosa Domínguez (1989, 87), que Piñera “presumiblemente escribió, o tal vez concluyó [*Electra Garrigó*] allí [en Argentina]”. El desajuste –un lustro, más o menos– entre la fecha probable de redacción del texto y el año consignado por el autor responde acaso a la voluntad de éste de afirmar su independencia con respecto al modelo sartreano –una recreación, también, del mito de Orestes / Electra, cuya primera edición data de 1943–.

*Electra Garrigó* fue estrenada por el grupo Prometeo en el teatro Valdés Rodríguez de La Habana en octubre de 1948. El responsable de la puesta en escena, Francisco Morín, dirigió también los dos siguientes montajes del drama: en febrero de 1958, con motivo del llamado “Mes del teatro cubano”, y en 1960, después del triunfo de la Revolución. La obra no volvería a ser representada hasta 1984, en una libérrima lectura escénica firmada por la dramaturga, actriz y directora Flora Lauten.

El mito de Orestes / Electra –que inspiró, en la Grecia antigua, la *Orestíada*, formada por las tragedias *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la trilogía compuesta por *Electra*, *Orestes e Ifigenia en Tauris*, de Eurípides– encuentra un amplio desarrollo escénico en nuestro siglo, desde la ópera *Electra* (1909), de Richard Strauss, hasta *Les mouches* (1943), de Jean Paul Sartre, pasando por *Mourning becomes Electra* (1931), de Eugene O’Neill.

En la versión más difundida de la leyenda, Agamenón, rey de Micenas y Argos, casado con Clitemnestra –con la que tiene cuatro hijos: Electra, Orestes, Crisótemis e Ifigenia– es asesinado por su esposa y por Egisto –el amante de ésta– a su regreso de la Guerra de Troya. Electra ayuda a Orestes a escapar, pues teme que Egisto intente también deshacerse de él. Pasan los años. Electra, tratada como una criada en la corte de Micenas, encuentra y reconoce a Orestes ante la tumba de su padre. Instigado por su hermana, Orestes asesina a Clitemnestra y a Egisto, vengando así a Agamenón. Después del matricidio, enloquece, perseguido por las Erinias.

En *Electra Garrigó*, Piñera reúne a Agamenón (Agamenón Garrigó), Clitemnestra (Clitemnestra Pla), Egisto (Egisto Don), Orestes y Electra en la corte de Micenas, convertida en la casa de una familia acomodada de la burguesía cubana. Orestes quiere realizar un viaje –iniciático, suponemos– a tierras lejanas. Agamenón le anima a ello, pero Clitemnestra se resiste a separarse de su hijo. Paralelamente, Clitemnestra

anima a Electra a casarse con uno de sus pretendientes, pero Agamenón, que no soporta la idea de perder a su hija, se opone:

Agamenón.- [...] ¿Sospechas cuál puede ser el objeto de mi llamada?

Electra.- Si; los rumores de que el pretendiente te amenaza con raptarme.

Agamenón.- En efecto, no quiero que te rapte; no quiero que se case contigo.

Electra.- Si no quieres que me case, si no quieres que me rapten, dime: ¿qué quieres entonces para mí?

Agamenón.- Quiero tu felicidad, Electra Garrigó.

Electra.- No, Agamenón Garrigó, quieres tu seguridad. (*Pausa*) Además, sería muy divertido que me raptaran. (*Ríe*)

Agamenón.- Te quiero demasiado para perderte, Electra Garrigó. (Piñera, 1960, 39)

Clitemnestra.- ... Mi amado Orestes tendrá todo cuanto desee con sólo abrir la boca. ¡Eso sí, le exigiré celibato eterno! Me pertenece. No quiero que parta, no quiero que mujer alguna lo disfrute. A mí será a quien adore, a quien haga sus sacrificios. (62)

Tal entramado de dependencias afectivas esconde, en realidad, un conflicto de poder: Agamenón desea la marcha de Orestes para que no le haga sombra como cabeza de la familia –“Tú deseas ardientemente, Agamenón Garrigó, que yo parta para ser tú el rey de la casa” (44), le dice Orestes a su padre–; y Clitemnestra, por su parte, quiere que Electra se case para ser ella la única mujer de la familia –“Añade a eso, Clitemnestra Pla, que quieres verme casada para ser tú la reina de esta casa” (44), dice Electra, inmediatamente después–.

A partir del acto segundo, Electra se erige en protagonista absoluta del drama, maestra de ceremonias que guía el curso de los acontecimientos. Primero incita a Clitemnestra y a Egisto a asesinar a Agamenón:

Electra.- No veo el pecado, Clitemnestra Pla. Te gusta Egisto Don, te acuestas con Egisto Don. Es muy sencillo. [...] Querido Egisto: nada te reprocho. Eres el amante de mi madre, tratas de suprimir a mi padre, pretendes sus riquezas, Clitemnestra te secunda, ¿qué esperas? [...] La suerte de mi padre está echada. Tenéis manos libres para obrar. (58)

Urde después la muerte de Clitemnestra –“¡Ya tengo a Agamenón! Ahora: ¡Clitemnestra!” ( 63)– e induce a Orestes, finalmente, a partir:

Orestes.- ¿Qué debo hacer ahora, Electra?

Electra.- ¡Partir! (*Señalando la puerta que está cerrada*) He aquí tu puerta de partir. (*Llevando a Orestes junto a la puerta*) Siempre se debe partir... (83)

Ha suplantado al destino, y está ya sola, definitivamente sola, en la casa, sin la compañía, siquiera, de las Erinias.

Dos han sido, en general, los logros o virtudes de la obra señalados por la crítica:

1) En primer lugar, la amalgama de tradición y vanguardia, de elementos autóctonos e importados. Ciertamente, la acción del drama se nos presenta envuelta en un epidérmico revoque de cubanidad: los personajes están ataviados con trajes típicamente cubanos, el coro de la tragedia entra en escena al son de la Guantanamera, Orestes envenena a Clitemnestra con una papaya... Para Vicente Cervera (1995, 152), *Electra Garrigó* constituye un feliz ensayo de "integración de los modelos culturales antillanos con los lejanos referentes helénicos". De la misma opinión es Raquel Carrió: Piñera consigue, a su juicio,

crear una expresión escénica que aborde asuntos, temas, personajes cubanos, pero a partir de técnicas modernas que garanticen su calidad estética y valor universal. Cubanía, modernidad y universalidad son conceptos que se unifican en un proyecto renovador con respecto a la tradición precedente, y en ningún caso la asimilación de influencias y modelos artísticos foráneos (surrealismo, existencialismo, teatro del absurdo o la crueldad) puede reducirse al criterio de "copia", reproducción mimética e indiscriminada. (1990, 874)

2) Un pretendido entronque con el carácter nacional y hasta con la realidad social de la Cuba del momento. El propio Piñera se encargó de alimentar esta línea de interpretación. En una reseña publicada en 1968, afirma que *Electra Garrigó* es "una sátira a la burguesía cubana" (Piñera, 1968b, 69). Años antes había escrito:

Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea a fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. Como yo no escapaba de esta ley general, como sentía en carne propia esta limitación terrible que nos imponía un respeto a ciegas, me parecía que tocar este tema sería una saludable lección. (Piñera, 1960, 11)

Sin embargo, el innecesario *mea culpa* que entona a continuación por haberse mostrado permeable a técnicas teatrales o postulados filosóficos foráneos nos informa implícitamente de las razones que le llevan a intentar a toda costa imbricar con *lo cubano* su obra, en un momento de exaltación nacionalista en el que el extranjerizante —el cosmopolitana automáticamente sospechoso de antirrevolucionario:

Aquí hace falta decir la verdad, y la verdad es que a semejanza de todos los escritores de mi generación, tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano de uno al otro extremo, lo falseé con unos griegos exhumados porque sí. Pero en esa época yo no podía hacer otra cosa, la literatura me dominaba, lo libresco me encantaba y el nivel me fascinaba... Pero al menos, no pequé en toda la línea, porque después de todo lo malo que pueda decirse de *Electra*, también podrá decirse que no es aburrida. No lo digo yo, sino la reacción del público en 1948 y la del público de 1958 y del 60. Como se dice, la gente sale encantada, [...] porque el cubano se reconoce en las chulerías de Egisto Don, en la sensualidad de Clitemnestra y en la ironía del pedagogo. (10-11)

Para Raquel Carrió (1992, 131-137), en *Electra Garrigó* encontramos “el intento más serio de penetración y disección de los problemas de la cultura nacional (y continental)”. La obra, que debería, pues, entenderse como “una cala profunda en los problemas más complejos del ser nacional”, constituiría una indagación en el binomio matriarcado-machismo como par de fuerzas dominante que modela la idiosincrasia del cubano y determina sus comportamientos sociales. La voluntad matriarcal de dominación vendría representada por Clitemnestra: “Orestes es mi hijo; exclusivamente mío” (43), le dice, taxativa, a su marido; Egisto, descrito en la didascalia previa a su entrada en escena como un hombre de “cuarenta años, muy bello y fuerte, [que] viste todo de blanco, como los chulos cubanos” (38), y Agamenón, que trata de imponer su voluntad a *Electra* —“Me debes obediencia” (39), le dice—, encarnarían, por su parte, el machismo. *Electra*, siempre según Carrió, representaría la rebeldía frente a tales valores —“Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: El matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres” (67)—, de modo que las dicotomías “dominación / libertad, opresión / liberación” condensarían el sentido último de la obra. Por otra parte, partiendo de “la identidad Familia-Casa-Nación, es decir, de la familia como célula que refracta (y representa)

contradicciones y rasgos de un contexto mayor”, la rebeldía de Electra podría también representar la insurgencia contra cualquier forma de poder autocrático –“Ya una ciudad se dispone / a presenciar un ejemplo / a ver derribar el templo / en que un tirano se impone” (52), canta el Coro, poco antes de la muerte de Agamenón–, con lo que quedaría abierta la puerta a una lectura de la obra en clave política.

En lo esencial, Raquel Carrió sigue la interpretación de Matías Montes Huidobro, que ya en una crítica escrita en 1960 –con motivo de la tercera puesta en escena de la obra– reproducida íntegramente en *Persona vida y máscara en el teatro cubano* afirmaba que, en *Electra* Garrigó, “elabora Piñera [...] un mundo con elementos de nuestra nacionalidad encabezados por el matriarcado y el machismo” (Montes Huidobro, 1973, 141). Más adelante, en una lectura carente, a nuestro juicio, del necesario rigor, sometida al sesgo de un anticastrismo visceral, Huidobro reinterpreta la obra como si hubiera sido escrita después de 1959: “Orestes es el exilio [...]; Electra es la Revolución”, nos dice; y añade:

Orestes se va, por lo menos a noventa millas [...] y esta Electra anticubana se coloca ante una puerta que no conduce a nada, ni siquiera al remordimiento. Asesinados los dioses tras una cuidadosa preparación dialéctica revolucionaria, destruidas las viejas tradiciones y los lazos familiares de la estructura burguesa, Electra parece satisfacerse en sí misma; no necesita nada más. Solo poseer y quedarse. Y el rumor Electra, el trueno Electra, sale por la puerta y la cierra pesadamente: Cuba castrista, cerrada a la luz por la fuerza de la monstruosidad.” (160)

No creo, sin embargo, que haya que buscar en el impulso matriarcal de Clitemnestra o en el machismo de Agamenón las claves interpretativas de la obra. Para desentrañar el sentido y la filiación de ésta, trataré, en las próximas páginas, de vincularla, de referirla a constelaciones diversas de textos con los que comparte bien procedimientos dramáticos, bien coordinadas ideológicas, huyendo, en todo momento, de un enfoque nacionalista inevitablemente deformante.

La recuperación de la mitología clásica como instrumento de indagación en conflictos psicológicos, existenciales o político-sociales es una de las constantes del teatro del siglo XX. Cabría, así, emparentar la *Electra* de Piñera, en el ámbito, sólo, de la dramaturgia hispanoamericana y sin ánimo alguno de exhaustividad, con obras como *Ifigenia cruel* (1923), el único texto dramático de Alfonso Reyes; *Cuando tengas un hijo*

(1929), una recreación del mito de Fedra, de Samuel Eichelbaun; *Proteo* (1931), del mexicano Francisco Monterde; *La hiedra* (1941), también sobre la figura de Fedra, de Xavier Villaurrutia; *Polifemo o las peras del olmo* (1945), de Horacio Rega; *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal; *La peste viene de Melos* (1956), de Osvaldo Dragún; *La muerte no entrará en palacio* (1957), de René Marqués; *Las nueve tías de Apolo* (1958), de Juan Carlos Ferrari; *Medusa* (1958) y *Teseo* (1962), de Emilio Carballido; *Medea en el espejo* (1960), de José Triana; *Yocasta o casi* (1961) y *Ha vuelto Ulises* (1962), de Salvador Novo; *Circe o el amor* (1962), de Emilio Belaval; *El reñidero* (1964), de Sergio de Cecco, a partir de la *Electra* de Sófocles; *Los siete contra Tebas* (1968), de Antón Arrufat; *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro; o *La oscuridad de la razón* (1993), de Ricardo Monti, basada en *La Orestíada* de Esquilo.

Además de una actualización libre del mito helénico, *Electra Garrigó* supone un intento de revitalización de las estructuras de la tragedia clásica. La presencia de un Coro –Coro al fin y al cabo, aunque cante al ritmo de la *Guantanamo*– que comenta las acciones cumplidas y anticipa las venideras, y la problematización del tema del destino –si bien, como veremos, el desencadenante y sostén del drama no será el choque entre la fatalidad y la voluntad o la libertad del protagonista, sino la toma de conciencia por parte de Electra de la inexistencia de tal destino, entendido como designio sobrehumano emanado de la divinidad–, nos permiten, con suficiente rigor, considerar *Electra Garrigó* una moderna tragedia<sup>27</sup>. Entronca, así, con la más fértil de las vertientes de renovación del teatro occidental durante la primera mitad del siglo XX: el retorno a formas primitivas de teatralidad –la tragedia, la farsa, el auto sacramental–, un venero de inspiración que, a su vez, deriva directamente del *primitivismo* característico de las vanguardias históricas. El teatro latinoamericano no es, en modo alguno, ajeno a este fenómeno. La farsa, expresión teatral por excelencia de la cultura carnavalesca, molde dramático sobre el que se vierte lo que Mihail Bajtin (1987) bautizó como “cultura cómica popular”, la cultivan Alfonsina Storni –sus

<sup>27</sup> Es notable el interés por la tragedia clásica en el mundo teatral cubano durante el periodo del *Teatro de arte*: el Teatro Universitario, durante los cinco años en los que fue dirigido por Ludwig S. Shojowicz –entre 1941 y 1946– representó *Antígona* y *Edipo rey*, de Sófocles, *Hécuba*, de Eurípides, y *Las coéforas*, de Esquilo; después, con Alejandro Baralt, se montarían *Agamenón* y *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

“farsas pirotécnicas” *Cimbelina* y *Polixena* y *La Cocinera* (ambas de 1931)–, Armando Moock –*Mundial pantomima* (1919) y *Un loco escribió este drama o la odisea de Melitón Lamprocles* (1923)– o Roberto Arlt –que llama “farsa dramática” a *El desierto entra en la ciudad* (1942) y “farsa trágica” a *La fiesta del hierro* (1940)–. Xavier Villaurrutia denomina “Autos profanos” a un conjunto de cinco piezas cortas –tituladas *¿En qué piensas?*, *Parece mentira*, *Ha llegado el momento*, *Sea usted breve* y *El ausente*– escritas entre 1934 y 1937. Tragedias son, junto a *Electra* Garrigó, la citada *Ifigenia cruel* (1923), de Alfonso Reyes; la trilogía *San Miguel de las Espinas* (1933), de Juan Bustillo Oro –que, denominada por el autor “Trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana”, remite a la lorquiana “Trilogía dramática de la tierra española” formada por *Bodas de sangre*, *Yerma* y una tercera pieza que habría llevado por título *La destrucción de Sodoma* o *Las hijas de Loth*–; *Lila la mariposa* (1954), de Rolando Ferrer; o *La muerte no entrará en palacio*, de René Marqués<sup>28</sup>.

Si, por su adscripción genérica, *Electra* Garrigó entronca con toda una corriente de revitalización de formas más arcaicas de teatralidad; si, por los personajes o el basamento argumental, se incluye dentro de ese amplio grupo de obras que reformulan los mitos clásicos para elucidar conflictos de diversa índole, hemos de buscar en el existencialismo ateo de Jean Paul Sartre o Albert Camus las claves ideológicas que nos permitirán elucidar el sentido de la obra, por más que, para algunos críticos, no estemos sino ante “limitaciones o endebles propias de orientaciones dominantes en el pensamiento de la época” (Carrió, 1990, 873).

<sup>28</sup> En España, escriben farsas Jacinto Grau –*El señor de Pigmalión* (1921)–, Max Aub –*Una botella* (1924), *El desconfiado prodigioso* (1924), *Jácara del avaro* (1935)– y, por supuesto, Valle –*La marquesa Rosalinda* (1912) y las tres piezas del *Tablado de marionetas*: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920)– y Lorca –sus farsas para guiñol *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* (1923), *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* (1922) y *Retablillo de don Cristóbal* (1931); y sus farsas para personas *La zapatera prodigiosa* (1926) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928)–. Autos profanos son *Angelita* (1930), de Azorín; *El hombre deshabitado* (1931), de Rafael Alberti; o *Pedro López García* (1936), de Max Aub. Por último, ocasionales tragediógrafos son, de este lado del Atlántico, Unamuno –*Fedra* (1910) y *Raquel encadenada* (1921-22)–, Jacinto Grau –*Entre llamas* (1905), *El conde Alarcos* (1907) y *El hijo pródigo* (1917)–, Max Aub –*El celoso y su enamorada* (1925) y *Narciso* (1927)–, Valle –que denominará “Tragedia de tierras de Salnés” a *El embrujado* (1913)– o Lorca –*Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934), *La casa de Bernarda Alba* (1936)–.

En el largo monólogo que abre el acto II, acaso el momento de mayor densidad filosófica de *Electra Garrigó*, Electra expone la que es, a nuestro juicio, la idea medular del drama:

Electra.— ¿Dónde estáis vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Quiero ver, siquiera sea, a uno de entre Ustedes. Pido la aparición de un no-Dios, que caiga en medio de este páramo. Sí, os conmino, extensas criaturas que no existís, formas no registradas en libro alguno, o puestas sobre la infamia de la tela del pintor. Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no haceros tampoco nunca divinos. [...] Vosotros no tendréis santuarios ni sacrificios. ¿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).

En la conciencia de Electra se ha ya consumado el anuncio de Nietzsche: *Dios ha muerto*. La consecuencia es inmediata: en un mundo sin Dios, no existen, tampoco, principios morales firmes, trascendentes, que sustenten nuestra conducta y nos permitan valorar, calificar los actos de los hombres como intrínsecamente buenos o malos. La inexistencia de absolutos morales será, como veremos, uno de los postulados básicos del existencialismo ateo, y constituirá, además, el eje temático primordial de *Falsa alarma*, la primera obra plenamente absurdista de Virgilio Piñera.

Dos corolarios se desprenden de la orfandad moral a la que el hombre parece abocado. Si, en primer lugar, no existe un baremo ético inmutable, objetivo, ninguna acción es, en sí misma, mejor o peor que otra. Leemos, así, en *Calígula*, el drama de Albert Camus (1996, 1, 420):

Quereas.— Creo que hay acciones que son mejores que otras.

Calígula.— Para mí todas son equivalentes.

Por dos veces se apunta esta idea en *Electra Garrigó*. “No castigaréis a Electra. Tampoco vais a recompensarla. Sois de tan grandiosa apatía que puede Electra segar una vida sin el temor de un reproche. Solamente lo tomaríais como el ruido sordo de un fruto que cae, de un fruto que cae en medio de vosotros, frutos que giran estallando en la violácea delatación del olvido” (53), dice Electra. Antes, habíamos asistido a una significativa conversación entre Electra y el Pedagogo que le fue dado por maestro:

Pedagogo.— Querida Electra, ¿querrías alisarme la cola un tanto? [el Pedagogo va vestido de centauro, con frac, cola de caballo y cascos] (*Saca del bolsillo del frac un gran peine y se lo da a Electra*).

Electra (*Empieza a alisar los pelos de la cola. De pronto se detiene; con la mano en alto*).— Escucha, Pedagogo; si te aliso la cola es sólo un hecho; si te asesinara con este puñal (*Esgrime el peine, a modo de puñal*) sería nada más que otro hecho. ¿He comprendido, Pedagogo?

Pedagogo.— Has comprendido, Electra. Lo has comprendido todo. (38)

Ante la inexistencia de invariables éticos, no queda, por otra parte, sino aceptar el aserto de Ivan Karamazov —el protagonista de la novela de Dostoievsky— que Camus (1996, 1, 272) hace suyo en *El mito de Sísifo*: “Todo está permitido”. Privado de una ética universal cuyos principios puedan ser conculcados, el hombre “se siente inocente. Para decir la verdad, sólo siente eso: su inocencia irreparable”, pues “si bien [...] puede haber responsables, no hay culpables” (258)<sup>29</sup>. Así, Quereas justificará el asesinato de Calígula no en nombre de la justicia, o como purga o castigo por el mal que desde una concepción del bien, del mal, absoluta, maximalista, ha cometido, sino como un imperativo de carácter meramente práctico: la muerte del Emperador es necesaria para salvaguardar el orden en el Imperio:

Calígula.— Entonces, ¿Por qué quieres matarme?

Quereas.— Ya te lo he dicho. Te juzgo nocivo. Me gusta la seguridad y la necesito. (Camus, 1996, 1, 418–419)

<sup>29</sup> El aparente relativismo moral que encierra el razonamiento anterior no es más que el resultado de llevar hasta sus últimas consecuencias un presupuesto filosófico. Existe, sin embargo, para Camus, una suerte de razón práctica, cívica, solidaria, orientada hacia el bien común, que puede, *debe*, en un sentido casi kantiano, guiar los comportamientos humanos. Se anticipa en *El mito de Sísifo*: “Lo absurdo no libera, no liga. No autoriza todos los actos. ‘Todo está permitido’ no significa que nada esté prohibido. Lo absurdo da solamente su equivalencia a las consecuencias de esos actos. No recomienda el crimen, pero restituye al remordimiento su inutilidad. Del mismo modo, si todas las experiencias son indiferentes, la del deber es tan legítima como cualquier otra. Se puede ser virtuoso por capricho” (Camus, 1996, 1, 272); y será el motor vital del Dr. Rieux, el narrador-protagonista de *La peste*, o la razón por la que, en la misma novela, Rambert, el periodista al que la epidemia sorprende en Orán, resolverá al fin permanecer voluntariamente en la ciudad para colaborar con el doctor: “Yo había creído siempre —dice— que era extraño en esta ciudad, que no tenía nada que ver con ustedes. Pero ahora, después de haber visto lo que he visto, sé que soy de aquí, quiéralo o no. Este asunto nos toca a todos” (Camus, 1996, 2, 487).

No hay en Quereas ningún tipo de enjuiciamiento moral: “Eres molesto para todos y es natural que desaparezcas” (419), dice. Simplemente. Algo parecido ocurre en *El extranjero*. A propósito de una de las visitas que Mersault, condenado ya a muerte, recibe del capellán, leemos:

Me decía [...] que yo cargaba con el peso de un pecado del que debía librarme. Según él, la justicia de los hombres no significaba nada y la justicia de Dios, todo. Hice notar que era la primera la que me había condenado. Me contestó que, mientras tanto, esa justicia no había lavado mi pecado. Le dije que no sabía qué era un pecado. Se me había hecho saber solamente que era culpable. Era culpable, pagaba, no se me podía pedir más.” (Camus, 1996, 1, 202)

Mersault, que ha matado, como Calígula, gratuitamente, no siente que haya infringido ningún precepto moral. Por eso afirma reiteradamente que no le asaltan remordimientos por el crimen que ha cometido. Cuando, durante el juicio en el que será condenado a muerte, oye clamar al fiscal: “¿Ha dicho, al menos, que lo lamentaba? Nunca, señores. Ni una sola vez en el curso de la instrucción me pareció conmovido este hombre por su abominable crimen”, dice: “Sin duda, no podía dejar de reconocer que tenía razón. Yo no lamentaba gran cosa mi acto” (189). Tampoco Electra, en la pieza de Piñera, interiorizará culpa alguna; por eso no la persiguen las Erinias: “¿Y esas Erinias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! (*Ríe*) No, no hay Erinias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinias.” (84).

La *luz*, bien aludida en el discurso de los personajes, bien como signo no-verbal virtualmente contenido en las acotaciones, es, en *Electra Garrigó*, el símbolo básico del que se sirve Piñera como soporte para la expresión dramática de las disquisiciones morales anteriores. En el acto I, después del *párodos* o ingreso del coro, Electra entra en la escena iluminada por una “luz amarilla violenta” (36) y exclama: “¡Qué furia me sigue, qué animal, que yo no puedo ver, entra en mi sueño e intenta arrastrarme hacia una región de la luz adonde todavía mis ojos no sabrían usar su destino! (36). Queda así apuntado, desde la primera frase del texto, el sentido simbólico que traerá aparejada la mención –la irrupción– de la luz a lo largo de la obra. La “región de la luz” es aquella en la que el hombre es capaz de conducir su propio destino, consciente de la

libertad sin menoscabo que le confiere la inexistencia de una instancia trascendente –Dios– y, consiguientemente, de cualquier especie de absoluto moral. Sólo Electra, instruida por el Pedagogo, ha tomado conciencia de que no hay dios alguno ante el que prosternarse; por eso la luz aparece única e invariablemente ligada a ella:

Egisto (*A Electra*).– Busco urgentemente a Clitemnestra. ¿La has visto?

Electra (*Sin mirarlo*).– No.

Pedagogo.– La luz le molesta.

Egisto.– En efecto, hay mucha luz aquí. (*Se mira la ropa*) Casi no se me ve la ropa. Habrá que poner pantallas muy pronto.

Electra (*Sin mirarlo*).– Yo prefiero toda la luz.

Egisto.– Como gustes. (*Caminando hacia las columnas de la izquierda*) En ese caso me voy al cuarto de tu madre. Así no sabré de la llegada del día. Estarán las cortinas echadas. (38)

El valor signico de la luz se hace explícito en el monólogo que abre el acto II. “Luz muy débil” (52), dice la acotación inicial. Paulatinamente, conforme avanza el discurso de Electra, “comienza a iluminarse la escena” (53). Por fin “la luz se hace eneguedora” (54), justo cuando Electra proclama el derrumbe de las antiguas certezas: “¡Atrás, fantasmas de los antiguos dioses! ¡Dioses de nada con ojos de nada! Vais a caer en el centro de esta luz [...] Es a vosotros, no-dioses, que os digo: ¡Yo soy la indivinidad, abridme paso!” (54).

También en este punto cabe hablar de una significativa coincidencia entre Virgilio Piñera y Albert Camus. La luz –el sol– es, recordemos, el símbolo central del *pensamiento de mediodía* camusiano. Como ha señalado Marla Zárate (1995, 35-36), Camus “asocia la luz con la libertad, el sol con el desembarazo de las creencias y los dogmas”, de modo que la luz y el sol acompañan siempre al hombre que ha conseguido “desprenderse del anhelo de absolutos y de dioses” y no pretende sino “gozar de la tierra y lo concreto, despreciando la inmortalidad” (25). Bastarán dos ejemplos. El asesinato cometido por Mersault en *El extranjero* se produce a la luz de un sol abrasador. Cuando el juez le pregunta por “los motivos que habían inspirado el acto”, el protagonista-narrador escribe: “Dije con rapidez, mezclando un poco las palabras y dándome cuenta de mi ridículo, que había sido a causa del sol” (Camus, 1996, 1, 191). El sol aparece, pues, ligado a la inexistencia de una razón profunda –un código de valores– que anime nuestros actos. En *El malentendido* –recordemos

brevemente el argumento: la Madre y su hija (Marta) asesinan a un viajero (Jan) que ha llegado a la posada que regentan para robarle y conseguir así el dinero necesario para escapar del villorrio en el que habitan; cuando, perpetrado el crimen, descubren que Jan era, en realidad, su hijo y hermano que, tras años de ausencia, había vuelto para intentar devolver la felicidad a su familia, se suicidan—, el eje del conflicto es el deseo de Marta de escapar del “país de nubes” (Camus, 1996, 2, 43) donde su madre la echó al mundo hacia esa “tierra soleada” (43) en la que “el sol se come hasta las almas y hace resplandecer los cuerpos, aunque los vacíe por dentro” (21-22); y añade: “Estoy harta de ir siempre cargada con mi alma y tengo prisa por encontrar ese país donde el sol mata las preguntas” (22). Marta busca un mundo sensible, concreto, donde lo físico predomine sobre lo metafísico, donde el hombre, consciente de sus límites terrenales, desprecie las incertidumbres del más allá. Es ese mundo sin Dios, ceñido a la medida del hombre, lo que, en suma, simboliza la luz.

En *Les mouches*, de Sartre, Júpiter reconoce ante Egisto que “el secreto doloroso de los Dioses y de los reyes es que los hombres son libres. Son libres, Egisto. Tú lo sabes, pero ellos no” (Sartre, 1985, 198). El asesinato de Clitemnestra y de Egisto es, para el Orestes sartreano, una forma de afirmación de su libertad individual: “He realizado *mi* acto, Electra, y ese acto es bueno. Lo llevaré sobre mis hombros... y cuanto más pesado resulte de transportar, más reconfortado me sentiré, pues en él reside mi libertad” (208). También Electra, en la obra de Piñera, ha comprendido que, en la medida en que no está sometida a designio alguno y no existe un código moral objetivo que indique lo que debe y lo que no debe hacer, es libre y puede tomar, soberana y responsablemente, sus decisiones: “Ya tus hijos tienen manos propias” (78), le dice el Pedagogo a Clitemnestra poco antes del asesinato de ésta. Los crímenes de Electra —sus actos— serán, como para el Orestes de Sartre, su libertad; y su soledad, cuando sólo queda ella en la casa familiar, la radical soledad del hombre en el mundo.

### *Jesús*

Piñera escribe *Jesús* en 1948, al regreso de su primera estancia en Buenos Aires, donde había permanecido entre febrero de 1946 y

diciembre de 1947 como becario de la Comisión Nacional de Cultura de Argentina. Su retorno a la capital rioplatense en abril de 1950 como empleado del Consulado de Cuba –puesto que consiguió gracias a su amigo Humberto Rodríguez Tomeu, colaborador asiduo, después, de *Ciclón*– le impidió asistir, el 20 de septiembre de ese mismo año, al estreno de la obra en el teatro Valdés Rodríguez de La Habana, en un montaje del grupo Prometeo dirigido por Francisco Morín.

En el barrio en el que trabaja Jesús, un modesto barbero de 33 años, hijo de José y María, cuya barbería está presidida, según reza la didascalia inicial, por “un gran retrato del Sagrado Corazón” (Piñera, 1960, 89), prende el rumor de que Jesús hace milagros, de que el barbero es, en realidad, Jesucristo, venido de nuevo a la tierra. Aunque Jesús lo niega, el vecindario, siguiendo la caprichosa lógica enunciada por uno de los clientes de la barbería –“Pero la gente dice que usted los hace [los milagros]. Tiene que ser verdad” (95)– y reiterada después por otros personajes –“Dicen que tú los haces, y si lo dicen tiene que ser verdad” (96), argumenta, implorante, una madre que pide a Jesús que resucite a su hijo muerto– comienza a arracimarse ante su casa para adorarle. El bulo es imparable. Al final del primer acto, la policía le detiene, acusándole “de ser el segundo Mesías” (98). Jesús, esposado, sale “en medio de las aclamaciones de los vecinos” (103).

Transcurre un mes. Jesús de Camagüey, en libertad sin cargos, ha hecho ahora bandera de su condición de No-Jesús y, tocado de un indisoluble afán de notoriedad –“Toda mi fuerza y diría que hasta mi posible santidad (al revés, se entiende), se encierra en la negación rotunda, sistemática, de que no soy ni seré nunca el nuevo Mesías. Si me declarara como tal, sería olvidado en una semana. Me sé de memoria lo efímero de los santos de ocasión” (106)–, se comporta, paradójicamente, como un auténtico Mesías: un Mesías, claro, del descreimiento. Rodeado de sus seguidores, despacha con sacerdotes, aristócratas y agentes publicitarios, y recibe cartas y donaciones de comunidades católicas de todo el mundo. Convertido en un problema de orden público, será, finalmente, asesinado por un agente del gobierno.

Si, en un sentido amplio, “se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo, se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (Marchese y Forradellas, 1994, 311), es, sin

duda, la parodia, la inversión sistemática de las palabras y de la peripetia del Jesús de las Escrituras el procedimiento constructivo básico de la obra. Así, en el acto primero, un cliente de la barbería se encara con Jesús y le abofetea por no resucitar a un niño que acaba de morir. Jesús, en lugar de, en consonancia con el precepto evangélico, poner la otra mejilla –“Habéis oído que se dijo: ‘Ojo por ojo y diente por diente’. Pues yo os digo: no resistáis al mal; antes bien, al que te abofetee en la mejilla derecha ofrécele también la otra” (Mt, 5, 38-39; *Biblia de Jerusalén*, 1998, 1430)–, le devuelve la bofetada: “Lo siento, no soy Jesús para ofrecerte mi mejilla izquierda” (97). Cuando, después, se le tiende un cuenco de agua para que, como el Jesús de las Escrituras –en el episodio de “La boda de Caná”, relatado en Jn. 2, 1-12-, la convierta en vino, dice: “Me hubiera gustado ver esta agua convertida en vino para convencerme a mí mismo de que soy el nuevo Jesús. Sin embargo, sigue y seguirá siendo agua” (101). También, como el otro, el Jesús de Piñera tiene sus prosélitos; solo que, paradójicamente, los recluta de entre aquellos que no creen en él:

Cliente.– Si me permiten... Creo que este hombre dice la verdad cuando afirma que él no es Jesús. Me ha convencido. Es un hombre honrado.

Jesús (*sonriendo*).– Serás mi primer discípulo. (100)

Por eso, cuando uno de los suyos, en un acceso de fe –o en una crisis, según se mire–, proclama: “¡Oh Señor, tú eres Jesús!”, su maestro le recrimina: “¡Cómo...! ¿me niegas?” (126). El día antes de su muerte, Jesús convoca a sus discípulos a una paródica y singular *última cena*: “Mañana me despediré de todos ustedes con una cena regia [...]. Ahora bien, nuestra última cena no será, como mi muerte, una broma pesada, sino un festín de locura” (121). Piñera invierte, también aquí, las palabras de Jesucristo: “Porque en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre” (122).

Como apuntamos en el capítulo inicial de este trabajo, no existe en el drama absurdista una acción que progrese coherentemente, articulada en torno al planteamiento, desarrollo y resolución de un conflicto. En la medida en que, en *Jesús*, la parodia continuada de una acción y de un discurso conocidos por el lector / espectador vertebra y garantiza la cohesión del material dramático, la obra no puede, con rigor, encuadrarse dentro del teatro del absurdo. El entronque del fondo ideológico

del drama con el existencialismo ateo y el ensayo de ciertos procedimientos que cabría considerar pre-absurdistas sí anuncian, empero, la dramaturgia ulterior del autor.

La crítica en torno a *Jesús* ha analizado casi invariablemente la obra a la luz de su supuesta *cubanidad*. Desde esta perspectiva, el universo dramático representado tendría como trasunto la realidad cubana, y Piñera no habría pretendido sino ofrecer un reflejo deformante del mundo social y espiritual de la Cuba de los años cuarenta. Esta línea de interpretación se apoya, básicamente, en la lectura que de *Jesús* hace el propio autor en el prólogo a su *Teatro completo*:

Voy a comenzar el análisis de *Jesús* con una pregunta inquietante: ¿qué representa el personaje de Jesús en mi obra? Pues el anti-Fidel. Y a pesar de ser el anti-Fidel siente la nostalgia de no haber podido ser Fidel. Porque esto representa Jesús: la nostalgia del paraíso, no perdido (lo cual sería infinitamente más cómodo), sino la nostalgia del paraíso por alcanzar. Si se vive en el infierno se suspirará por el anti-infierno; si uno es la imagen de la frustración, si no se avizora en el cielo de la Patria la venida de nuestro Mesías político (y en el año 48 ningún cubano tenía la más remota esperanza de la llegada de dicho Mesías) entonces, a tono con la circunstancia histórica en que vivimos, sólo nos queda el poder de la sinceridad, de reconocernos como negación, como nostalgia, como frustración. ¡Caramba, es triste confesar todo esto, pero al menos es histórico, y es verdadero, y es sincero! (Piñera, 1968, 17)

En suma, *Jesús*, en palabras de Piñera, trataría de “mostrar, en toda su crudeza y en todo su dramatismo, el estado de descomposición moral en que vivimos los cubanos hasta el triunfo de la Revolución” (22). Raquel Aguilú de Murphy (1989, 27) señala que “*Jesús* es el reflejo de la sociedad cubana en caos, desorientada”, y concluye que la obra “es, simplemente, una manifestación absurda de la historia cubana”. Para Raquel Carrió (1989, 42), el drama constituye “una cala profunda en la frustración nacional que caracteriza la década siguiente”; en un artículo posterior escribirá que “lo que el texto refracta, en sus múltiples niveles de lectura, es el análisis minucioso, la disección de un estado de crisis de la conciencia nacional” (Carrió, 1990, 875). También Adam Versényi (1996, 215) concede crédito a las palabras del autor: “el propio Piñera proporciona un análisis muy interesante de la obra, en el que llama a su Jesús ‘el anti-Fidel’”, nos dice; de hecho, como veremos más adelante, se servirá de ellas como punto de partida para una lectura del drama en

clave sociopolítica. Sin embargo, Piñera escribe los párrafos anteriores en 1960: su interpretación, interesada, destila una acusada voluntad de autojustificación, y no es, en modo alguno, ajena a la nueva situación política que vive el país. El autor no pretende, parece, sino enjugar cualquier duda acerca de su adhesión a los principios de la Revolución triunfante, y salir también al paso de las críticas al carácter importado, extranjero, del teatro del absurdo que empezaban, por entonces, a dejarse oír (recordemos que la seña de identidad primordial de la Revolución Cubana no fue, en un principio, el marxismo, sino el nacionalismo). En su *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Matías Montes Huidobro (1973, 162-163) somete lúcidamente a crítica la interpretación *ad hoc* ofrecida por el autor:

La afirmación de que su Jesús [...] es un anti-Fidel (lo que equivale a afirmar nada menos que Fidel es Jesús) no resulta una salida feliz de Piñera. Por otra parte, hay algunas razones que lo explican. El entusiasmo que algunos todavía sentíamos por el proceso revolucionario, acentuado por la frustración de los años anteriores, que Piñera sufrió al parecer muy marcadamente, es una de ellas. El complejo de culpa que creaba el castrismo en la mentalidad de los intelectuales cubanos los llevaba a pensar que al no haber participado activamente en la revolución, lo menos que podían hacer era reafirmarla con su pluma. [...] Por otra parte, el pesimismo de la obra de Piñera [...] había dado lugar a comentarios negativos en cuanto a la posible integración al proceso revolucionario de un autor que unía a ciertos dudosos antecedentes [se refiere a la publicación en *Ciclón* de la farsa *Los siervos*, ya comentada] y una actitud pesimista ante la vida. Los argumentos de Piñera tratan de salirle al frente a comentarios de ese tipo.

Pero después incurre, otra vez, en el error de interpretar la obra en clave no existencial, sino política y nacional. Para Montes Huidobro, en *Jesús* encontramos “un pueblo siempre anhelando la llegada de un Mesías político, un pueblo siempre tratando de corporeizar un sueño a través de su líder, un pueblo derrotado enfrentándose a la realidad, unos líderes que no podían satisfacer las aspiraciones del pueblo, una realidad gansteril y prosaica enemiga del pueblo y del líder” (165). Y, más adelante, llevado por su furor anticasta, en su línea de entender el sombrío teatro cubano anterior a la Revolución como oscura profecía de la Cuba revolucionaria –“Piñera es [...] escritor que escribe sobre la realidad inmediata y que, por encima de sus intenciones, se vuelve profeta” (163)–, concluirá que el drama “expresa esa necesidad del pueblo

cubano que venía de muy atrás a la República, esa necesidad de un acontecimiento, esa necesidad del mesías martiano o cristiano. Cuba toda lo esperaba, como lo esperaban los cubanos de la obra de Piñera. El acontecimiento no reversible, pero igualmente fraudulento, tuvo finalmente lugar en Cuba a fines de 1958” (168).

Coherentes con el enfoque interpretativo apuntado en la “Introducción” de este trabajo, proponemos una lectura acorde no con una concreta coyuntura sociopolítica, sino con el contexto ideológico-filosófico en el que el drama fue concebido: el existencialismo ateo —cuando Piñera escribe *Jesús*, en 1948, acaban apenas de ver la luz *El mito de Sísifo* y *El extranjero*, de Camus; *Ser y Tiempo*, de Martin Heidegger; o *Las moscas*, de Sartre, obras, todas, publicadas en 1942— y, en general, la casi proverbial crisis de valores arrastrada desde el fin de siglo anterior.

*Jesús* da cuenta de la irreprimible necesidad del hombre de creer en valores pretendidamente absolutos, trascendentes; de inventar mitos sólidos, seguros, sobre los que fundar su existencia. En la primera escena, asistimos al siguiente diálogo:

Cliente.— [...] Además, falta la fe; ya no hay fe.

Jesús.— Sí, ya no hay fe. Yo, por lo menos, he perdido la fe.

Cliente.— Hace falta un acontecimiento.

Jesús.— ¿La guerra?

Cliente.— No, la guerra no. Eso no arreglaría las cosas. La guerra solo engendra guerras.

Jesús.— ¿Qué, entonces?

Cliente.— Por ejemplo: la segunda llegada de Cristo a la tierra.

Jesús.— ¿Usted cree en esas cosas?

Cliente.— Ni creo ni dejo de creer. A lo mejor, resulta cierto. Y si se lo proponen acabarán por inventar al nuevo Jesús. (90)

Más adelante, leemos:

Jesús.— El pueblo cree, quiere milagros, quiere que yo los haga. Que yo tenga escrúpulos, que me desespere, que pueda morir, eso le tiene sin cuidado. Le basta con creer. (125)

La obra refleja, por tanto, el derrumbe de los valores sobre los que sucesivamente se había asentado la civilización occidental: los principios religiosos, primero, y la razón, después. La quiebra de aquéllos viene sugerida por el hecho simple de que el personaje protagonista se

defina negativamente: “Tengo una verdad: la de no ser el nuevo Mesías” (112); y antes: “[mis seguidores] vienen porque me adoran como el nuevo Jesús, y yo los recibo para meterles en la cabeza que me deben adorar –si de adoración se trata– como al no-Jesús” (111), además de por algunas declaraciones explícitas, inequívocas: “A lo mejor, el Cristo moderno debe ser soberbio, escéptico, no creerá en el Padre Eterno, no hará milagros” (108). El resquebrajamiento de las construcciones de la razón se expresa a través de la ruptura de la coherencia semántica del discurso –lo que supone una aceptación tácita de los vínculos entre lenguaje y pensamiento, un asunto sobre el que volverá Piñera en obras posteriores–, procedimiento, éste, que encontraremos después en algunos de los dramas más significados de la dramaturgia absurdista:

Jesús.– [...] en verdad os digo que ni este pan es mi carne ni ese vino es mi sangre (*pausa*) ¿Y si la situación se hiciera más absurda y me viera obligado a decir: Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo? (*pausa*) Y si más absurda se hiciera, ¿no se me trabaría la lengua y alteraría los términos lógicos de la oración? Oíd: comed de esta carne porque ella es mi pan y bebed de esta sangre porque ella es mi vino [...] ¡Los límites de la razón se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta!. (122-123)<sup>30</sup>

Ante tal yermo de valores, de asideros, la solución no será inventar pintiparados mesías. Dice Jesús: “¿Una enseñanza? Los hombres saben por mí que no hay salvadores del género humano; en otras palabras, cada hombre es Jesús y no-Jesús de sí mismo.” (126); y más arriba: “Si aceptara la cruz del salvador no sería otra cosa que un triste mixtificador. En cambio, llevando la mía particular y privada, afirmo mi autenticidad.” (112). El sentido de la cruz, símbolo axial de la imaginiería cris-

<sup>30</sup> Es precisamente éste el pasaje en el que se apoya González Cruz (1974, 50-57) para justificar la inclusión de *Jesús* dentro de la línea absurdista: “...a pesar de aspectos tan evidentes pertenecientes al ‘teatro del absurdo’, *Jesús* ha sido casi ignorado por los críticos de Piñera, que se han empeñado en ver en *Falsa alarma* su primera obra de esta tendencia; [...] la existencia de *Jesús*, desde 1948, que no fue posteriormente modificada por el autor, ciertamente da a Piñera el título de ‘iniciador’ de la literatura del absurdo en Cuba, y refiriéndonos al teatro, quizá en toda la América Latina”. No olvidemos, sin embargo, que Jesús está dislocando *deliberadamente* el discurso; que, a diferencia de los Sres. Smith o los Sres. Martin de *La cantante calva* o del Lucky de *Esperando a Godot*, tiene plena conciencia de estar jugando con el código, lo que le dota de una coherencia psicológica de la que carecen los personajes de Ionesco o de Beckett.

tiana, se invierte en boca de Jesús, equiparándose a la piedra del Sísifo de Camus: como Sísifo, condenado a acarrear su piedra, consciente de que su esfuerzo carece de sentido, pues cuando llegue a la cima de la colina habrá de dejarla, de nuevo, rodar ladera abajo, así el hombre, libre y solo, porteador único de su existencia, debe echarse al hombro su propio devenir –su cruz– sabedor de que éste carece de una justificación trascendente. En total sintonía con los postulados existencialistas, *Jesús* supone, por tanto, una llamada al hombre singular, que se configura a sí mismo, que va cincelandó su propia identidad a lo largo de una existencia consciente, *auténtica*.

No podemos sino considerar, por tanto, inadecuada la lectura que de la obra hace Adam Versényi (1996, 215):

En lo que Jesús no deja de insistir es en que cada persona es tan capaz como él de asumir la responsabilidad de sus actos. Si obedecieran a lo que él les predica, se encontrarían en posesión del poder. Es ésta una crítica de la forma de actuar humana semejante en su contenido y en las conclusiones que extrae a la que formula la Teología de la Liberación contemporánea. Jesús intenta que la gente vea que el poder temporal y espiritual no viene de arriba, sino de abajo. La Iglesia y el Estado detentan el poder sobre ellos debido únicamente a la disposición de quienes constituyen la base social, de las “comunidades de base”, de ceder su propio poder a esas instituciones.

El error radica, una vez más, en referir el texto a unas coordenadas ideológicas inapropiadas. Versényi sostiene que, en Hispanoamérica, teatro, religión y voluntad de transformación político-social han ido siempre de la mano y, en particular, que los procesos de gestación de la Teología de la Liberación y del llamado Nuevo Teatro Latinoamericano –cuyos inicios se sitúan en los años sesenta, más de una década después del estreno de *Jesús*– están interconectados. No parece, sin embargo, que la obra que nos ocupa sea un ejemplo idóneo. Obviar la filiación existencialista del autor y pretender, en cambio, que Piñera quiso hacer con *Jesús* un ensayo de *teatro de agitación* se nos antoja casi una frivolidad.

### *Falsa alarma*

La primera versión de *Falsa alarma* aparece en los números 21 y 22 de la revista *Orígenes* en 1949. Años después, con motivo del estreno de la obra en 1957 –en un montaje de Julio Matas en el teatro de la Socie-

dad Lyceum de La Habana<sup>31</sup>-, Piñera retoca y amplía el texto. Será ésta la versión definitiva del drama, recogida en la edición de 1960 del *Teatro completo* del autor.

Un Asesino es interrogado por un Juez en presencia de la Viuda, afligidísima, de la víctima. Después, el Juez, entregado a una cháchara incontinente, incoherente, con la Viuda, que no parece ya afectada por la muerte de su esposo, se niega a dictar sentencia, ante la creciente desesperación del Asesino, que implora, en vano, ser juzgado.

La reflexión sobre la libertad que constituye una de las vetas medulares de ese tríptico coherente, fundacional, inexcusable para un cabal entendimiento del absurdismo literario y filosófico, formado por la novela *El extranjero*, el drama *Calígula* y el ensayo *El mito de Sísifo*, nos servirá de ariete, de instrumento de avance en nuestra tentativa de interpretación del drama. La doctrina moral de Albert Camus se sintetiza en una argumentación tersa, casi silogística, que encontramos en *El mito de Sísifo*: “el hombre absurdo no podría admitir sino una moral, la que no se separa de Dios, la que se dicta. Pero vive justamente fuera de ese Dios”; por consiguiente, “no son [...] reglas éticas las que el espíritu absurdo puede buscar al final de su razonamiento”. En otras palabras, “no se puede disertar sobre la moral”, pues el hombre, ante la inexistencia de una instancia superior a la que pedir o rendir cuentas, de la que

---

<sup>31</sup> Quizá resulte interesante espigar algunos párrafos de la crítica —“Dos farsas cubanas”; *Falsa alarma* se estrenó, recordemos, junto con *El caso se investiga*, de Antón Arrufat— publicada por Rine Leal unos días después del estreno: “La semana pasada ocurrió en el ‘Lyceum’ uno de esos raros fenómenos de que tanto gusta nuestro teatro. Un grupo de actores sin gran relieve, comandados por un joven director (que ya antes había ofrecido en esa misma sala *La soprano calva*) estrenó dos pequeños ejemplos de esa cosa indefinida y a ratos desconcertante que se ha dado en llamar teatro del absurdo. Lo más encomiable de la representación era que ambas piezas estaban escritas por autores cubanos, y una de ellas era en sí uno de esos momentos afortunados que dejan un rastro de esperanza y aliento. [...] Claro que *Falsa alarma* no es *Electra Garrigó* ni *Jesús*, pero eso no impide que su diálogo sea uno de los más afortunados, bellos e inteligentes instantes del teatro cubano, que prueba una vez más que Piñera es nuestro mejor (me atrevería casi a decir único) dramaturgo. [...] Sin embargo, existe una pregunta que se cae de los labios a la salida del Lyceum: ¿Es éste un teatro cubano, estamos en presencia de una senda de creación nacional?” (Leal, 1967, 46-49). Como puede comprobarse, ya desde el mismo momento de su estreno la obra suscitó el debate sobre la “cubanía” del teatro de absurdo que, años después, se convertiría en uno de los factores primordiales de la desaparición de la dramaturgia absurdista en Cuba.

emane forma alguna de andadera, de asidero moral, es el responsable último, único, de sus actos, “que sustrae a todo juicio excepto al suyo” (Camus, 1996, 1, 271-272). La idea encuentra una formulación precisa en las palabras que, poco antes de ser asesinado, pronuncia Calígula en la escena final del drama homónimo: “¿Quién se atreverá a condenarme en este mundo sin juez donde nadie es inocente?” (Camus, 1996, 1, 447). Es, precisamente, ese “mundo sin juez” el que recrea Piñera en *Falsa alarma*. El siguiente diálogo presenta una correspondencia evidente con la reflexión anterior, y condensa, creo, el sentido de la obra:

Juez.- [...] Vea, amigito: usted comete un crimen. Pues bien, no existe un solo hombre en el mundo que pueda juzgarlo.

Asesino.- ¿Y los jueces?

Juez.- He dicho “ningún hombre”. Y los jueces...

Viuda (*abriendo los brazos*)- ...son hombres.

Asesino.- Entonces, Dios.

Juez (*cavilando*)- No conozco a nadie con ese nombre. (161)

La renuncia del Juez a ejercer como tal sólo cabe entenderse como expresión de la inexistencia, en un mundo sin Dios, de un rasero ético invariable, trascendente, que haga posible una valoración moral absoluta de las acciones de los hombres. No parecen, por tanto, atinadas las interpretaciones de Raquel Aguilú de Murphy –que ve en *Falsa alarma* “un fuerte ataque al sistema judicial y a la justicia en sí por su falta de orden lógico o racional” (1989, 38)– o Daniel Zalacaín –para quien “en esta pieza [...], Piñera hace un fuerte ataque al proceso judicial” (1985, 61)–, pues convierten la reflexión sobre la justicia *de los hombres* –entendida como preceptiva de carácter no moral, sino social: la Ley, en suma, o regulación de derechos y deberes cuyo cumplimiento tutela, en última instancia, el poder judicial– en eje de *Falsa alarma*, eludiendo la disquisición filosófico-moral –el problema de la imposibilidad de la justicia como constructo ético de alcance universal– que sí constituye, a nuestro juicio, la almendra, la entraña de la obra. Conviven, ciertamente, en *Falsa alarma* dos nociones de justicia: mundana una, trascendente la otra. La desaparición –“Los jueces no existen” (150), dictamina el Juez– de la primera, la justicia impartida por hombres que juzgan a otros hombres, no debe entenderse, como parecen sugerir Aguilú de Murphy o Zalacaín, en sentido literal, sino como metáfora de la imposibilidad de la segunda.

En otro momento hemos hablado de la inocencia esencial que confiere al hombre la inexistencia de universales éticos: si no hay unas leyes que conculcar, no hay –no puede haber– culpables. Escribe Camus en *El mito de Sísifo* (1996, 1, 272):

Esta inocencia es temible [...]. No sé si se ha advertido bien: no se trata de un grito de liberación y de alegría, sino de una comprobación amarga. La certidumbre de un Dios que diera su sentido a la vida supera mucho en atractivo al poder inmune de hacer el mal.

A diferencia de Calígula, del Mersault de *El extranjero*, el Asesino de *Falsa alarma* se resiste a admitir el desasimiento moral, la libertad radical, sin menoscabo, que se abre ante él; por eso busca coordenadas, agarraderas, en los demás hombres; alguien que refrende o repruebe, que dé, en suma, cobertura moral a sus actos. En el *Diario de un escritor*, citado también por Camus en *El mito de Sísifo*, Dostoievsky afirma que quien no tiene fe en la inmortalidad no puede sino asumir “a la vez el papel del demandante y del demandado, del acusado y del juez” (310). Por dos veces el Asesino lo intenta: “Bueno, pues si usted no es juez ni usted es viuda, tampoco yo soy asesino. ¿Lo oyen?” (165); y más adelante: “Dicho y hecho: no soy asesino” (166). Pero otras tantas termina por volverse, implorante, hacia el Juez: “De una vez por todas, ¿soy o no soy asesino?” (168). Una rápida incursión por el universo moral de Jean Paul Sartre nos permitirá matizar, afinar esta idea. En el drama *El diablo y Dios* asistimos al siguiente diálogo:

Goetz.– [...] Dios no existe. ¡Alegría, lágrimas de alegría! ¡Aleluya! [...] Te estoy libertando, y libertándome. Ni cielo, ni infierno; sólo la Tierra.

Heinrich.– ¡Ah! ¡Que me condenen cien veces, mil veces, pero que exista! [...] Si Dios no existe, no hay manera ya de escapar a los hombres. ¡Dios mío, este hombre ha blasfemado; pero yo creo en ti, yo creo! Padre Nuestro que estás en los Cielos, *prefiero ser juzgado por un ser infinito y no por mis iguales.*

Goetz.– ¿A quién hablas? Acabas de decir que Él era sordo. Ya no hay manera de escapar a los hombres. Adiós a los monstruos, adiós a los santos. Adiós al orgullo. Sólo hay hombres.

Heinrich.– Hombres que te rechazan, bastardo.

Goetz.– ¡Bah! Ya me las arreglaré. Heinrich, no he perdido mi proceso; no ha lugar a proceso por falta de juez. (Sartre, 1986, 230; la cursiva es mía)

“No ha lugar a proceso por falta de juez”: otro mundo-sin-juez,

como el de *Calígula*, como el de *Falsa alarma*. La frase en cursiva recupera, por otra parte, la idea generatriz de *Huis clos*, estrenada en 1946, cinco años antes que *El diablo y Dios*. Cuando los tres protagonistas comprenden que habrán de estar para siempre “solos y juntos” (Sartre, 1985, 91), Garcin, que dirigía, en vida, un periódico pacifista y abandonó el país al estallar la guerra para evitar incorporarse a filas, encuentra en Inés al único juez posible. Sólo ella podrá aliviarle, absolverle del delito –moral, claro– de cobardía: “Inés, estamos solos; sólo quedan ustedes dos para pensar en mí. Ella no cuenta [por Estelle]. Pero tú, tú que me odias, si me crees, me salvas.” (130). Una eternidad sin veredicto se ha iniciado para Garcin. Como el Juez de Piñera, tampoco Inés está legitimada para absolver o condenar a su definitivamente inseparable compañero de cuarto. En ello radica la tragedia –la de Garcin, la del Asesino–: no existe un “ser infinito” que pueda lícitamente juzgarlos, pero no pueden tampoco ser juzgados por sus iguales. Como sentencia el Juez, el no-Juez, de *Falsa alarma*, “hay un punto muerto: nada puede juzgar su acción, ni usted mismo ni los demás hombres” (162).

Piñera gana, no obstante, en angustia, en cinismo, al primer Camus, al primer Sartre. Lo que propugna el ideario existencialista es el reconocimiento consciente, titánico, de la inexistencia de una entidad superior que proporcione al hombre rieles morales sobre los que segura, suavemente, se deslicen sus actos. Esta aceptación trae aparejada inevitablemente la añoranza de un sólido contrafuerte moral, pero, a la vez, otorga al hombre la plena soberanía sobre su destino, extiende ante él el cheque en blanco de una libertad sin trabas. Una taxativa disyunción resume esta idea en *El mito de Sísifo*: “O bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables, pero Dios no es todopoderoso” (Camus, 1996, 1, 260-261). Más explícito es el siguiente parlamento del acto tercero de *Las moscas*, de Sartre:

Orestes [a Júpiter].– Estoy condenado a no tener otra ley que la mía [...]. Hay trazados mil caminos que conducen hacia ti, pero yo sólo puedo seguir mi camino. Porque yo soy un hombre, Júpiter, y cada hombre debe inventar su camino [...]. Nos deslizamos el uno contra el otro sin tocarnos, como dos navíos. Tú eres un Dios, y yo soy libre. (Sartre, 1985, 235)

También el Asesino de *Falsa alarma* comprende al fin que para él

no habrá dictamen, porque la ilusión de una moral dada, unánime, imprescindible para juzgarlo, ha entrado en crisis. Incapaz, sin embargo, de tomar las riendas de sus actos, de hacer del árbol quebrado de la moral la leña, el germen de una recobrada libertad, claudica. El vals algo mecánico que, lentamente, comienza a bailar sugiere una abdicación de sí mismo, un desleírse resignadamente en la inconsciencia. El final del drama introduce, así, una dimensión evasiva, enajenante, que está en las antípodas del potencial liberador que la asunción del desamparo ético contiene para el Orestes de Sartre, para el “hombre absurdo” de Camus. *Falsa alarma* se nos revela, pues, expresión monda, extrema, descarnada, de un vacío moral sin paliativos en el que se macera, se sofoca cualquier atisbo de individualidad. Al principio del cuadro segundo, cuando por primera vez se oye el vals en la victrola, la viuda baila fugazmente con el Asesino, y éste, según prescribe significativamente la didascalia, “gira como un autómeta” (146). Detrás de ese “autómeta” que volverá, de nuevo, a bailar *El Danubio Azul* al final de la obra, se adivina un hombre alienado que ha perdido toda capacidad de iniciativa en un mundo moralmente invertebrado.

La carga ideológica de *Falsa alarma*, que acabamos de desentrañar, se vierte sobre una construcción dramática congruente, evidenciadora. La obra aparece implícitamente segmentada en dos cuadros. En el primero, Piñera plantea un falso conflicto entre el Asesino, que reivindica su inocencia amparándose en que, ciertamente, mató, pero en defensa propia, y el Juez, que pretende obtener de él una confesión detallada del cómo y el porqué del crimen. Aunque el interrogatorio insinúa desde muy pronto que la elucidación de la culpabilidad del Asesino y de los posibles móviles del crimen no constituirá el eje de la obra, nada impide admitir que, en un principio, el marco de la acción dramática es perfectamente racional. Los signos no verbales prefigurados por las acotaciones redundan también en la verosimilitud de la escena: el Juez aparece ataviado “con la toga y el birrete en la mano” (139); la Viuda, vestida, como corresponde, de negro, entra convulsa, sollozante; el despacho en el que se desarrolla la acción no presenta tampoco ningún elemento discordante: una estatua –símbolo de la justicia–, una silla giratoria, una mesa de trabajo... Piñera emplea una técnica pasablemente realista como adecuada imagen de la realidad tal y como nos la figuramos: un mundo ordenado en el que cada uno desempeña eficientemente el papel que le ha sido

asignado –los jueces juzgan, las viudas plañen...–, donde las nociones de pecado, de Bien y Mal, de inocencia y culpabilidad, aparecen taxativamente recortadas, diferenciadas –“dejemos a este pecador con sus remordimientos”, dice el Juez, y antes: “Las madres estrecharán a sus hijos, los hijos a las madres, los hermanos a las hermanas, los esposos a las esposas, en fin, la gran familia humana dirá agradecida: ‘El brazo de la justicia cayó sobre la cabeza del culpable’” (145)–, porque existen parámetros éticos cognoscibles, inequívocos, de alcance universal. La estatua que preside el escenario se carga, así, de espesor semiótico. Representa la ilusión de un orden moral solvente, acaso los mismos valores que Camus, en la reflexión sobre la figura de Don Juan inserta en *El mito de Sísifo*, ve encarnados en el Comendador, el “Convidado de piedra” indisociable de aquél: “todos los poderes de la Razón eterna, del orden, de la moral universal, [...] se resumen en él” (Camus, 1996, 1, 279).

Comienza el segundo cuadro. En la misma columna sobre la que reposaba la estatua de la Justicia, dos mozos colocan, significativamente, una victrola portátil. El Juez viste traje de calle, y la Viuda entra “vestida elegantemente de tarde, en colores muy vivos” (146). Toda una visión del mundo subyace al nuevo conflicto, entablado ahora entre un Asesino que exige, suplica ser juzgado y un Juez que se niega a juzgarle: el Juez y la Viuda representan ahora la realidad no ya como nos la figuramos, sino desenmascarada, tal cual es: el mundo sin apuntalamiento moral –la estatua, recordemos, ha sido sustituida por una gramola, sobre cuya dimensión simbólica algo hemos apuntado en párrafos anteriores–, habitado por hombres hueros, sin identidad, que terminará por imponerse, por engullir al Asesino. Éste, por su parte, instalado aún en el marco *lógico* del cuadro anterior, encarna por igual el desconcierto ante una realidad de pronto impenetrable, disparatada, y el desesperado anhelo de un orden moral que dé, aunque sea retrospectivamente, un sentido a sus actos. Durante todo el segundo cuadro y hasta el instante último de la obra, la acción no progresa. El Juez y la Viuda desgranán, ante la creciente desesperación del Asesino –del espectador / lector–, un diálogo-río lleno de dislates, nimio, y, como es casi preceptivo en el teatro absurdisto, el movimiento dramático que debería encaminarse hacia la resolución del conflicto permanece insoportablemente estanca-do. La construcción dramática se revela, pues, congruente con la exasperada angustia del Asesino, del hombre-en-el-mundo.

El lenguaje, eje de la especulación filosófica del siglo XX, es, como sabemos, uno de los motivos centrales de indagación del teatro absurdisto. Escribe Ionesco en su *Diario* (1968, 125):

Todo el mundo ha podido notar cómo los jóvenes alumnos de la Sorbona, de la Escuela Normal, los ensayistas, periodistas distinguidos, retóricos y demás intelectuales progresistas y ricos, hablan del lenguaje. Se ha convertido en una obsesión y en una manía. Si uno habla tanto del lenguaje, es porque está obsesionado por lo que le falta.

En *Falsa alarma*, la inexcusable disquisición sobre el lenguaje nunca adopta una forma explícita, discursiva. Los personajes no discuten acerca de las posibles taras o impotencias del código. Estas se proyectan directamente sobre el diálogo, cifradas en una escritura dramática que es preciso traducir.

Leemos en una entrevista a Virgilio Piñera publicado en la revista *Conjunto*:

En 1948 escribí la pieza en un acto *Falsa alarma*, pero, no siendo definitivamente "teatro del absurdo", contiene empero algunos de sus elementos. Mi texto fue publicado en la revista *Orígenes*. Nueve años más tarde se estrenó en la Sociedad Lyceum. Como la pieza resultaba un tanto corta la alargué, pero como en ese momento ya 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. ("Entrevista con V. Piñera", 1970, 69)

El influjo del dramaturgo rumano es, en efecto, evidente en parlamentos como el que sigue, incorporado por Piñera, casi con calzador, en la versión de 1957:

Juez.— Eso mismo digo yo: puede vivir, puede no vivir; mi hermana nada tiene que ver con las batidoras, ni mi cuñado se sienta en una silla de ruedas.

Viuda.— He ahí un pensamiento profundo. Usted es un sabio. Me gusta su musicalidad. (148)

La frase del Juez parece troquelada a imagen de algunos de los enunciados de la escena IX de *La cantante calva*:

Sra. Martin.— Te daré las zapatillas de mi suegra si me das el ataúd de tu marido. [...]

Sra. Smith.— Mi tío vive en el campo, pero eso no le atañe a la comadrona. [...]

Sra. Smith.— El automóvil corre mucho, pero la cocinera prepara mejor los platos. (Ionesco, 1992, 92)

De acuerdo con María Victoria Escandell (1996, 158), “está claro que en una lengua natural no basta con unir por medio de y dos oraciones cualesquiera para que el resultado sea aceptable”. La afirmación es igualmente válida para cualquier otro nexos coordinante. A propósito del enunciado “un triángulo tiene tres lados y anteayer comí pollo” —que bien podría pertenecer a cualquiera de las obras que nos ocupan—, apunta la autora que tal encadenamiento no parece, en principio, aceptable, pues a las dos proposiciones que lo componen “les falta *conexión*”, entendiendo por *conexión* la cualidad de dos o más proposiciones de “formar parte de la misma situación”. Resultan difícilmente concebibles contextos que concilien la pericia culinaria de la cocinera con las prestaciones de un automóvil, las zapatillas con los ataúdes, las batidoras con las sillas de ruedas. Los anteriores enunciados de la Sra. Smith, de la Sra. Martín, del Juez de *Falsa alarma*, son, pues, gramaticalmente correctos, pero semánticamente inaceptables. Su incoherencia denuncia, así, la incapacidad del lenguaje para sostener significados. A la ineficiencia del lenguaje como vehículo de expresión se refiere Ionesco en su *Diario* (1968, 124):

Se entiende que *las palabras no dicen nada*, si se me permite expresarme así; todo lo más, un gesto inesperado, una imagen, un suceso, una palabra venida no se sabe de dónde, pueden empujarnos a la experiencia indecible. Que me exprese con rigor o sin él, que la metáfora sea justa o inadecuada, arrastra por un verbalismo confuso y delirante, no tiene importancia.

En el fragmento anterior de *Falsa alarma*, la Viuda califica el parloteo del juez de “pensamiento profundo” y, para justificar su apreciación, esgrime, por todo argumento, la “musicalidad” del enunciado. Piñera parece querer sugerir la inhabilidad, también, del lenguaje como soporte del pensamiento; o, si se prefiere, la vaciedad, la radical inanidad de éste, insolvente como instrumento de búsqueda, de conocimiento. No es éste el único momento del diálogo bajo el que discurre, soterrada, esta idea. Una reflexión de Eugène Ionesco nos será, una vez más, de utilidad:

El pensamiento, vacío del ser, se reseca, se embota, no es ya un pensa-

miento. En efecto, el pensamiento es expresión del ser, coincide con el ser. Se puede hablar sin pensar. Para eso están a nuestra disposición las frases hechas, es decir, los automatismos. (Ionesco, 1968, 50)

El repudio del cliché lingüístico será, como veremos, una de las recurrencias vertebradoras de *La boda*, pero aparece ya en *Falsa alarma* como motivo de reflexión:

Viuda.- Odio el café.

Juez (*con asombro*).- ¿Odia usted el café...? ¿O cualquier otra cosa? ¿Es posible?

Viuda (*cogida en falta*).- Bueno, es un modo de hablar (*pausa*). Como cuando uno dice... lo vi con mis propios ojos...

Juez.- O cuando se dice: entré adentro, subí para arriba, bajé para abajo... (151)

El empleo reiterado, sofocante, de frases hechas constituye un síntoma inequívoco de la esclerosis del lenguaje. A partir de la imbricación entre lenguaje y pensamiento, un código osificado, inercial, limitado a un cómodo repertorio de lugares comunes que nos permiten “hablar sin pensar”, no puede ser sino correlato y bastidor de un pensamiento igualmente adocenado, entumecido, falto de contenido. La coincidencia, apuntada por Ionesco, entre el ser y el pensamiento, nos permite, por último, considerar el empleo de frases preacuñadas como expresión, también, de la vacuidad del ser, reflejo verbal de la despersonalización del hombre contemporáneo.

No hay en la conversación cotidiana una correspondencia biyectiva entre lo que textualmente se dice –el contenido proposicional o significado literal de una expresión– y lo que en realidad se pretende comunicar –los contenidos implícitos o figurados de un enunciado–. Este desfase no suele, no debe constituir un obstáculo para nuestra comunicación: habitualmente, no tenemos ningún problema para reconstruir lo que nuestros interlocutores quisieron decir –su intención comunicativa– a partir de lo que estrictamente dijeron. Sin embargo, la necesidad de poner en juego mecanismos de inferencia para rescatar sentidos no codificados –la sola presencia en el discurso de bolsas no codificadas de significado– introduce un germen de incomunicación que Piñera explota humorísticamente en algunos pasajes de la obra –añadidos, todos, en la versión de 1957–:

Asesino.- ¡Pueden irse los dos a freír espárragos!

Juez.- ¿Lo oyó usted? ¡Freír espárragos! No hay duda, es un mundo bien loco.

Viuda (*al asesino*).- ¡Qué falta de lógica, señor mío! ¿No sabe usted que los espárragos se hierven? (155)

Viuda.- Ojos que no ven, corazón que no siente.

Juez.- Pero querida amiga, el señor Pérez no se ha quedado ciego, y en cuanto a su corazón, late espléndidamente. (165)

Si se acepta la archicitada fórmula de Bergson, según la cual la risa brota “de lo mecánico moldeado sobre lo vivo” (1986, 60), cabría entender que el indudable, aunque ciertamente elemental, efecto cómico de los diálogos anteriores refleja –desenmascara, mejor– la mecanización del Juez, de la Viuda, incapaces de remontarse por encima de la exacta letra de un enunciado. El lenguaje ha quedado reducido, en sus manos, a un código unívoco, casi formalizado, en el que las palabras no comunican sino lo que rigurosamente significan. Pero el paso al límite de la discrepancia entre lo que se dice y lo que se quiere decir, entre el contenido literal e intencional de una expresión, sirve, ante todo, para mostrar las deficiencias del lenguaje como instrumento de interacción, y sugerir, en última instancia, la imposibilidad de una comunicación plena entre individuos. El tema de la incomunicación está presente de modo continuado a lo largo de toda la segunda parte del drama. Consideremos, así, el siguiente fragmento:

Juez.- Conocí un hombre al que faltaba el dedo índice de la mano derecha; cuando se citaba en presencia suya la frase “los diez dedos de la mano”, se apresuraba a decir: “los nueve dedos de la mano”... ¿se da cuenta?...

Viuda (*a carcajadas*).- ¡Exacto, pero que exacto! Se había olvidado tanto del dedo amputado que no tenía conciencia de la existencia del dedo décimo. ¡Existía sólo con nueve dedos!

Juez.- Yañadía que si por algún azar quedase amputado de pies y manos existiría sin la conciencia de dichas partes del cuerpo.

Viuda.- ¡Muy chistoso: “Señor X, me he luxado el brazo”, y el Sr. X: “¿Qué es ‘brazo’?”! (149)

El texto ilustra, en primer lugar, una de las máximas centrales del existencialismo: la *existencia* precede a la *esencia*; en otras palabras, no puede hablarse de una *esencia* de las cosas previa o al margen de su *exis-*

*tencia*. La esencia del brazo del Sr. X radica, se agota, en su propia existencia como brazo del Sr. X. Puesto que, desde Platón, sabemos que es el nombre de una cosa la sede última de su esencia (Platón, 1999, 434), si a nuestro Sr. X le es amputado el brazo –es decir, si el brazo deja de existir–, la palabra “brazo” –y, con ella, la esencia de la que es depositaria– desaparecerá de su léxico, de su conciencia. Sin embargo, el diálogo admite, desde la filosofía del lenguaje, otra posible lectura: que el Sr. X perdiera la noción de brazo –que el vocablo “brazo” se borrara de su léxico– en el justo momento en que los brazos le fueron amputados, supone que el lenguaje de cada individuo depende de su propia e intransferible experiencia del mundo. Este es uno de los asertos centrales del *Tractatus*, de Wittgenstein (1992, 143): “Los límites de *mi* lenguaje significan los límites de *mi* mundo. [...] Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que solo yo entiendo) significan los límites de mi mundo”. Puesto que la experiencia que cada hombre tiene del mundo es esencialmente diversa, el hombre queda condenado a una suerte de solipsismo lingüístico: no existe un lenguaje común, plenamente socializado, compartido, que posibilite la comunicación.

Sometamos ahora a discusión el siguiente diálogo:

Asesino (*fuera de sí*).– ¡Infames! ¿Hasta cuándo se proponen seguir torturándome? ¿Qué nueva tortura es ésta?

Viuda.– ¿Está loco? ¿Es un invitado suyo?

Juez.– En absoluto. (*Al asesino*) ¿Quién lo tortura, amigo mío?

Asesino (*sollozando*).– Usted y ella.

Juez.– ¿Quién es “Usted” y quién es “ella”...? Pongámonos de acuerdo.

(152)

Como señala María Victoria Escandell (1996, 20), “desde el punto de vista de la comunicación, comprender una frase no consiste simplemente en recuperar significados, sino también en identificar referentes. No basta con entender las palabras; hay que saber a qué objetos, hechos o situaciones se refieren”. El fragmento anterior podría, pues, entenderse como enésima expresión de la imposibilidad de la comunicación. Pero hay algo más. Los deícticos, señaldadores cuya referencia varía sistemáticamente dependiendo de quién las use y de cuándo y dónde sean usados, constituyen el anclaje inmediato entre el lenguaje y la realidad, el más directo mecanismo lingüístico de alusión al mundo, pues el hom-

bre sitúa, señala el objeto antes de nombrarlo, de conceptualizarlo. La quiebra de la deixis a la que asistimos encierra, por tanto, una demoleadora denuncia del lenguaje, que no sólo se nos revela insolvente como instrumento de comunicación –todas las lenguas naturales tienen su correspondiente repertorio de deícticos, pues “una lengua sin tales términos no podría servir para las necesidades comunicativas de sus usuarios” (Hurford y Heasley, 1988, 78)–, sino que ha perdido, además, su capacidad para referirse al mundo, para representarlo.

El tema del lenguaje aparece, en suma, apuntado en la versión de *Orígenes*, pero, como ha podido comprobarse, sólo en la redacción de 1957, tras la asimilación de las propuestas dramáticas de Eugène Ionesco, se consolida como uno de los ejes de reflexión fundamentales de *Falsa alarma*. A lo largo de la obra, en una suerte de minuciosa operación de acoso y derribo, Piñera descalifica sucesivamente al lenguaje como soporte del pensamiento, como vehículo de expresión, de comunicación, y hasta como instrumento de representación de la realidad. La imagen final pergeñada es la de un lenguaje herrumbroso, cerrado sobre sí mismo, divorciado del hombre, de la cosa, del concepto, e incapaz, por tanto de cumplir ninguna de sus funciones básicas.

Tanto la filosofía existencialista como el teatro del absurdo al que aquélla subyace como soporte ideológico parten, como apuntamos en el capítulo inicial de nuestro trabajo, de la constatación de la pérdida de identidad del hombre de nuestro tiempo. La deshumanización, la quiebra de la singularidad, será también una de las preocupaciones centrales de la producción de Piñera, y ya en *Falsa alarma* aparece sugerida mediante diversos procedimientos dramáticos. A algunos de ellos nos hemos referido más arriba: el final del drama, con el asesino entregado, en una casi apostasía de su individualidad, al vals enajenante que suena en la gramola, o la utilización de un lenguaje estereotipado, síntoma y efecto de la uniformación de los individuos, que ya “no se diferencian entre sí ni en sus pensamientos ni en su expresión” (Kofler, 1972, 192). Hay otras estrategias: asistimos, en ocasiones, a una reificación del ser por medio de la palabra –“¿Qué es Alfonso?, ¿dónde se adquiere?, ¿con qué se come?” (149), se pregunta la Viuda–; otras veces, el Juez, la Viuda, cuya coherencia psicológica adivinamos amenazada, desmantelada, desde el mismo momento en que vuelven a escena ataviados él con traje de calle, ella con un elegante vestido de vivos colores, se nos mues-

tran maquinales, sin pulsiones: “Es inútil, querida –dice el Juez–, sólo personas sensatas como nosotros jamás se contradicen” (167). Veamos, por último, el siguiente fragmento:

Juez (*displicente*).– Sí; primero desplegamos ante usted todo el imponente aparato de la justicia y el profundo dolor de una mujer ante la muerte de su amado consorte (*carraspea*). No lo hice del todo mal, ¿no le parece?

Asesino.– ¿Qué?

Juez.– Mi papel de Juez. Verdad que me ayudaban mucho los atributos de la Justicia.

Viuda (*al Juez*).– Y qué me dice de mis pompas, de mi velo, de la “pena”... Le ruego no olvidarlos.

Juez.– ¡Irreprochables, amiga mía, irreprochables! Tuvo usted una actuación brillante. (160)

El Juez, la Viuda, fingidores de sí mismos, no son sino un hueco, un vaciado: nadie. Su ser es puramente apariencial. La farsa que reconocen haber representado al principio del drama es espejo de esa cotidiana puesta en escena en la que cada cual, silueta vacía que interpreta pulcramente el rol que se le ha encomendado, juega a ser *alguien* –un Juez, una Viuda, uno mismo– y expresión, por tanto, de la inautenticidad profunda del hombre, de lo ilusorio del ser.

### *La boda*

Algo he dicho más arriba acerca del argumento y de la recepción de *La boda*, estrenada bajo la dirección de Adolfo de Luis en el teatro Prometeo de La Habana en febrero de 1958. Apenas una hora antes de la ceremonia, Flora (la novia) y Julia (una amiga) escuchan, escondidas en el baño, cómo Alberto (el novio) revela a Luis (un amigo) que su prometida tiene los senos caídos. Flora decide cancelar la boda. Alberto –como en *Falsa alarma*, la acción, que se inicia dentro de unos cauces que podríamos considerar realistas, derrota abruptamente hacia un desarrollo absurdista– propone entonces que los cuatro, en el mismo sitio, a la misma hora, lleven a cabo, el día siguiente, una puesta en escena de acuerdo con el siguiente guión:

Alberto.– En la sesión de mañana se cumplirán las siguientes formalidades. Primera: cómo habrían sido las cosas si Flora y Julia no se hubieran oculta-

do en el baño. Segunda: combinación a base de Alberto, es decir, escucho, en compañía de Luis, que Flora confía Julia un secreto que me concierne. A este respecto, ¿qué me podría inventar? (*Pausa*) ¡Ah, ya está!: dientes postizos. ¿Están de acuerdo?

(*Flora, Julia y Luis acceden inclinándose*)

Alberto.— Tercera y última: historia detallada de las tetas de Flora...

Flora (*como saliendo de un sueño*).— Eso... ¿También?

Alberto.— Es una formalidad de suma importancia. No podemos pasarla por alto. (Piñera, 1960, 196)

Los actos segundo y tercero constituyen un desarrollo, punto por punto, del plan trazado por Alberto. Cumplido éste, Flora se adelanta al proscenio: “La historia de mis tetas...; se dice así de pronto: la historia de mis tetas” (240), declara, mientras Alberto, Julia y Luis, lentamente, salen, y cae el telón.

Como ya ocurriera con *Falsa alarma*, la crítica de la época descalificó, en general, la obra, esgrimiendo que, por su escasa vinculación tanto con la realidad del país cuanto con la tradición teatral autóctona, en nada contribuía a la consecución de un teatro nacional:

*La boda* no puede considerarse una pieza cubana legítima. Su nacionalidad es amorfa. Sus personajes, sus situaciones, el espacio social en que aquellos se mueven y éstas surgen, carecen de ciudadanía. (Massip, 1958)

En esta hora del problema del teatro en Cuba, muy en especial en relación con el propósito de contribuir al desarrollo de un teatro nacional por las obras y por el aparato realizador, una obra como *La boda* no constituye un aporte afirmativo. (Valdés Rodríguez, 1958)<sup>32</sup>

En “La muerte de las aves” (Piñera, 1999, 269-270), uno de los últimos cuentos escritos por el autor, encontramos algunas frases que pueden arrojar inopinada luz sobre el sentido del drama. La voz narrativa repasa las distintas teorías o “versiones” que se aducen para explicar “la reciente hecatombe de las aves”, a saber: “una, la del suicidio en masa; la otra, la súbita rarefacción de la atmósfera”; la tercera, “una epizootia de origen desconocido [que] las habría hecho más pesadas que el aire”. Al final, descreída, concluye:

---

<sup>32</sup> Mi agradecimiento a Carlos Espinosa Domínguez, que me proporcionó la transcripción de estos textos.

Toda versión es inefable y todo hecho es tangible. En el escoliasta hay un eterno aspirante a demiurgo. Su soberbia es castigada con la tautología [...]. Sólo nos queda el hecho consumado. Con nuestros ojos las miramos muertas sobre la tierra. Más que el terror que nos procura la hecatombe, nos llena de pavor la imposibilidad de hallar una explicación a tan monstruoso hecho.

Ante el suceso, concreto y cumplido, de la ruptura del compromiso matrimonial a causa de la indiscreción de Alberto, las diferentes reconstrucciones –“versiones”– de los hechos que éste propone conforman una suerte de investigación –“¡Igual que en los crímenes!” (199), exclama Flora; “¿Nunca te cansarás de hacer el detective?” (195), le ha preguntado a Alberto, poco antes– orientada a elucidar racional y satisfactoriamente qué ha ocurrido, por qué y quiénes son los culpables: “No te servirán para casarte” –le dice Julia a Flora, que se queja de la gratuidad del doloroso e innecesario ritual que se aprestan a cumplir–, “pero servirán para armar y reconstruir todo este enredo” (199). Así como el narrador, en el relato, sanciona “la imposibilidad de hallar una explicación” a la masiva muerte de las aves, *La boda* ilustra la radical ininteligibilidad de los sucesos de la existencia, uno de los postulados básicos del pensamiento de Sören Kierkegaard, de dos de cuyas obras, *Diario de un seductor* y *El concepto de la angustia*, era Piñera, según apunta Antón Arrufat (1999, 22), lector asiduo. Las conclusiones de la indagación promovida por Alberto se revelarán, finalmente, “explicaciones que no explican nada, explicaciones formales, explicaciones que se tienen entre gente bien nacida” (198), que apenas servirán para tranquilizar a los personajes inventando para lo real un orden ficticio:

Flora.– [...] ¿Ha visto derrumbarse una casa? [...] La gente se pierde por las formalidades. Cuando las aguas han vuelto a su nivel, se forma un grupo frente a las ruinas: unos atribuyen el desplome a un defecto de fabricación; otros a vetustez; dos o tres hablan de fantasmas, hay quien lo atribuye a la cólera del Señor, algunos sustentan la tesis de la venganza...

Alberto.– Es muy natural, se explican entre sí. Las explicaciones son edificantes. (230)

El fracaso de toda tentativa de aprehensión racional de la realidad se manifiesta reiteradamente en el diálogo por medio de la desarticulación del lenguaje:

Alberto.— Entre gente bien nacida todo se explica.

Julia.— Mire: palco, Berta, casa cuna, boda, madre adptiva, derrumbe, antepalco, difunto (*Pausa*). Me explicaré: antepalco difunto se derrumba sobre madre adoptiva y Berta palco se boda con casa cuna.

Alberto (*a Flora*).— ¿Fueron esos los hechos?

Flora.— No se confunda; esas son las explicaciones. (231)

Julia.— Mire: trauma, boda, defecto capital, noche, Flora, derrumbe (*Pausa*). Me explicaré: de noche Flora se boda con el trauma, y capital se derrumba sobre defecto.

Flora (*a Alberto*).— ¿Fueron esos los hechos?

Alberto.— No se confunda; ésas son las explicaciones. (234)

Las incomprensibles elucidaciones de Julia, sintácticamente fracturadas, incoherentes, sugieren, en efecto, la vanidad de todo análisis racional —de toda “explicación”— de los hechos del mundo.

La obra tiene, además, una importancia singular en el desarrollo del drama de vanguardia en Cuba. En ella encontramos desarrollado hasta sus últimas implicaciones el que será uno de los motivos recurrentes no solo en la trayectoria dramática de Piñera, sino en la de Antón Arrufat o José Triana: la sustitución de la acción por la representación. En un apartado anterior nos hemos referido a la utilización de este procedimiento en alguno de los dramas canónicos del absurdo. Puesto que el ser humano, decíamos, se configura, se singulariza a través de sus actos, el teatro dentro del teatro puede interpretarse como metáfora de un mundo en el que los hombres, cuyas acciones parecen obedecer a un dictado, a un guión previo, han perdido su individualidad. Al principio de la obra, antes de que comience la acción metateatral, Flora se reconoce en varias ocasiones como actriz de un drama ya escrito: “Pronto saldré a escena. Te confieso que se me ponen los pelos de punta. Cuando una sale a escena lo hace como víctima propiciatoria” (175), le dice a Julia; y más adelante, refiriéndose al sujetador que delatará su deformidad: “¿Lo hago desaparecer de la vista... del público?” (176). La vida *real* del cuarteto protagonista —el acto primero— no es, se sugiere, sustancialmente distinta de la representación que ocupa los actos segundo y tercero. Incapaces de obrar libre, espontáneamente, los personajes pierden su especificidad, se vuelven indistinguibles: “[Declaro] que soy susceptible de proceder en la forma que Alberto procediera” (238), concluye Flora. Ella y Julia repetirán, así, literal-

mente en el segundo acto fragmentos del diálogo mantenido en el primero por Alberto y Luis:

Alberto (*acercándose al biombo*).— ¡Flora! (*Pausa. Mira por una de las juntas del biombo*) ¡Volaron!

Luis (*mirando a su vez*).— Sin embargo el criado acaba de decirnos que Flora estaba vistiéndose.

Alberto (*dejándose caer en el sofá*).— Pues ya lo estás viendo; ni rastro de mi amado tormento. (acto I, 177)

Flora.— [...] ¡Alberto! (*Mirando por una de las juntas del biombo*) ¡Volaron!

Julia.— Sin embargo, el criado acaba de decirnos que Alberto estaba vistiéndose y que Luis le ayudaba.

Flora (*dejándose caer en el sofá*).— Pues ya lo estás viendo; ni rastro de mi amado tormento. (acto II, 214)

Queda excluida, en consecuencia, la expresión de estados emocionales, manifestación de la subjetividad y signo de afirmación individual: “El pesar no cabe en los límites de una declaración notarial” (238), acepta Flora, que ha sido reconvenida en varias ocasiones por intentar abandonar el juego y dejar traslucir el sufrimiento que le produce la recreación de los hechos:

Flora.— ¡Julia, no puedo más! Te juro que no puedo más.

Alberto.— ¡Flora!

Julia.— Es tu deber. Contesta de acuerdo a la intención de Alberto.

Flora.— No lo haré. Es una crueldad sin sentido.

Alberto.— Se equivoca, Flora. Todo esto tiene un profundo sentido. Una vez más le ruego el estricto cumplimiento del deber.

Flora.— Es un deber bien penoso. Es una fatalidad haberlo conocido, Alberto.

Alberto.— Déjese de filosofías trasnochadas. Aténgase a los hechos.

Luis.— ¡Hagan juego, señoras! Estamos esperando.

Flora (*resginada*).— Sea.

Alberto.— ¡Por fin! (211-212)

La normalización de las identidades va acompañada de una progresiva formalización de los usos lingüísticos. Se explica así el empleo sofocante de frases hechas, codificadas, en el discurso de los personajes: “Ayúdate que Dios te ayudará” (186); “Mucho ruido y pocas nueces”

(194); “Quien siembra vientos recoge tempestades” (212); “A duchas heladas paños calientes” (213); “Genio y figura hasta la sepultura” (229), entre otras. Privados, en suma, de iniciativa y de sentimientos, abocados al cumplimiento frío y autodestructivo de un libreto prefijado –“Aunque Flora no tiene salvación, es nuestro deber hacerla girar locamente en su drama como la ardilla en su rueda” (203), dice Luis–, los protagonista se convierten en muertos en vida:

Flora.– No veo la necesidad de prolongar esta agonía. Cumplamos ahora mismo las formalidades.

Alberto.– Sería contraproducente. Todavía están calientes nuestros cadáveres, y ya lo he dicho: las formalidades rehuyen todo calor humano. (196)

Alberto (*al público*).– ¡Caramba! Julia llora... (*Pausa*) En cuanto a Flora... véanla: su sudario la asemeja a un témpano, a un témpano a la deriva sobre un mar de formalidades (*Pausa*). ¡Ay, amasijo informe! ¡Restos agusanados! ¡Fúnebre montón! (198)

La producción de Virgilio Piñera anterior al triunfo de la Revolución se completa con el drama *Aire frío*, fechado en 1958 y estrenado en 1962. Retrato con elementos autobiográficos de una familia cubana de clase media entre 1940 y 1958 –los Romaguera, cuyo hijo menor, Óscar, es un poeta incomprendido que, asfixiado por su entorno, abandona el país para instalarse temporalmente en Buenos Aires– y crónica de la progresiva desintegración de la burguesía urbana, desprovista de horizontes y expectativas, durante la República y el Batistato, la obra ha sido relacionada con *Long journey into the night*, de Eugene O’Neill. La excluiríamos de nuestro análisis, por su carácter eminentemente realista.

## ANTÓN ARRUFAT (I)

### *El caso se investiga*

*El caso se investiga*, la pieza que abre la producción dramática de Antón Arrufat, fue estrenada en junio de 1957 –junto con *Falsa alarma*, de Piñera– en una función gratuita organizada por la Sociedad Lyceum de La Habana.

El género policiaco se caracteriza por presentar como desencade-

nante de la historia un hecho delictivo y como eje de la misma la investigación que éste genera, orientada a dilucidar el agente, la forma y el móvil del crimen. Aunque Arrufat no focaliza el interés de *El caso se investiga* en el desvelamiento de la identidad del criminal y lo policiaco no parece más que mero bastidor sobre el que se tejen disquisiciones de índole existencial, puede afirmarse que la de *El caso se investiga* es, *strictu sensu*, una fábula policial: un atildado Inspector investiga la muerte de Fernando Ramírez; acude, para ello, a la casa en la que el ahora difunto vivía con Eulalia (su esposa), Amelia (la hermana de ésta), Eugenia (la criada) y un jardinero. Tras un atípico interrogatorio, el Inspector consigue averiguar el autor del crimen: fue Eulalia quien, suministrando a su marido una dosis excesiva de su medicina, le asesinó. No es gratuito, sin embargo, que Arrufat escoja como marco de referencia unas convenciones literarias de fuerte impronta racionalista<sup>33</sup>: la simple instalación genérica hace de la reflexión sobre la fiabilidad de la razón uno de los ejes temáticos fundamentales de *El caso se investiga*.

A punto de concluir la obra, asistimos a ese momento obligado en toda trama policiaca –Holmes llena su pipa y medita durante una larga noche en vela antes de esclarecer el caso– en el que la lógica implacable del detective trata de cerner y ordenar la densidad de indicios acumulada –los signos de escenario, mediante la identificación simbólica, de larga tradición, entre luz y razón (utilizada aquí, como veremos, no sin ironía) subrayan el efecto; dice la acotación: “Silencio. La escena en

---

<sup>33</sup> El género policiaco presenta, como es sabido, dos modalidades básicas: la novela-enigma –nos vemos obligados a expresarnos en términos de narrativa, pues ha sido la narrativa su cauce de expresión habitual– y la novela negra. No parece pertinente profundizar en sus diferencias: intuitivamente, nada tiene que ver el detective de la novela-enigma, casi siempre flemático, sedentario, que resuelve misterios puntuales utilizando como únicas armas su capacidad de razonamiento y sus dotes de observación –Dupin, Poirot, Holmes o Maigret–, con el solitario y desencantado protagonista de la serie negra –Philip Marlowe, Sam Spade...–, de cuya mano conocemos los turbios entresijos del crimen organizado. *El caso se investiga* parece más bien adscribible al primer grupo, acerca de cuyas claves ideológicas ha escrito José R. Vallés Calatrava: “La razón, que se aplica al desvelamiento o elucidación de su opuesto, el misterio existente en el mundo, se muestra como el concepto esencial que construye e impregna toda la novela-enigma, ya que el racionalismo es precisamente la base ideológica que se tematiza y justifica estos textos.” (Vallés Calatrava, 1991, 49)

penumbra. Una luz ilumina al Inspector. A medida que habla, la escena se va iluminando, como si al fin descubriera al culpable”-:

Inspector (*hojeando sus apuntes*).- Gotas... El asesino aparece... Fernando Ramírez... Es sorda. No me gusta la guanábana por la mañana. Cogió candela. ¡Ah, es usted asmática! La casa es suya. [...] No puedo dormir. ¿Cómo se cocinan los frijoles? Hay un muerto en la casa; por tanto, debe haber un inspector. El gusto es mío. [...] De un tiempo a esta parte estoy perdiendo la memoria. El café es de ayer. El marido no estaba enfermo. [...] ¡Estamos perdidas! Amelia no se trataba con su cuñado y le daba las gotas de vez en cuando. ¡Aquí está el quid de la cosa! ... (Arrufat, 1963a, 83)

Para Daniel Zalacaín (1985, 73), el parlamento anterior no consiste sino en una “serie de datos discordantes e inconexos que no siguen ninguna lógica, pero que son los que absurdamente conducen a la conclusión intrascendente de que Eulalia fue la asesina de su marido”. Mediante la parodia de las convenciones del género policiaco –como Ionesco en *Víctimas del deber* o en la escena V de *La cantante calva*– Arrufat trata, en efecto, de mostrarnos la arbitrariedad de los mecanismos e inferencias de la razón. La conclusión a la que llega el Inspector es, ciertamente, “razonable” –entra dentro de lo posible que fuera Eulalia quien, en connivencia, quizá, con Amelia, y con el fin de cobrar el seguro de vida firmado por su marido (un déspota derrochador, por otra parte), le asesinara–, pero con tan desatinados argumentos cualquier conclusión sería igualmente válida. Más que la consecuencia necesaria de un recto razonar, lo que tenemos no es más que una entre las infinitas posibilidades del juego deductivo.

La burla de las presunciones de la razón, explícita en la ligereza con la que Amelia remata despropósitos con el latiguillo “es un razonamiento geométrico”<sup>34</sup> –“Hay un muerto en la casa; por tanto, debe

---

<sup>34</sup> Un recurso análogo había utilizado Samuel Beckett en *Esperando a Godot*. La apostilla era, en este caso, “buen razonamiento”:

Pozzo.- Ya comprendo. Haberlo dicho antes. ¿Por qué no se pone cómodo? Intentemos ver claro. ¿No tiene derecho? Sí. Entonces, ¿no quiere? Es un buen razonamiento. [...]

Vladimir.- Puesto que ha dejado el equipaje en el suelo, es imposible que hayamos preguntado por él.

Pozzo.- Buen razonamiento. (Beckett, 1992, 38-41)

haber un inspector. Es un razonamiento geométrico.” (63); “El victimario es víctima de la víctima, y la víctima es víctima del victimario. Es un razonamiento geométrico.” (73)–, culmina en el cuadro prefigurado por la didascalia final, inmediatamente después de que el Inspector señale a Eulalia como culpable del asesinato de su esposo:

Eulalia saca un cartucho grande en forma de mitra color violeta y lo coloca en la cabeza del Inspector. Amelia se coloca junto a él y remeda grotescamente un paso de ballet. Música de fanfarria. Eugenia se adelanta con una cámara fotográfica antigua de paño negro, un aparato de luz de magnesio y retrata el grupo. Fogonazo y deflagración. Telón rápido. (86)

El Inspector, personificación de la Razón –no le gustan, recordemos, los juegos de azar (71) y sí, empero, el dominó, por ser un entretenimiento “muy matemático” (68); “la verdad no está en el fondo de un pozo”, repite en dos ocasiones (71 y 73), convencido de que, bien conducida, la razón del individuo nunca yerra en el análisis de la realidad–deviene, cuando es investido con la mitra, en corporificación de la Fe. La homologación, en una escena eminentemente grotesca –la irónicamente solemne “música de fanfarria” o el “paso de ballet” de Amelia contribuyen a crear tal sensación–, de Fe y Razón certifica el fracaso de ésta, que había venido a sustituir a la primera como vehículo de explicación de lo real.

Como cabía esperar, el repudio de la razón trae ineludiblemente aparejada la denuncia del lenguaje. Consideremos el diálogo entre Eulalia y el Inspector con el que se abre el drama:

Inspector.– Es encantador tratar con personas tan razonables. Así ayudará usted al esclarecimiento del crimen. ¡A que reine la justicia!

Eulalia (*con asombro*).– ¿La justicia reina? ¡Nunca le había visto la corona!

Inspector.– Es un decir, señora Eulalia. Todos sabemos que la justicia no reina.

Eulalia.– ¿Qué hace entonces la justicia?

Inspector (*sin saber qué decir*).– Bueno... francamente... la justicia, señora

Eulalia...

Eulalia (*de repente*).– ¡La justicia es la justicia!

Inspector.– ¡Usted lo ha dicho! Nunca oí definición tan exacta.

Eulalia (*explicando*).– Toda definición es una definición. (59-60)

La rígida competencia interpretativa de Eulalia, obcecada, como

el Juez y la Viuda de *Falsa alarma*, de Piñera, en tomar al pie de la letra las palabras del Inspector –los conflictos generados por las divergencias entre el uso figurado y la descodificación literal de un enunciado son, desde *Alicia en el País de las Maravillas* o *A través del espejo* (cfr. Carroll, 1992, 309-324), frecuentes en toda la literatura nonsense– y la degradada competencia productiva de éste, incapaz de hallar, para expresarse, palabras frescas, propias, nos hablan de la progresiva mecanización tanto del lenguaje como de sus usuarios, y desenmascaran, en particular, las deficiencias del código, depauperado retén de clichés fraseológicos inhábil para la comunicación. Las “exactas” definiciones finales –“la justicia es la justicia”; “toda definición es una definición”– parecen sugerir, por su parte, que cualquier intento de construir con palabras una explicación clara y cabal de las cosas es ilusorio: toda definición es esencialmente tautológica. El lenguaje, por tanto, se nos revela impotente también como medio de conocimiento.

En la casa del difunto Fernando Ramírez nada se improvisa. El tiempo está escrupulosamente secuenciado por un exhaustivo reglamento que rige las actividades de los personajes: hay un tiempo para tomar café, un tiempo para jugar a la canasta, el “minuto de las contradicciones”, el “minuto de la desesperanza”... y así día tras día. Propongo hasta tres interpretaciones no excluyentes:

a) Para Camus, la rutina –“Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo” (1996, 1, 223)–, especie de carcoma o metástasis que, a poco que nos descuidemos, se infiltra, se adueña de nuestras vidas, es, junto con la correlativa robotización del hombre contemporáneo –“el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido... la inhumanidad del hombre mismo” (1996, 1, 225)–, venero y cimiento del absurdo. La estricta planificación a la que cotidiana y maquinalmente se someten los personajes de *El caso se investiga* parece tanto el resultado del paso al límite de una concepción de la existencia como decurso inercial, guiado, más que por la voluntad consciente, por un hábito reflejo, adquirido, que hace de cada día una réplica exacta del anterior, cuanto expresión extrema de la automatización del hombre, una idea en la que Arrufat incidirá por otros medios a lo largo de la

obra: Amelia y Eulalia son adictas a la canasta porque “es un juego mecánico” (71); también el proceder del Inspector se ajusta a patrones pre-determinados: “Los interrogatorios están graduados y perfeccionados. ¡Hay veintiocho cuestionarios para los veintiocho argumentos!” (71).

b) El aburrimiento, tema recurrente de la dramaturgia absurdista ligado a la falta de un principio global que dé sentido a la existencia, es también el estado permanente de los personajes de *El caso se investiga*:

Inspector.- ¿En qué piensa usted?

Amelia.- Le diré: no pensaba en nada. Me aburría.

Inspector.- ¿Se aburre usted mucho?

Amelia.- Enormemente. (65)<sup>35</sup>

Amelia.- Por lo visto no tenemos nada que decirnos.

Eulalia.- Hemos agotado todas las sorpresas.

Amelia.- ... ¿Qué va a ser de nosotras?

Eulalia.- Nos aburriremos. (65-66)

En el pormenorizado guión que puntualmente escenifican Eulalia, Amelia y Eugenia –no sin rigor puede afirmarse que Arrufat emplea en *El caso se investiga* el recurso del teatro dentro del teatro: tanto el espectador como, desde dentro del drama, el Inspector, asisten, de hecho, a una estudiadísima puesta en escena cotidianamente repetida–, se adivina una estrategia para encubrir el tedio, una de las obsesiones, recordemos, de los personajes de *Las sillas*, *Final de partida* o *Esperando a Godot*.

c) En una travesura crítica, me atrevo a proponer otra lectura. El párrafo que a continuación reproducimos resume la idea generatriz de *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares (1991, 171):

---

<sup>35</sup> La primera respuesta de Amelia –“No pensaba en nada”– parece haber sido escrita para ilustrar unas palabras de *El mito de Sísifo*: “En ciertas situaciones responder ‘nada’ a una pregunta sobre la naturaleza de los pensamientos puede ser una ficción en un hombre. Los seres amados lo saben muy bien. Pero si esta respuesta es sincera, si describe ese singular estado del alma en el cual el vacío se hace elocuente [...], entonces es el primer signo de la absurdidad” (Camus, 1996, 1, 223).

[Luis Vermeheren ha recibido la noticia de que a Lucía, una de sus hijas, le quedan apenas tres meses de vida]

...una noche, cuando Lucía subió a acostarse, alguna de las muchachas dijo que parecía increíble que en una vida tan cotidianamente igual como era la de ellos, pudiera introducirse un cambio –el cambio definitivo de la muerte–. Después recordó la frase y, en horas de insomnio, cuando las credulidades y los propósitos son más apremiantes, decidió imponer a todos una vida escrupulosamente repetida, para que en su casa no pasara el tiempo.

Con la sola excepción del Inspector, la obsesión por el paso del tiempo define por igual a todos los personajes de *El caso se investiga*. Para dar cuenta de ella, Arrufat se sirve de un motivo literario de larga tradición: la caducidad de la belleza.

Eugenia.– Eulalia ¿dónde está tu rostro?

Eulalia.– Quizá se me quedó en el espejo.

Amelia.– El jardinero es muy hermoso.

Eugenia.– Para él no pasa el tiempo.

Eulalia.– Estamos perdidas.

Eugenia.– Están poniendo rejas a la casa.

Amelia.– Ayer me descubrí una arruga en el ojo izquierdo.

Eulalia.– Estás muy bien.

Eugenia.– ¡Envejeciendo!

Eulalia.– Vieja y pelleja. (81)

Lo vivido, hecho recuerdo, nos configura; pero el puerto probable, último, de los recuerdos es el olvido. En un intento de evitar que el aforo de la memoria se complete, el tiempo, en una especie de caprichosa selección natural, se encarga de aligerarnos de los recuerdos más antiguos. Bregar por no dejarlos escapar es, pues, para los personajes de Arrufat, una manera de insurgencia contra el paso del tiempo. Por eso, según relata Eulalia,

una vez por semana, Fernando recordaba algo de su vida. Tenía clasificados los días en un armario. En cada gaveta guardaba las cajitas de los recuerdos. Eran más bien... cofres. Entonces yo, la noche de los recuerdos, se las iba entregando. Él los destapaba, leía la tarjeta que indicaba el hecho y sonreía... Había cofres con recuerdos de fiestas, perfumes, paseos, tardes hermosas, vergüenzas, pensamientos." (63)

Los renuncios de la memoria, que hacen del desmemoriado un

exiliado de sí mismo, de esa patria individual que conforman los recuerdos, son para el hombre vislumbres de la muerte, indicios de que va perdiendo a los puntos el combate contra el tiempo:

Eulalia.— De un tiempo a esta parte todo se me olvida. Amelia, ¿has notado que estoy perdiendo la memoria?

Amelia.— Debes cuidarte. Puedes convertirte en un fantasma. (64)

En esta particular *guerra del tiempo*, será la imposición de una minuciosa rutina el recurso último que permita crear la ilusión del estancamiento temporal; sólo que si, en el relato de Bioy, Luis Vermehren conseguía, en efecto, retardar quince meses la muerte de su hija, el fluir temporal se adivina, en *El caso se investiga*, insobornable.

De acuerdo con Lionel Abel, un drama *metateatral* es aquel cuyos personajes tienen conciencia de su propia teatralidad. El espectador puede identificarse emocionalmente con las porfías y padecimientos de otros hombres —el fácil recurso del marbete “basado en hechos reales” que películas y series de televisión utilizan para anular la frontera que separa la pantalla de la sala de estar o del patio de butacas— pero no tanto con personajes que abiertamente se declaran hechos de pasta de ficción. La autoconciencia dramática del personaje —y el consiguiente “silencio grave” (Abel, 1963, 59), distanciado, con el que el espectador acoge la representación— restringe, por tanto, esa excesiva implicación que dificultaría la aprehensión reflexiva, intelectual, de los contenidos ideológicos o filosóficos del drama. El diálogo directo con el público es quizá el procedimiento más explícito y eficaz con el que cuenta el personaje para presentarse asumidamente como tal ante el espectador. No parece, pues, casual, que Arrufat emplee este recurso precisamente en el momento de mayor envidia filosófica de la obra:

Eugenia (*levantándose, un reflector la ilumina y sigue*).— He descubierto mi cadena. (*Camina como si en realidad tuviera una cadena de la cintura al suelo. La arregla de vez en cuando como si se tratara de la cola de un vestido*) Sí, no cabe duda, estoy sujeta a una cadena. ¿Podría rebelarme contra ella? Es posible, pero yo prefiero aceptarla. (*Se dirige al público*) ¡Todos ustedes están sujetos a una cadena! ¡Confíenselo! De nadavale tener una y ocultarlo. ¡Miren la mía!... ¡Qué larga! Puedo moverme, desayunar y acostarme a dormir tranquilamente. ¡Hoy cociné con mi cadena! ¿Podré algún día comérmela? ¿Me moriré con ella y me la pondrán en la caja? Mi abuela se murió con su cadena, y mi madre, y la

madre de mi abuela. (*Se detiene; grita*) ¿Quién tiene el otro extremo de la cadena? (*Se apaga el receptor*). (81)

El parlamento que Eugenia ofrece como materia de reflexión es casi una recensión de *El mito de Sísifo*, el ensayo de Albert Camus. La cadena que figuradamente arrastra la criada encubre la misma entraña simbólica que la roca de Sísifo: en el espejo de Eugenia, de Sísifo, nos vemos todos –el público–, condenados a una vida sin objeto, a existir porque sí, sin otro motor que la propia inercia de existir. Así como Camus (1996, 1, 261) se encara con el “hombre cotidiano” que “obra como si fuera libre” y “antes de encontrar lo absurdo... vive con un afán de porvenir o justificación”, Eugenia desenmascara al espectador –“Todos ustedes están sujetos a una cadena! ¡Confíésenlo! De nada vale tener una y ocultarla”–, que, ingenuamente, se cree libre, cuando, condenado, primero, a vivir, y luego, indefectiblemente, a morir, carece de la suprema libertad: la de existir –“sé muy bien que no existe esa libertad de *ser* que es la única que puede fundamentar una verdad” (261), escribe Camus–. En la disyuntiva entre escapismo y conciencia, Arrufat–Eugenia, como Camus, apuesta decididamente por la lúcida aceptación del sinsentido: “Sí, no cabe duda, estoy sujeto a mi cadena. ¿Podría rebelarme contra ella? Es posible, pero yo prefiero aceptarla”.

### *El último tren*

Con anterioridad al triunfo de la Revolución, Arrufat escribe también *El último tren* (1957), pieza breve, también en un acto, no adscribible al teatro del absurdo, en la que aparecen, sin embargo, varios de los motivos característicos de la producción dramática del autor. Nos referiremos sumariamente a ella.

Alicia lleva años esperando que Martel, su novio de toda la vida, le pida el matrimonio. Le aterra la idea de convertirse en una solterona –algo hay en ella de la Doña Rosita lorquiana– y, como otros personajes femeninos de Arrufat –Eulalia, Eugenia y Amelia en *El caso se investiga*; Delia en *La zona cero*; Elvira en *Todos los domingos*–, está obsesionada por el paso del tiempo: “Somos más viejas cada día. [...] Estas arrugas no se borran con nada.” (Arrufat, 1963b, 94); “Me estoy poniendo vieja. La vida se me va de entre las manos” (97).

Martel visita a Alicia los lunes y los jueves. A las siete en punto,

cenan; después, juegan a la brisca: una rutina exasperante, semejante al ritual, siempre idéntico, que gobierna los comportamientos cotidianos de Eulalia, Eugenia y Amelia en *El caso se investiga* o las tardes de domingo de Elvira y Alejandrina en *Todos los domingos*. Alicia decide, un día, saltarse el guión. El reloj da las siete, pero se niega a servir la cena, y conmina a su novio a que fije una fecha para la boda: “Esperemos un año por lo menos” (99), le contesta éste. Descubrimos que Martel tiene una amante. “¡Vete! ¡No vuelvas nunca más! ¡Vete!” (102), grita Alicia.

Sólo ha sido, sin embargo, un destello, exánime, de rebeldía. El poder castrador de la costumbre puede más que la tibia voluntad de Alicia de hacer uso de una desconocida, adormecida libertad. En la última escena, vemos a Martel sentado a la mesa, fumando. Entra Alicia con una gran fuente de pollo. Comprendemos que ha perdido su oportunidad –su “último tren”– y que, como se nos dice en la acotación final, “todo seguirá igual” (104).

#### JOSÉ TRIANA (I): *EL MAYOR GENERAL HABLARÁ DE TEOGONÍA*

*El Mayor General hablará de Teogonía*, primera tentativa dramática de José Triana, escrita en 1957 y estrenada en octubre de 1960 en la Sala Teatro Arlequín de La Habana, cuenta la historia de dos hermanas (Elisiria y Petronila) y el marido de ésta (Higinio) cuyas vidas discurren sometidas al dominio del omnímodo Mayor General, que vive en el piso de arriba. Veinticinco años antes, durante un paseo por el campo con su hermana y su marido, Petronila, que estaba encinta, sufrió una caída y abortó; fue entonces cuando los tres se encerraron en la casa en la que aún habitan. Higinio y Elisiria proyectan asesinar al Mayor; Petronila es más reticente. Cuando éste baja a cenar con ellos, se postran, todos, a sus pies, incapaces de culminar la conspiración.

La obra ha sido interpretada por la mayor parte de los críticos como una transposición dramática de la realidad cubana prerrevolucionaria. Para Román de la Campa (1979), el Mayor General representa a Machado, a Batista y, a través de ellos, al imperialismo norteamericano; Higinio y las dos hermanas, al pueblo cubano; y el cuerpo disecado de la hija nonata de Petronila, guardado por ésta en una urna, a la República cubana, un estado corrupto y tutelado que no ha terminado de nacer. Ramiro Fernández-Fernández (1995) interpreta *El Mayor General*, como

las obras inmediatamente posteriores del autor, a la luz de dos pares de semas antinómicos: *libertad / esclavitud* y *legalidad / criminalidad*. Petronila e Higinio representan a la pequeña burguesía cubana en una circunstancia sociopolítica en la que la legalidad prescribe la sumisión absoluta a un tirano pretendidamente legítimo. Concitan, por tanto, los semas *legalidad* y *esclavitud*. Sólo por medio de la *criminalidad* –la ruptura violenta con la “supuesta legitimidad del *status quo*” (82)– podrá lograrse la *libertad* negada por el Mayor General, personificación de Machado, de Batista y, en general, de los gobiernos anteriores a 1959. La conjunción ideal de los semas *legalidad* y *libertad* no se dio en Cuba en el periodo republicano; no hay, por ello, ningún personaje que los encarne.

Matías Montes Huidobro, desde una declarada perspectiva disidente, señala como posibles referentes históricos del Mayor General no sólo a Machado o a Batista, sino, interpretando el drama a la luz de hechos que se produjeron después de que éste fuera escrito, a Fidel Castro:

En *El Mayor General hablará de Teogonía* esa estructura de poder se manifiesta mediante los componentes básicos del título, en el cual, de un lado, la fuerza física y militar, el Mayor General, queda asociada con la opresión ideológica de un discurso que no se vuelve explícito en la obra: *Teogonía*. Lo que establece el autor en este momento es la omnipotencia y omnipresencia de un despotismo que se rige por un código normativo que no hay que entender, carente de significado, *Teogonía*, pero que es la ley del estado policiaco y totalitario que preside el Mayor General. [...] Ubicada en Cuba en 1929, durante el machadato, el nivel concreto queda desubicado por el carácter de la obra, y desde el primer momento se independiza de los límites temporales, que se amplían aún más cuando la obra es interpretada treinta años después de haberse escrito. (1994, 45)

Si nos atenemos a la didascalia preliminar –“Época: 1929” (Triana, 1963, 319)–, habremos de admitir que nos encontramos, ciertamente, ante una denuncia de una situación política de la historia reciente de Cuba que estaba repitiéndose en el país en el momento en el que se escribió la obra. El año ‘29 constituye el ecuador del mandato de Gerardo Machado, que había ascendido al poder en 1925. Machado, que apoyaba la Enmienda Platt –especie de derecho de pernada recogido en la Constitución de 1901 que hipotecaba la independencia real de la Isla al conceder a Estados Unidos, además de la base naval de Guantánamo y

la ocupación temporal de la isla de Pinos, el derecho a intervenir política, económica y militarmente en Cuba—, puso la economía cubana en manos norteamericanas; como consecuencia, la depresión de 1929 trajo el inmediato derrumbe de la economía nacional y el fin de un periodo de ficticia prosperidad. Machado aprovechó la crisis para alterar la Constitución y, erigido en dictador, mantenerse en el poder una vez concluido su periodo legítimo de gobierno. En virtud de la acotación inicial, y a pesar de que no hay en el resto del drama ningún otro indicio que nos permita adscribirlo a unas concretas coordenadas espacio-temporales —lo que nos llevaría a una reflexión acerca de la distinta interpretación que harían el espectador de la representación y el lector del texto dramático—, el fantoche Mayor General ante el que los tres protagonistas se arrastran aterrorizados devendría en trasunto del dictador Machado y, consecuentemente, de Fulgencio Batista, en el poder desde 1952 hasta el triunfo de la revolución castrista.

La obra presenta, sin embargo, implicaciones metafísicas evidentes que no podemos obviar. El espacio de confinamiento, clausurado, en el que se desarrolla la acción puede entenderse como representación del universo sin escapatoria al que el hombre fue arrojado —“Estoy convencida de que todo esto es un castigo y nunca podremos salir de aquí” (320), dice Elisiria— fuera del cual nadie más parece existir:

Elisiria.— ¡Ay! Si hubiese alguien...

Higinio.— Nadie. Nadie. Somos nosotros. Somos nosotros. (353)<sup>36</sup>

Lo que, con la oposición, primero úmida, firme después, de Petronila, maquinan Higinio y Elisiria es, en consecuencia, algo más que la sola muerte del Mayor: se trata del asesinato de un Dios ególatra, indiferente, cruel hasta el sadismo, que, sin embargo, es, para los tres, representantes de la humanidad entera, imprescindible: “Todos en el fondo se sentían satisfechos” (354), murmura el General, consciente de la oscura necesidad que sus vecinos tienen de él. La inesperada sensación de orfandad que les asalta cuando tratan de concebir un futuro sin el

---

<sup>36</sup> Compárese este pasaje con el siguiente fragmento de *Final de partida*, de Samuel Beckett (1969, 13):

Clov.— ¿Por qué me retienes?

Hamm.— No hay nadie más.

Mayor General expresa elocuentemente su incapacidad para afrontar sin andaderas una existencia en libertad:

Petronila.– Entonces... si le matamos, ¿qué podemos hacer?  
 Elisiria.– No te desalientes. Hay que empezar de nuevo sin él.  
 P.– ¿Cómo?  
 Higinio.– No sé. (341)

“No sé”, “no sé”, “no sé”... hasta siete veces se repite este latiguillo en apenas tres páginas, subrayando la carencia de respuestas que está en el origen de todo anhelo de trascendencia.

La utilización intencional de imaginiería y vocabulario de raigambre cristiana viene a avalar, en parte, esta interpretación. Elisiria, atormentada por un torturante y obstinado sentimiento de culpa por su posible responsabilidad en el aborto de su Petronila –“La empujé y se cayó. La culpa fue del barro. La culpa fue del barro... Desde aquel día no he podido dormir” (336)–, señala al Mayor General como causante último de su fracaso vital –“Si no hubiera sido por él... yo a estas horas sería feliz. Me hubiera casado. Y quizás hubieran llegado niños. Pero él es el culpable. Él, aquella tarde, nos espiaba desde lejos. Quizá lo ha hecho siempre” (342)–y, en particular, del faúdicó impulso que la llevó a provocar el accidente de su hermana –“Veinticinco años. hace veinticinco años... mi hermana quiso coger unas amapolas. El barro mojado. Se inclinó, allí... Yo solté sus manos húmedas que me lastimaban. Luego oímos un grito. La encontramos bañada en sangre... muy pálida... Y él estaba allí. Yo lo sé. Fue él quien me metió aquella idea” (343)–. El asesinato del Mayor adquiere, pues, para ella, una dimensión ritual: “Su sangre nos servirá de alimento. Seremos santificados después” (340), dice; y proclama, más adelante: “Hoy es el día de la redención” (345). Su muerte será, en efecto, el sacrificio casi religioso que permita la expiación de todas las culpas, a la vez que la emancipación de un Dios opresor –asistimos, como señala Frank Dauster (1975, 13), a una “misa negra” cuyo propósito es “la muerte del dios y no la celebración de su misterio”– que no da respuestas –a lo largo de la obra el Mayor General se manifiesta desde el piso de arriba por medio de una reiterada e inextricable jerigonza hecha de “cánticos mezclados con chillidos y sonidos metálicos” (332) que, significativamente, ninguno de los tres protagonistas comprende; al final, además, ni siquiera hablará de Teogonía:

“¿Hablar? ¿Hablar? ¿Para qué?... ¿Hablar del origen de los dioses? Como si uno fuera un payaso. ¿Hablar de conceptos? ¿Y de proyectos cósmicos?... ¡Qué atrevimiento!... Ofrezco mi hospitalidad y todavía se permiten... seguiré mi labor” (354), acaso como expresión del silencio de la divinidad ante la humana necesidad de respuestas últimas<sup>37</sup>— y funda su poder en el miedo —entre el vocerío informe, desquiciante, que llega de arriba, se distingue a menudo “una voz tremenda, desgarradora”, que grita: “Elisiria, Petronila. Están condenadas” (329); Elisiria afirma que “son alardes, invenciones que emplea a aterrorizarnos” (332); y lo consigue, desde luego, a juzgar por la humillada actitud de los tres protagonistas cuando, entre “relámpagos estruendosos” (350), aparece por fin en escena—.

Por su parte, Petronila, que apenas comenzada la obra hace una declaración en toda regla del tópico de la infancia como paraíso perdido —“A veces comprendo que sí, que existió el paraíso. Mira, ahí tienes un ejemplo: antes yo miraba mis peces de colores y jugaba con los soldaditos de plomo y el mar cantaba a lo lejos” (319)<sup>38</sup>—, encuentra en el Mayor General tanto al Dios de los catecismos, pródigo y magnánimo

---

<sup>37</sup> La orfandad espiritual es uno de los temas transitados por Triana en *De la madera del sueño*, un poemario de juventud publicado en Madrid en 1958, algunos de cuyos versos han de ser, por fuerza, coetáneos a la composición de *El Mayor General*:

Yo era un brote cristalino de lo ingenuo.  
Dios, alegremente, andaba asiéndome las manos.  
Sucios cristales cruzaron por mis ojos.  
Ahora le busco —oh el perdido alimento de su voz—  
en la noche ascendente. Y siento que me aparta,  
que vacila su desnuda respuesta. (Triana, 1958, 17)

<sup>38</sup> También éste es un motivo recurrente de *De la madera del sueño* (27):

Veo cruzar los niños en corros divertidos  
y el parque se consagra de una luz cotidiana  
mientras pueblan las voces de los guardias enhiestos  
y las graves señoras murmuran y sonríen  
con la aguja y el hilo  
y los pájaros.  
Y la infancia me llega,  
memoria virginal,  
paraíso distante  
como sueño soñado  
una noche clarísima de octubre.

–“Estamos aquí, bajo su propio techo, por su benevolencia. Recibimos el pan. Tenemos que trabajar, es cierto. Pero al final...”, (342)–, cuanto al Padre, contador y hasta protagonista de prodigiosas historias que la preservan de la angustia, de la atonía cotidiana –“A mí me encanta oír al Mayor General ¡Qué imaginación! Delante de nosotros se deciden guerras fabulosas, cruzadas increíbles. Y legiones de ángeles vencen o mueren” (325); “Estará vistiéndose. Su gran traje de gala. ¡Ay!, la primera vez que se lo vi, quedé maravillado. Parecía un príncipe ruso. El príncipe de todos los cuentos” (329)–. Petronila necesita más que ningún otro al Mayor General; por eso se opone casi desde el primer momento a los planes de Higinio. Su muerte, tiranicidio, deicidio y, también, parricidio, supondría para ella la orfandad radical, la ruptura del tendón último que la mantiene aún vinculada a aquel espacio mítico de felicidad: “Un crimen. Ya no tendremos ángeles. Ya no tendremos fábulas” (346).

Frente a la habitual indiferenciación de los personajes en el drama absurdistas –“en este mundo incoloro donde nunca sucede nada significativo, no tiene nada de extraño que los personajes sean indistinguibles a su vez”, escribe George E. Wellwarth (1974, 66) refiriéndose al teatro de Samuel Beckett–, Petronila, Elisiria e Higinio se nos presentan inusualmente individualizados, y dotados, como se puede colegir de los párrafos anteriores, de una aceptable consistencia psicológica. Junto a afirmaciones de la propia personalidad infrecuentes en el teatro de vanguardia –“Yo tengo mis maneras, mi forma de ser. Y eso basta” (321), dice Elisiria–, encontramos, en un lejano dejo naturalista, justificaciones del carácter o del comportamiento de los personajes fundadas en la herencia o el entorno:

Petronila (*a Elisiria*).– No te enfurruñes. Has sacado el mal humor de la tía Rosa. Ella, metida siempre en su cuarto oscuro lleno de telarañas y estatuas antiguas y bichos raros, y gruñendo por todo, por no se sabe qué. (322)

Petronila.– El carácter de Higinio es muy... no sé. Quizás muy exigente. No lo puede remediar. Es cosa innata. Niño mimado... Hijo único... Mejor dicho, con dos hermanas... que se resignaban, aceptaban sus extravagancias... que no eran pocas. (326)

Los protagonistas de *El Mayor General hablará de Teogonía* tienen, pues, un pasado que les configura. Las culpabilidades, impotencias u obsesiones de los tres son, en efecto, la proyección lógica, el resultado

casi ineludible de sus vivencias anteriores –en particular, del episodio del accidente que provocó el aborto de Petronila, que conocemos a través de las sucesivas versiones de la propia Petronila (335), Elisiria (343) e Higinio (348)–. El mantenimiento de la coherencia psicológica de los personajes mitiga, en parte, el absurdismo de *El Mayor General*, menos radical que el de posteriores apuestas teatrales del propio Triana.

“Diecisiete campanadas inglesas” (Ionesco, 1992, 9), hace sonar un reloj de pared nada más levantarse el telón en la escena inicial de *La cantante calva*. Las primeras palabras de la Sra. Smith –“Vaya, son las nueve” (9)–, prelude de la larga serie de rupturas del orden lógico –y cronológico: el reloj dará, poco después, veintinueve campanadas– que jalonarán la obra, suponen un singular e inesperado golpe de timbal que nos instala, de entrada, en un clima de irracionalidad. El comienzo de *El Mayor General*... –“Al levantarse el telón aparece en escena Doña Petronila, sentada de espaldas al público, tejiendo. El reloj de pared da nueve campanadas” (319)– presenta resonancias evidentes de la “anti-pieza” de Ionesco, pero otros serán –y acaso con fines algo distintos– los mecanismos de sabotaje del normal decurso temporal. Avanzado el drama, Elisiria pregunta a Petronila la hora: “Las nueve” (330), contesta. Otra vez. Y al final, en el breve soliloquio que cierra la obra, el Mayor General insiste: “¿Qué hora es? ¿Las nueve? Tengo hambre” (354). A tenor de lo que el reloj indica, el llamado “tiempo de la acción” o “tiempo representado” –el “espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace” (Villegas, 1991, 100-101), es decir, el lapso de tiempo que, desde el punto de vista de los personajes, media entre el comienzo y el final del drama– no ha progresado. Si existir es temporalizarse, si el hombre consiste esencialmente en tiempo-que-transcurre, la negación del fluir temporal parece una forma de negar la existencia –“Estamos como muertos” (335), reconoce, de hecho, Elisiria–, de sugerir el marasmo –la vida como una sucesión de instantes indistinguibles; quizá por eso el reloj marca siempre la misma hora–, tan parecido a la muerte, en que consiste la vida de los protagonistas.

EZEQUIEL VIETA: *LOS INQUISIDORES*

La única contribución a la dramaturgia absurdista del ensayista, dramaturgo y narrador Ezequiel Vieta –al que nos hemos ya referido en este trabajo como colaborador ocasional de *Ciclón*– es la pieza en un acto *Los inquisidores*, concluida, según indicación explícita del autor, en Madrid en 1956 y estrenada el año siguiente en Santiago de Cuba por el grupo teatral Letra T.

La sentencia acaso excesivamente explícita con la que se abre el drama –“Y ellos todos son los Inquisidores. Porque en EL OTRO está cifrada nuestra salvación o nuestra condena” (Vieta, 1966, 11)– parece una paráfrasis de la tesis de *Huis clos*, el drama de Jean Paul Sartre: “El infierno son los otros” (Sartre, 1985, 92). Vieta da cauce dramático a esta idea mediante procedimientos dramáticos típicamente absurdistas, en una demostración más de que es, en efecto, la coherencia entre el fondo y la forma lo que distingue el teatro del absurdo del teatro existencialista.

Uno de los recursos característicos del teatro de Ionesco es, como ha señalado Donald Watson, “la inflación de una situación hasta conseguir el efecto dramático” (cit. por Wellwarth, 1974, 93). A propósito de las sillas reservadas para los invitados invisibles de *Les chaises*, señala el autor: “El número de sillas en el escenario debe ser muy cuantioso, una cuarentena por lo menos, y más si es posible. Llegan muy rápidamente, cada vez más rápidamente. Hay acumulación. El escenario está invadido por las sillas, esa multitud de ausencias presentes [...]. Al final del número pueden aparecer sillas también en el fondo del decorado” (Ionesco, 1984, 52). En *Le nouveau locataire*, un hombre ha alquilado una habitación en el último piso de un edificio. Los empleados de la mudanza empiezan a acarrear muebles hasta que la habitación, las escaleras, la calle, París, el país entero, quedan colapsados. Al final, el inquilino, en un rincón, casi sepultado entre tanto mueble amontonado, desaparece de la vista del espectador. En *Amédée, ou comment s'en débarrasser*, el cadáver de un joven asesinado por el protagonista quince años antes empieza a crecer hasta ocupar prácticamente todo el escenario. Vieta, por su parte, construye *Los inquisidores* sobre un maderamen básico fundado en el amontonamiento de personajes sobre la escena. Un Vendedor, un Sereno, un Plomero, una Vecina, el Comisionado Mayor, tres Fotógrafos, un Anciano... irrumpen ruidosa y sucesivamente en la casa de una

mujer (Lucila) que vela el sueño de un joven (el Mozalbeta) del que poca o ninguna información se nos dará a lo largo del drama. Tal exasperante acumulación, imagen de las continuas intromisiones de los Otros en nuestras vidas, sirve de eficaz contraste que hace dolorosamente explícita la inquebrantable incomunicación en la que transcurre la existencia de cada individuo<sup>39</sup>. Esta se expresa también mediante otras estrategias características del drama del absurdo. Lucila se encara con el Vendedor, el Sereno y el Plomero, que campan ya por su casa, y “les habla con palabras rápidas y enfáticas, mas resulta imposible entender lo que dice porque los hombres, empeñados en continuar su conversación, casi vociferan para apagar la voz de la dueña de la casa y no permitir así que se les interrumpa. Por unos segundos, el diálogo se hace ininteligible” (18-19). En una indagación acerca de las diferencias entre los diálogos reales y las conversaciones teatrales, escribe Catherine Kerbrat Orecchioni que, en general, “los diálogos del teatro son conversaciones ejemplares”, pues “los encabalgamientos son escasos y muy significativos” (Kerbrat Orecchioni, 1993, 3). No parece, por tanto, gratuito que Vieta haga hablar simultáneamente a todos sus personajes: pretende acaso sugerir que todo diálogo es un diálogo de sordos, en el que el ciclo comunicativo jamás se completa porque nadie se para nunca a escuchar a los demás; o bien reflejar el *ruido* de una sociedad anónima y desahogada que sofoca cualquier intento de expresión individual. Más adelante, la Mujer lo intenta de nuevo, pero apenas pergeña “algo que nadie puede entender porque sus palabras estallan, al pasar por su garganta, en una larga cadena de sonidos inarticulados” (46). Se subraya así la incapacidad de Lucila para comunicarse con el Otro, en una situación que recuerda al cuadro final de *Las sillas*, de Ionesco. Algunos de los extensos y deliberadamente enojosos parlamentos que profieren los personajes:

---

<sup>39</sup> Años después, el argentino Carlos Gorostiza utilizaría en *El lugar* (1970) idéntico recurso dramático. En una habitación desnuda van entrando sucesivamente Mario, Angela, Ortiz, el Abuelo, Willi, Susana, el Muchacho... Todos ellos llegan con su equipaje, y todos dicen haber sido asignados a esa habitación por una misteriosa entidad: el Instituto. Cuando el hacinamiento y la tensión se hacen insoportables, estalla la urgencia de desembarazarse unos de otros. Ortiz es asesinado por Mario, el Muchacho se suicida, arrojándose por la ventana... La obra termina con Mario, solo en la habitación, intentando desesperadamente comunicarse con alguien.

Plomero.— Pues decíamos —¿cómo diré?—. La solución del problema tardó mucho en averiguarse —de estas cosas sólo sabemos los técnicos—. Eso sí, evidentemente, algo muy perjudicial estaba ocurriendo que afectaba los intereses y el normal funcionamiento del acueducto. Había una pérdida, una pérdida considerable de agua. un despilfarro. No era naturalmente cuestión de niveles. pero nadie daba con la causa; nadie lograba dar en el clavo. Sí; podría ser un misterio... Pero un misterio aparente. Por eso la comisión dispuso un estudio minucioso, una inspección total de toda la barriada...

Vendedor (*interrumpiendo*).— Por supuesto.

Plomero.— Es una historia larga de contar. Porque había como siempre sus antecedentes. Hasta que no se constituyó oficialmente la comisión no se puede decir que nada se hizo, lo que dio lugar a muchas murmuraciones; unos achacaban negligencia de los funcionarios, otros deficiencias en el propio acueducto, que ya no abastecía como en sus buenos tiempos. El asunto tenía indudablemente su intríngulis. (18)

son también inequívoca expresión del “aislamiento de los individuos entre sí”, pues éste, como ha señalado Leo Kofler (1972, 192), se plasma a menudo en esa “sobrecarga de contacto lingüístico que llamamos charlatanería”. Al final, a pesar de que, en una suerte de isotopía que recorre la primera parte del drama, los Demás han sido tachados de “inquisidores”, “intrusos” (14), “merodeadores” (15), “enemigos” (17), “salteadores” (20) o “invasores” (30 y 31), la Mujer proclama su ineludible necesidad del Otro —“¡No! No se vayan, ¡no pueden dejarme así! No quiero la soledad.” (46)— aunque no sea más que para una compañía ilusoria, parcial, cerrando así el círculo de la paradoja —“En EL OTRO está cifrada nuestra salvación o nuestra condena”— expresada al inicio de la obra.

Las implicaciones morales de esta máxima se convierten en objeto de reflexión cuando, mediado el drama, con todos los personajes-inquisidores ocupando la escena, el Mozalbeta exige someter a juicio a la Mujer para dilucidar cuáles fueron sus intenciones al acariciarle mientras dormía y si es o no culpable de haber permitido que le despertaran. El sustrato existencialista aflora, de nuevo, evidente. El relativismo moral del Comisionado Mayor, erigido en representante de la justicia —“Tendré que averiguar, tendré que investigar, que revolverlo todo. Y hago constar de antemano que sólo será una opinión: *mi opinión*. Sin más valor que la opinión de un particular cualquiera. No podría tener otro valor” (36; la cursiva es del autor); “Todos lo sabemos hasta la saciedad, todos los que estamos en esta sala, que carezco en lo absoluto de la

capacidad requerida para juzgarte. Únicamente mi opinión; sólo eso” (37); cuando dé por zanjado el conflicto, reiterará que “por otra parte... sólo comprometí mi parecer... un criterio” (43)– y su insistencia en afirmar que no ya él, sino nadie, está, en aquel lugar –una especie, no hace falta decirlo, de *imago mundi*–, legitimado para juzgar –“No tiene autoridad [le dice al Mozalbeta, que ha intentado golpear a Lucila]; aquí, en este aposento, nadie tiene la autoridad” (42)– sugieren la inexistencia, la necesidad y hasta la nostalgia de un asidero moral absoluto, trascendente. Pero es el hombre, caído en un mundo sin Dios, condenado a la compañía de los Otros, el único posible juez de los hombres: “Usted sí podría intervenir. ¡Debe intervenir! Tiene que opinar sobre este caso. ¡Si no, me habría arrojado al mayor de los desconsuelos!” (32), implora el Mozalbeta al Comisionado Mayor.

*Los inquisidores* transita también otro de los temas recurrentes del teatro del absurdo: la angustia por el paso del tiempo, reflejada en la figura del Anciano –“El Viejo camina muy compungido hacia el espejo y, ya frente a él, se palpa los cabellos blancos y suspira revelando profundo decaimiento” (31)–, obsesionado desde que aparece en la escena por un reloj que, según denuncia, “parece que anda adelantado” (40). Sólo al final admite que “quizá, después de todo, el mecanismo ande bien. [...] Es posible ¿por qué dudar? que *todo él*, todo ande bien” (47). También Sísifo, en el ensayo de Albert Camus (1996, 1, 329), termina por juzgar que “todo está bien”. La aceptación del inexorable *fluir* temporal y, en general, de la realidad misma por parte del anciano resulta, así, el eco de la asunción por Lucila de la necesidad del Otro. Quizá, de la misma manera que “hay que imaginarse a Sísifo dichoso” (329), hay también que suponer que, finalmente, la Mujer, el Anciano, lo son.

## GLORIA PARRADO

La aportación de Gloria Parrado al corpus del absurdismo cubano se reduce a tres piezas breves, hoy prácticamente inencontrables, escritas antes del triunfo de la Revolución: *El juicio de Aníbal* –estrenada en septiembre de 1956 por el Grupo Experimental Arena en una función doble que incluía también *La lección*, de Ionesco–, *La espera* –fechada, según datos recogidos por Hilde F. Cramsie y Elba Andrade (1991, 64), en 1957– y *Un día en la agencia o un viaje en bicicleta*. Nos vemos obligados

a recurrir a referencias indirectas. Sobre *El juicio de Aníbal* escribe Rine Leal (1959a, 165):

*El juicio de Aníbal*, de Gloria Díaz Parrado, es un ejemplo de esta tendencia [el teatro del absurdo] y al mismo tiempo de los peligros a que tales ideas, importadas de un medio intelectualmente muy superior al nuestro, pueden conducir a nuestros autores. El teatro del absurdo no creo que tenga una profunda resonancia en nuestro medio y sólo los creadores más originales y audaces tratarán de experimentar con esta fórmula, por otra parte de muy difícil adaptación criolla. Es probable que el teatro del absurdo no logre más que confundir a los autores más noveles y que los mismos se queden simplemente en un tratamiento ilógico pero carente de significado de nuestra realidad.

Matías Montes Huidobro (1973, 373) nos proporciona un resumen del argumento de la obra y un sucinto juicio crítico:

Aníbal es sometido a juicio. El caso es interesante a pesar de su brevedad. Los testigos acusan a Aníbal de matar a alguien. La descripción de los testigos no es la misma: nos encontramos con la temática favorita de la dudosa realidad, de su carácter transformativo, el Rashomón a la cubana. Se insiste en que la realidad es algo fluctuante y difícil de alcanzar. El testigo mayor explica que el asesino “simplemente desapareció ante mi vista, como el aire. Sin que huyera. Se esfumó... Entonces, el herido desapareció también, igual que su asesino, como en el aire. Se oían unas voces : ‘Aníbal’, ‘Aníbal’”. El testigo menor hace una descripción diferente del crimen, pero con un final similar: “¡Viento y lluvia! El asesino ya no era, ya no estaba. Entoncés miré hacia el herido, pero ya no estaba tampoco. Se empezó a escuchar un grito: ‘Aníbal’, ‘Aníbal’”. La descripción que hace la viuda conduce hacia un final semejante después de un recorrido diferente. Este elemento irreal y la fluctuante interpretación de la realidad por los testigos da al ejercicio dramático de Gloria Parrado una nota interesante.

Conocemos por el mismo autor el asunto de *La espera*:

*La espera* también resulta interesante. [...] Dos presos se encuentran en una celda. Uno de ellos, Gilbert, está condenado a cadena perpetua. El otro, Ramón, no. Ramón recibe las visitas de su mujer y tiene relaciones amorosas con ella en un cuarto que parece estar dispuesto en la cárcel para ello. Ramón le ha ido contando a Gilbert desde hace tiempo las experiencias eróticas que tiene con su esposa. Gilbert se ha ido sumergiendo en la situación, viviéndola tan intensamente que siente que comparte ese minuto erótico de Ramón. [...] Pero Gilbert quiere dar un paso más. [...] Quiere suplantar a Ramón completa-

mente. Éste se niega. Entonces Gilbert mata a Ramón. Sin embargo, aquí no termina la secuencia, de por sí bastante interesante. Lo cierto es que desde hacía tiempo Ramón le estaba mintiendo a Gilbert: su mujer no lo venía a ver y él inventaba una situación inexistente. El juego de personalidades se mezcla con el de la creación de realidades mediante la imaginación, insistiéndose una vez más en el teatro cubano en las pesadillas existenciales de carácter cíclico. (Matías Montes Huidobro, 1973, 374)

Después de 1959, con *La brújula* y, sobre todo, con *La paz en el sombrero*, la autora derrota hacia un teatro de signo brechtiano, doctrinal, progresivamente comprometido con los ideales de la Revolución.

### III. El teatro del absurdo en Cuba desde la Revolución (1959-1968)

#### EL TEATRO CUBANO ENTRE 1959 Y 1968: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

##### UNA ECLOSIÓN TEATRAL. CAUSAS

Tras el triunfo de la Revolución en 1959, el teatro experimenta en Cuba un florecimiento sin precedentes. Como señala Virgilio Piñera (1967a, 138), “la Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria”. La causa última de esta formidable explosión hay que buscarla en el interés del gobierno revolucionario por la promoción de las artes escénicas, que se traduce en la puesta en práctica de una política de respaldo y patrocinio estatal. Si aceptamos que los tres elementos básicos de la comunicación teatral son el público, el autor y esa instancia intermedia –simplificamos, claro– formada por el director y los actores, los tres pilares sobre los que se asienta esta suerte de edad dorada del teatro cubano son, a mi juicio, los siguientes:

a) En primer lugar, la creación y consolidación de un público amplio y estable que acude efectivamente al teatro y que consume y reclama espectáculos de suficiente dignidad artística.

En un artículo publicado en 1959, tan solo unos meses después de la entrada de Castro en La Habana, apunta Rine Leal (1959a, 169) que “la verdadera renovación dramática cubana solo vendrá (¡paradójicamente!) por la existencia de un público nuevo que demande a su vez la aparición de temas más en consonancia con sus ideas. Porque el pueblo, es decir, la gran masa de los espectadores, no asiste al teatro en Cuba, y los autores solo se remiten a esa clase media para entretenerla”. Calvert Casey (1961, 103), apenas dos años más tarde, señala que “el factor más interesante en la transformación de la escena cubana es el público”; y añade:

No sin cierto asombro contemplamos a un público que permaneció indiferente colmar salas de tamaño monumental para admirar el teatro de Brecht o las piezas del repertorio lorquiano. Ese quizás sea el fenómeno más interesante del teatro en Cuba durante 1961. Las trescientas personas conocidas que se repartían entre la media docena de salas de La Habana parecen haber sido reemplazadas definitivamente por miles de rostros ansiosos que acuden a presenciar los espectáculos. ¿Habrá prendido nuevamente entre nosotros el hábito de contemplar la vida y el mundo en un escenario?

En 1963, cuando aún no se ha cumplido un lustro de la caída de Batista, Rine Leal (1963a, 36) sanciona ya como uno de los logros consumados de la Revolución “la asistencia, en ocasiones masiva, del público a los espectáculos”. Bastará un ejemplo: en 1962, el drama *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene, en un montaje del Grupo Milanés dirigido por Adolfo de Luis, es aplaudido por más de veinte mil personas durante un mes de representaciones. Si, en última instancia, la explicación de la escasa implantación social del teatro entre 1935, fecha del cierre del teatro Alhambra, y 1958 hay que buscarla en “los índices de analfabetismo, subescolaridad y desempleo” (Muguercia, 1987, 79), los esfuerzos del gobierno por escolarizar y extender la cultura a todo el espectro social –piénsese, por ejemplo, en la Campaña de Alfabetización de 1961; casi un 50% de la población era, en 1958, analfabeta– están, quizá, en la raíz del renovado acercamiento del público al teatro.

b) En segundo lugar, las mayores facilidades que, desde el triunfo de la Revolución, encuentran los dramaturgos tanto para desarrollar su labor creadora cuanto para publicar y estrenar sus obras. En una entrevista realizada en diciembre de 1962, Cabrera Infante señala “la proliferación de editoriales” como uno de los motores del espectacular desarrollo de la cultura cubana durante el primer lustro de la Revolución:

Le diré que *antes* era difícil publicar en Cuba. Había que costearse la edición, para luego regalarla casi íntegra a los amigos y a los críticos –ambos bien escasitos. No había editoras propiamente dichas, sino colecciones bajo un título común –antiguamente, una *Revista de avance*, luego *Espuela de Plata*, después *Orígenes*, por último *Ciclón*– que publicaban grupos de amigos, protegidos a su vez por esas revistas de bien poca circulación, menos recursos y ninguna acogida pública. A partir de 1959 han empezado a aparecer verdaderas editoriales que, además, pagan derechos de autor. Cosa insólita... Las más importantes editoras son Ediciones R; la UNEAC, siglas de la Unión de Escritores y Artistas

de Cuba; la Editorial Nacional, que dirige ahora Alejo Carpentier; las ediciones de la Casa de las Américas, que se ocupa de establecer contactos culturales con todo el continente americano y auspicia un concurso literario anual muy jugoso y de prestigio en América Latina; las ediciones de la Universidad de Las Villas y del Consejo Nacional de Cultura. (Corrales Egea, 1963, 50-51)

El abono de derechos de autor y la subvención directa de la creación dramática por parte del Estado —escribe Virgilio Piñera (1967a, 138): “se hizo lo que nunca se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra”— posibilitaron la definitiva profesionalización del dramaturgo, de la misma manera que, como veremos, se garantizó la del actor o la del director. Todo ello se traduce no solo en una mejora de la calidad media de los textos, sino en un notable aumento del volumen de obras estrenadas: en 1960 se montan cuarenta y nueve obras cubanas, bastantes más que en todo el periodo de las salitas. La creación de premios literarios de proyección internacional —el premio “José Antonio Ramos”, otorgado anualmente por la UNEAC, que conseguiría en 1968 Antón Arrufat con *Los siete contra Tebas*, o el premio Casa de las Américas<sup>40</sup>, que obtendría José Triana en 1965 por *La noche de los asesinos* y Virgilio Piñera en 1969 por *Dos viejos pánicos*—supuso, en este contexto, un estímulo adicional para los autores dramáticos.

c) Por último, la aparición de numerosas instituciones y grupos de teatro de nuevo cuño, dependientes directamente del Estado<sup>41</sup>, que

---

<sup>40</sup> La Institución Casa de las Américas, creada en 1960 y responsable de la revista y del concurso homónimos, contó, además, con un tercer vehículo para impulsar la nueva política cultural —y teatral, en particular— de la Revolución: los Festivales de Teatro Latinoamericano, que, organizados por la Institución, se celebraron desde 1961 con la intención de dar a conocer la dramaturgia hispanoamericana al público cubano. Para algunos datos relevantes acerca de la trayectoria y logros de este Festival, cfr. el epígrafe “Los festivales de teatro en Cuba” en Pianca, 1990, 61-64.

<sup>41</sup> Hasta 1968 se mantienen en activo, no obstante, salitas y grupos de teatro privados. El más relevante y persistente es, sin duda, Teatro Estudio, que, fundado diez meses antes del triunfo de la Revolución, no dejará de promover iniciativas interesantes, desde el primer montaje de Brecht en la Isla, *El alma buena de Se-Chuan*, en agosto de 1959, con dirección de Vicente Revuelta, o un pequeño ciclo de autores norteamericanos, en 1961, con obras de Arthur Miller y Tennessee Williams, hasta los estrenos, en 1966, de *La noche de los asesinos*, de Triana, y *Todos los domingos*, de Arrufat. Calvert

multiplicarán las actividades escénicas en la Isla y servirán, además, como permanente escuela de formación para técnicos, actores y directores. En junio de 1959 se crea el Teatro Nacional, en cuyo seno comienzan, de inmediato, a organizarse cursos para actores y seminarios de dramaturgia y que se convertirá, según apunta Rosa Ileana Boudet (1988, 27), en auténtica “célula inicial de formación de decenas de colectivos en estos años”. Pronto aparecen otros conjuntos –el Grupo Rita Montaner, en 1961; el Conjunto Dramático Nacional, en 1962...– sufragados por el Consejo Nacional de Cultura. En un intento de descentralizar la actividad teatral –concentrada, hasta entonces, casi exclusivamente en La Habana– y de promover, a la vez, un movimiento teatral de aficionados, se crea, también en 1961, la Escuela de Instructores de Arte, y al año siguiente, las Brigadas Francisco Cobarrubias, que durante siete años llevarán diversos espectáculos a los rincones más apartados del país. Los resultados son concluyentes: en 1965, según datos de Rine Leal (1980, 131-132), hay veintinueve grupos profesionales activos distribuidos por toda la geografía nacional.

### PRINCIPALES TENDENCIAS

El furor creativo con el que una nueva promoción de dramaturgos –Antón Arrufat, José Triana, Abelardo Estorino, José R. Brene, Manuel Reguera Saumell, Héctor Quintero, Nicolás Dorr...– desembarca en la escena cubana –muchos de ellos, formados en las canteras de *Ciclón* o *Nuestro Tiempo*, apenas si habían conseguido estrenar alguna pieza en el periodo de las *salitas*– y la coexistencia de dos generaciones de autores –los anteriores y los “dramaturgos de transición” (Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Virgilo Piñera), que alcanzan ahora su madurez– dificultan considerablemente la tarea, necesaria, de establecer algún tipo de taxonomía en el enorme corpus teatral cubano de la década que sigue al triunfo de la Revolución.

La crítica (Quinto, 1968; Miranda, 1971; Palls, 1978; Boudet, 1988; Aguilú de Murphy, 1989; Espinosa Domínguez, 1992) ha señalado, en

---

Casey (1961, 110) computa hasta seis salas independientes en funcionamiento durante la temporada de 1961, con un digno repertorio que incluía piezas de Molière, Cocteau o Casona.

general, dos vetas fundamentales. Por un lado, los autores que se inclinan por un teatro, diríamos, experimental, de filiación vanguardista: Piñera, Arrufat, Triana y Dorr; por otro, conformando un grupo más amplio y heterogéneo, aquéllos que adoptan el realismo como común y aglutinante opción estilística: Brene, Estorino, Quintero o Reguera Saumell. Aceptaremos, en principio, que en el par absurdo / realismo se sintetizan, *grosso modo*, los dos polos estilísticos en torno a los cuales se organiza el quehacer teatral en Cuba entre 1959 y 1968. Trataremos, sin embargo, de afinar algo más. En el teatro publicado y/o estrenado en Cuba durante este periodo pueden distinguirse las siguientes tendencias:

### *Realismo militante*

Muy pronto surge en la Isla un teatro de escasa proyección, coyuntural, con una proponderante y hasta impúdica función propagandística: pretendida crónica en clave realista del día a día revolucionario o, a lo sumo, de las injusticias del pasado reciente que hacían necesaria la insurrección armada. Adolfo Cruz-Luis (1979, 40) nos proporciona una definición profusa de esta fórmula teatral, para la que el marbete “realismo militante” nos ha parecido adecuado:

[Un teatro que] tiene entre sus superobjetivos capitales reflejar la realidad actual, revolucionaria, del país de manera dinámica, objetiva, directa, sin dejar por ello de prestar atención a los acontecimientos cimeros, esenciales, de nuestra historia pasada. Además de recrear, se propone educar y cumplir la función social de concientización ideológica para la cual fue creado el teatro hace más de veinticinco siglos; asimismo, intenta relacionarse cada vez más estrechamente con el devenir diario de nuestro país, y ser fiel exponente de los nuevos valores éticos, sociales, políticos, culturales, en fin, humanos, de la sociedad socialista que estamos construyendo.

Apenas unos meses después de la entrada de Castro en la capital, Rine Leal (1959a, 166) advierte de las nefastas consecuencias que para la escena cubana tendría la revitalización de un realismo de tesis, adoc-trinador:

Ya se sabe lo que el realismo socialista significa fatalmente para Cuba: campesinos desalojados, negros esclavos, obreros oprimidos clamando por la

huelga general, melodrama social donde los malos son invariablemente los de arriba y los buenos los de abajo. [...] Precisamente uno de los peligros artísticos de la actual Revolución es la renovación de tales directrices, con el resultado de que en pocos años solo veamos en nuestra escena los guajiros hablando con su forma dialectal o los obreros con los puños en alto, es decir, reduciendo nuestro teatro a una forma que tiene por lo menos quince o veinte años de liquidada y que solo se observa precisamente como todo lo que no debe ser nuestro teatro.

Las primeras obras adscribibles nitidamente a esta tendencia se presentan en el festival de Teatro Obrero-Campesino, que, celebrado en marzo de 1961 y organizado por el departamento de Extensión Teatral del Teatro Nacional, tenía como principal objetivo promover en la Isla el desarrollo de un movimiento de aficionados lo más amplio posible, de acuerdo con la política de *hacer hacer*—no tanto llevar el arte al pueblo cuanto propiciar la participación popular en el quehacer artístico—impulsada por el gobierno. En el Festival se estrenaron quince piezas en un acto, nueve de ellas cubanas. Señala Calvert Casey (1961, 107) que “la toma de conciencia revolucionaria o los problemas de la Revolución en el poder fueron el tema de las obras representadas”: la denuncia de las condiciones de vida en Cuba durante el periodo anterior a la Revolución—*La mala palabra*, de José Corrales—, la necesidad de que la mujer campesina se incorpore activamente al proceso revolucionario—*Como dijo Fidel*, de Videla Rivero—, la escenificación de episodios de la lucha en la Sierra—*Monte adentro*, de Rubén Pérez Chávez—, la promoción de la cooperación entre los campesinos para asegurar la producción—*Cuando los débiles se hacen fuertes*, de Humberto Padilla—, o la oposición entre el latifundista del antiguo orden y el nuevo campesino que participa en la explotación colectiva de las tierras—*La sorpresa*, de Virgilio Piñera— fueron, en efecto, algunos de los asuntos tratados.

La obra, quizá, de mayor impacto y sin duda de más calidad dentro de esta tendencia es *Unos hombres y otros*, dramatización de Lillian Llerena a partir de tres cuentos de Jesús Díaz de su colección *Los años duros*. El título de la obra hace referencia al antagonismo entre aquellos cubanos que han hecho del compromiso con el proyecto revolucionario el eje de su actividad, y los disidentes, encarnados aquí en las bandas contrarrevolucionarias que durante algún tiempo fustigaron al régimen en la región de Escambray. Con *Unos hombres y otros* irrumpen en la escena

cubana los conflictos colectivos de índole social e ideológica; a raíz de su estreno en el Festival de Teatro Latinoamericano de 1966, la obra fue saludada, por ello, como un nuevo paradigma militante que permitiría a la dramaturgia cubana superar los asuntos por los que venía transitando desde los tiempos del batistato.

Si entre 1959 y 1968 encontramos, pues, no pocas muestras de realismo militante, será a partir de esta fecha —coincidiendo con la consumación del proceso de cerrazón, de radicalización ideológica del régimen que, en el ámbito de las artes escénicas, impondrá una dramaturgia comprometida explícitamente con el ideario político de la Revolución— y durante toda la década de los setenta cuando esta tendencia pase a ocupar un lugar preponderante, casi hegemónico, en el espectro teatral cubano. Sin ánimo de exhaustividad, podríamos citar: *Girón: historia verdadera de la brigada 2506* (1971), de Raúl Macías; *Llévame a la pelota* (1971) y *Los chapuzones* (1973), de Ignacio Gutiérrez; *El hijo de Arturo Estévez* (1974), de Raúl González de Cascorro; *En Chiva Muerta no hay bandidos* (1974), de Reinaldo Hernández Savio; *Girón todos los días* (1974), de Carlos Beltrán Ramírez; *Memorias de un proyecto* (1975), de Maité Vera; *Asalto a las guaridas* (1976), de Tito Junco; *Ernesto* (1976), de Gerardo Fernández; o *Estamos de pesca* (1977), de Orlando Vigil Escalera, obras, todas, en las que “la clandestinidad, la lucha contra el imperalismo, Girón, las victorias revolucionarias, los problemas del proletariado y la limpia de los bandidos, aparecen con frecuencia” (Leal, 1980, 176), haciendo de la Revolución la fuente casi única de argumentos y personajes.

### *Realismo trascendido*

Si bien 1959 constituye un hito, un punto de inflexión incuestionable en el devenir histórico cubano, lo cierto, frente a lo que pudiera suponerse, es que, al menos durante el primer lustro que sigue al triunfo de la Revolución, y al margen de la aparición del teatro político del que hemos dado cuenta en el apartado anterior, puede hablarse en el teatro cubano de los años sesenta, de una razonable continuidad estilística con respecto a la dramaturgia de la época de las *salitas*. Siguiendo a Sáinz de Medrano (1978, 109-111), recuperaremos el marbete “realismo trascendido” para referirnos a un teatro de “franca impronta realis-

ta” que, por una parte, evita “que los personajes se conviertan en arquetipos y el diálogo en una fácil dialéctica progresista” y, por otra, puja por superar “acartonadas técnicas fotográficas y limitadas complacencias criollistas”. En tal “realismo trascendido” desembocan y confluyen las dos vetas que, en el capítulo dedicado al repertorio de las salitas habaneras durante el batistato, denominamos “realismo social” y “realismo poético”. El corpus de obras encuadrable bajo esta calificación presenta, en cualquier caso, una notable diversidad. En él podemos incluir:

a) Obras de indisimulada filiación chejoviana<sup>42</sup>, en las que se nos presentan las calladas, modestas frustraciones de la clase media capitalina o de provincias: teatro de penetración psicológica, de indagación en las entretelas de la familia pequeñoburguesa, al que podríamos adscribir piezas como *Con la música a otra parte*, de Fermín Borges; *Sara en el traspatio*, *Propiedad particular* o *La calma chicha*, de Manuel Reguera Saumell; *Ladrillos de plata*, de Carlos Felipe; o *El robo del cochino*, de Abelardo Estorino, una de las obras más conseguidas del periodo, en la que el autor incide de nuevo en los conflictos ya planteados en *El peine y el espejo*, ya comentada, con el trasfondo, ahora, de la Revolución.

b) Dramas realistas que incorporan elementos sainetescos, como *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene, donde tipos y usos lingüísticos procedentes del bufo vernáculo trufan la crónica de una toma de conciencia a raíz del triunfo de la Revolución. La aparición de obras de estas características debe ponerse en relación con las tentativas de recuperación del género bufo, preponderante en los escenarios habaneros durante las tres últimas décadas de la centuria anterior. El Teatro

---

<sup>42</sup> Con motivo del centenario del nacimiento de Anton Chéjov, la revista *Lunes de Revolución* le dedica un número monográfico (nº 91, 16 de enero de 1961) en el que se incluyen fragmentos “Del cuaderno de apuntes de Anton Chéjov” (págs. 4-7), con notas de Virgilio Piñera, así como trabajos de Antón Arrufat (sobre “Las piezas cortas”, págs. 8-9), Guillermo Cabrera Infante (“El misterio de Anton Chéjov”, págs 16-17) o Matías Montes Huidobro (“La propia voz de Chéjov”, págs. 10-14). A lo largo de las temporadas de teatro de 1960 y 1961 se representarán, además, en La Habana, sus principales obras: *El oso*, *Petición de mano*, *Aniversario*, *Trágico a la fuerza* o *El jardín de los cerezos*.

Experimental, creado en 1961, se propuso, en efecto, como una de sus prioridades “explorar y distinguir lo mejor del movimiento bufo del último siglo, y las posibilidades de transformarlo en un idioma dramático moderno” (Casey, 1961, 109), dentro del afán —de la obsesión, casi— que se aprecia en críticos y dramaturgos del momento por fundar e impulsar un teatro nacional específicamente cubano. Se reestrenaron, así, algunas piezas como *Perro huevero* (1869), de Francisco Valerio, o *Mefistófeles* (1880), de Ignacio Sarachaga.

c) Una serie de obras singulares, insoslayables en cualquier bosquejo de la dramaturgia cubana posterior a 1958, que no encontrarían un cabal acomodo en los grupos anteriores: las comedias amargas con ingredientes melodramáticos *Contigo pan y cebolla* y *El premio flaco*, de Héctor Quintero, o la tragedia con elementos afrocubanos *Maria Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa.

### *Teatro del absurdo*

Paradójicamente, el nuevo régimen, que terminará, a la larga, por negar a los cultivadores del absurdo la posibilidad de difundir sus obras, posibilita, en un principio, su acceso a las tablas. José Triana estrena, en 1960, *El Mayor General hablará de Teogonía y Medea en el espejo*; con *Medea* se inicia la colaboración entre el autor y Francisco Morín, que dirigirá también, en la sala Prometeo, los estrenos de *El parque de la Fraternidad* (1962) y de *La muerte del Ñeque* (1963). Se representan, así mismo, *La casa ardiendo* (1962), *El incidente cotidiano* (1963), *La visita del ángel* (1963) y, por supuesto, *La noche de los asesinos* (1966), la obra que le consagrará internacionalmente. Antón Arrufat estrena *El vivo al pollo* (1961), *La repetición* (1963) y *Todos los domingos* (1966); Virgilio Piñera, *El flaco y el gordo* (1960), *El filántropo* (1960), *La sorpresa* (1960), *Aire frío* (1962) y, en el linde mismo del periodo que nos ocupa, *Ejercicio de estilo. Tema: Nacimiento de palabras y El encarne* (1969). Después, se inicia para los tres un largo periodo de ostracismo interior, acerca de cuyas causas indagaremos en un capítulo posterior.

Nicolás Dorr irrumpe en la escena cubana con *Las pericas* (1961), *El palacio de los cartones* (1961) y *La esquina de los concejales* (1962), antes de derivar hacia un teatro más convencional. Ezequiel Vieta y Gloria

Parrado, que habían cultivado el teatro del absurdo durante el periodo de *las salitas*, abandonan también, tras el triunfo de la Revolución, esta fórmula dramática.

De las obras anteriores, desbrozando las no publicadas –*El encarne*, de Piñera; *La casa ardiendo*, *El incidente cotidiano* y *La visita del ángel*, de Triana– y aquellas –*Aire frío* y *La sorpresa*, de Piñera– que no pueden ser encuadradas dentro del teatro del absurdo, e incluyendo otras no propiamente absurdistas pero sí de marcada filiación existencialista –*Medea en el espejo*, *El parque de la Fraternidad*, *La muerte del Ñeque*, de Triana–, así como diversos dramas de vanguardia fechados, aunque no estrenados, entre 1959 y 1968 –*La zona cero*, de Arrufat; *El álbum*, *Siempre se olvida algo*, *El no*, *La niña querida*, *Estudio en blanco y negro* o *El viaje*, de Piñera–, nos ocuparemos en este capítulo.

#### *Otras tendencias, otros autores*

Con el fin de completar el insuficiente panorama del teatro cubano esbozado en las páginas anteriores, enumeraremos sucintamente, a continuación, otras líneas dramáticas –otras obras, otros autores– que difícilmente podríamos adscribir o asimilar a las tendencias señaladas. Con todo, tampoco esto bastará para reflejar la diversidad, la feracidad de un movimiento teatral emergente, plural, que, al menos durante los años que siguieron al triunfo de la Revolución, exploró todas las vías de renovación, de vivificación, posibles en el horizonte de su tiempo.

a) Dramas como *Gloria*, de Ingrid González o, sobre todo, *La paz en el sombrero*, de Gloria Parrado, primeros intentos de introducción en la dramaturgia cubana de los modos, técnicas y empeños del teatro épico brechtiano, contemporáneos de los primeros montajes en la Isla de las obras del creador de la *Verfremdungseffekt*: *La excepción y la regla*, *El que dijo sí y el que dijo no* –con puestas en escena de Juan Guerra y Duné–, *El círculo de tiza caucásico* –dirigida por Ugo Ulive–, *La madre* –Nestor Raimondi– o *Madre Coraje* –Vicente Revuelta–, solo entre 1961 y 1962.

b) La revitalización del musical, con obras como *Las Yaguas*, de Maité Vera, o *Las vacas gordas*, comedia musical con libreto de Abelardo Estorino estrenada en diciembre de 1962, tentativa que va acompañada

de una tibia voluntad de resucitar el género alhambresco con la reposición de piezas como *La Isla de las Cotorras*, sainete-revista de Federico Villoch con música de Jorge Anckerman que dio término al Festival de música popular cubana de 1962.

c) Obras de directa inspiración artaudiana –*Juegos para actores*, de Guido González del Valle; *La vuelta a la manzana*, de René Ariza; *En la parada, llueve*, de David Camps– adscribibles a ese movimiento de renovación escénica al que nos hemos referido más arriba con el marbete de *teatro espectacular*. Con reservas –tendremos ocasión de discutirlo–, podrían ubicarse en este grupo dos piezas de Virgilio Piñera: *Ejercicio de estilo* y *El trac*.

d) El teatro, inclasificable, de Matías Montes Huidobro, que, hasta el momento en que abandona Cuba, camino del exilio, en 1961, consigue estrenar ocho obras: *Sobre las mismas rocas* –en 1951, antes, incluso del periodo de *las salitas*–, *Los acosados*, *La botica*, *El tiro por la culata*, *Las vacas*, *Gas en los poros*, *La sal de los muertos* y *La madre y la guillotina*, en las que puede apreciarse una clara tendencia a la farsa, con elementos de cuño expresionista y una eficaz utilización –al menos en las tres últimas– de procedimientos metateatrales.

## EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA DESDE 1959

### VIRGILIO PIÑERA (II)

Ni el catálogo ni la cronología de la producción escénica de Virgilio Piñera están definitivamente fijados. Resulta difícil, en particular, determinar el repertorio de textos dramáticos ultimados en la década que transcurre entre el triunfo de la Revolución y 1968, año en el que, tras la obtención del premio Casa de las Américas por *Dos viejos pánicos*, se inicia la marginación social del autor, a quien se negará, desde entonces, el derecho a publicar o estrenar sus obras.

Los datos ciertos, constatables, de los que disponemos son los siguientes:

a) En la edición del *Teatro completo* de Piñera publicada en 1960 se

incluyen, junto con la producción anterior a 1959 –*Electra Garrigó, Jesús, Falsa alarma y La boda*; se excluyeron, recordemos, *Los siervos* y las piezas primerizas *Clamor en el penal* y *En esa helada zona*–, los dramas *Aire frío, El flaco y el gordo* y *El filántropo*. Aparecen, todos, fechados; si han sido estrenados, se indica también el día del estreno. Sabemos, así, que *El flaco y el gordo* (1959) fue llevada a las tablas en septiembre de 1960 y *El filántropo* (1960), en agosto del mismo año; *Aire frío* (1958) no sería representada hasta 1962.

b) En marzo de 1961, con motivo del primer Festival de Teatro Obrero-Campesino, se estrena *La sorpresa*. La obra se había publicado unos meses antes, en junio de 1960, en la revista *Lunes de Revolución*.

c) En abril de 1964 se publica en *La Gaceta de Cuba* la pieza breve *Siempre se olvida algo*.

d) En 1968 *Dos viejos pánicos* es galardonada con el Premio Casa de las Américas. Editada ese mismo año, será llevada a la escena por primera vez el año siguiente, en Bogotá. En 1992, las autoridades permiten, al fin, su estreno en Cuba.

e) En 1969 Piñera contribuye con la pieza en un acto *Ejercicio de estilo. Tema: Nacimiento de palabras* al espectáculo *Juego para actores*, que incluía también textos de José Martí y el capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar.

f) En octubre de ese mismo año se representa la comedia musical *El encarne*, con libreto de Piñera. Será su último estreno en vida.

g) Entre los papeles de Piñera que se guardan en la Biblioteca Nacional de Cuba, Rine Leal (1990, 14) da cuenta de uno en el que aparece una relación de títulos fechados entre 1960 y 1970. Son éstos: *La niña querida, El no, Una caja de zapatos vacía, Estudio en blanco y negro, Los mirones, Dos viejos pánicos* y *Handle with care*. Las dos primeras –junto con *Ejercicio de estilo* y *El trac*– permanecerán inéditas hasta 1993. *Una caja de zapatos vacía* se publica en 1986 y se estrena un año después. *Estudio en blanco y negro* ve la luz en 1970, pero con *copyright* de 1967. *Los mirones* es,

según Rine Leal, una primera versión –realizada en 1967– del drama *El viaje*, que el autor dejará, finalmente, inacabado. *Handle with care* aún no ha aparecido.

h) En 1984 aparece en la revista *Conjunto* la pieza *El álbum*, basada en el cuento homónimo escrito por el autor en 1944.

i) *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, aún, que sepamos, no estrenada, se publica en *Tablas* en 1988.

j) *Las escapatorias de Laura y Óscar*, también sin estrenar, aparece en *Primer acto* en 1989.

k) En 1990, Rine Leal, crítico y albacea literario de Piñera, reúne en un volumen el *Teatro inconcluso* del autor, que incluye los fragmentos conservados de *Los siameses*, *El viaje*, *Milanés*, *El ring*, *Pompas de jabón*, *Inermes* y *¿Un pico o una pala?*, obras que, a excepción de *El viaje*, pueden, según el editor, “situarse tentativamente entre los finales de la década del 60 (digamos, alrededor de *Dos viejos pánicos*) hasta su muerte, que interrumpió y dejó en su máquina de escribir las cuartillas iniciales de *¿Un pico o una pala?*, su último proyecto” (Leal, 1990, 15).

A falta de otras aportaciones, concedemos crédito a los datos cronológicos suministrados por Rine Leal y Rosa Ileana Boudet en distintos artículos (Boudet, 1988; Leal, 1990). Podemos, así, fechar *El álbum* (anterior a 1968), *El no* (1965), *La niña querida* (1966), *Una caja de zapatos vacía* (1968), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), *Las escapatorias de Laura y Óscar* (1973) y *El trac* (1974).

En este apartado nos limitaremos a comentar los dramas de vanguardia escritos por Piñera entre 1959 y 1967: *El flaco y el gordo*, *El filántropo*, *El álbum*, *Siempre se olvida algo*, *El no*, *La niña querida*, *Estudio en blanco y negro*, *Los mirones* o *El viaje* y *Dos viejos pánicos*, según los datos anteriores. De su producción posterior nos ocuparemos en el próximo capítulo.

### *El flaco y el gordo*

*El flaco y el gordo* fue estrenada en el teatro Lyceum de la Habana en septiembre de 1959. Dos pacientes, con la pierna derecha enyesada uno, con el brazo izquierdo en cabestrillo el otro, comparten habitación en un hospital. Aquél es flaco, pobre –intentaba robar una gallina cuando se rompió la pierna– y debe conformarse con la exigua ración de comida –sopa aguada, harina y boniatos– que le dan en el hospital. Éste es gordo, rico, y cada día pide a la carta sus manjares favoritos, que engulle con ostentación mientras el Flaco le implora en vano que los comparta con él. Después de uno de sus atracones, el Gordo se queda dormido, tumbado obscenamente, boca arriba, en la cama. “Parece un puerco cebado” (Piñera, 1960, 269), dice el Flaco. Cae el telón, mientras se oye una cancioncilla que nos hace presagiar el desenlace del drama:

Aunque el mundo sea redondo  
Y Juan no se llame Paco,  
Es indudable que al Gordo  
Siempre se lo come el Flaco. (269)

Cuando se inicia la segunda escena, aparece el Flaco –convertido, ahora, en Gordo– “chupando golosamente una tibia humana” (269). En el suelo, desparramados, se ven los huesos de un esqueleto; sobre una mesa, los vendajes y restos de escayola del brazo del Gordo: “Qué banquetazo! [...] ¿Quiéren saber cómo lo hice? Pues el Gordo se durmió con un sueño de piedra. Imagínese: el arroz con pollo, las frituras, la molleja... Le hice un agujerito con el cuchillo y se fue desangrando. Entonces lo corté en pedazos y me lo fui comiendo poco a poco” (269-270). Entra “un tipo excesivamente flaco, que viste el pijama del hospital” y “camina cojeando, pues tiene la pierna derecha enyesada” (272). Viene a ocupar la cama del Gordo. El Flaco, que avizora que la historia se repetirá y no tardará en convertirse en la víctima del nuevo Flaco, rompe en sollozos: “¡Díganle que se equivocó! ¡No lo quiero conmigo, no lo quiero, no lo quiero! ¡Socorro!” (273).

La obra constituye una transposición no precisamente metafórica del *homo homini lupus* hobbesiano. La misma concepción cíclica, desesperanzada, de la historia bosquejada por Piñera en *Los siervos*:

Nikita.— El siervo puede convertirse en señor, y el señor en siervo.

Stepachenko.— Es muy chistoso.

Nikita.— Sí, señor, es muy chistoso. Es el eterno retorno.

encuentra en la estructura circular de la obra una coherente traducción dramática. El Flaco engulle al Gordo, se transmuta en él. Ello no supone, sin embargo, la desaparición de la depredación del hombre por el hombre, sino una mera inversión de las relaciones de poder: cuando los oprimidos logran emanciparse, se convierten, por dictado de la condición humana, en opresores.

La obsesión por la carne y la antropofagia y, en general, el lugar central que ocupa el cuerpo en la narrativa y en la producción escénica de Virgilio Piñera —piénsese en la novela *La carne de René* y en los relatos *La carne* o *Unos cuantos niños*, además de en *El flaco y el gordo*, por citar algunos ejemplos representativos— ha llevado a algunos críticos (Julio Matas, 1985; Marta Morello-Frosch, 1979; Carmen L. Torres, 1989, 79-106; Raquel Aguilú de Murphy, 1989, 108-111) a postular la incardinación de Virgilio Piñera en la tradición del *realismo grotesco*, tal como lo definió Bajtín en su estudio, clásico, sobre Rabelais.

Bajtín, recordemos, denomina realismo grotesco al “tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular” (1987, 34). Las distintas manifestaciones de ésta en la Edad Media y en el Renacimiento —festejos carnavalescos, farsas, literatura paródica en latín o en lengua vulgar...— presentan como característica compartida el predominio de “imágenes exageradas e hipertrofiadas” (23) de las dimensiones físicas del ser humano: la comida, la bebida, la vida sexual, la satisfacción de las realidades naturales, etc. La *degradación* —“la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”—, procedimiento generador de tales imágenes, denota una voluntad de afirmación de “las raíces materiales y corporales del mundo”, y responde, en consecuencia, a un impulso “alegre y festivo” (24).

El realismo grotesco se desarrolla durante la Edad Media, y alcanza su apogeo en la literatura del Renacimiento y, en particular, en las obras de François Rabelais. En el siglo XX asistimos a un “nuevo y poderoso renacimiento del grotesco”, que adopta, según Bajtín, dos posibles encarnaciones: el grotesco *realista*, que continúa la tradición del realismo grotesco y contaría entre sus cultivadores a Thomas Mann y a Bertolt Brecht —o a Federico Fellini, añadiríamos, fuera del ámbito estricto

de la literatura-, y el grotesco *modernista*, representado por “Alfred Jarry, los surrealistas o los expresionistas” (47).

Con respecto al realismo grotesco, el grotesco modernista se caracteriza por haber perdido el componente jubiloso y regenerador de aquél. La degradación sirve aquí para expresar la repulsa ante una realidad miserable, hostil. Escribe, así, Alfred Jarry (1980, 111) acerca de su propia criatura, el panzudo, maloliente y lenguaraz Padre Ubú:

Lo que pretendía fue que, al levantarse el telón, la escena resultase para el público como ese espejo de los cuentos de madame Leprince de Beaumont en el que el vicioso se ve con cuerpo de dragón y testuz de toro, según la exageración de sus principales vicios. Y de tal manera, no es asombroso que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundado doble, formado, como ha dicho excelentemente Catulle Mendès, “de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza de instintos erigida en tiranía, de pudores, virtudes, patriotismo e ideales de gente bien comida”; de un doble que, hasta entonces, no se le había presentado por completo.

El esperpento valleinclanesco supone, en las letras hispánicas, la forjación más amarga y mordiente del grotesco modernista. A través de los amamarrachados personajes de *Luces de bohemia* o de *Martes de carnaval*, fantoches animalizados, cosificados, que pululan por un universo desatinado, risible –configurado, a menudo, como *grotesco* por medio de las acotaciones; como ejemplo, sirva ésta, que tomo de la escena octava de *Luces de bohemia*: “Secretaría particular de su Excelencia. [...] De repente, el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático” (Valle-Inclán, 1975, 71)–, queda “al aire, desnuda, la fealdad” (Salinas, 1985, 100) y aflora el fondo trágico, descompuesto, desgarrado, de un mundo “que es –y no solo donde hay– injusticia, estupidez, miseria, arbitrariedad, traición, violencia” (Ruiz Ramón, 1995, 128).

A la luz de la fundamentación teórica anterior, examinemos el cuento “La carne”. Las conclusiones que extraigamos iluminarán, seguramente, nuestra comprensión de *El flaco y el gordo*.

Una hambruna cuyas causas no se explicitan obliga a los habitantes de un pueblo a buscar, para procurarse alimentos, soluciones imaginativas. El señor Ansaldo propone que cada uno se alimente de su propia carne. Dicho y hecho: “Con gran tranquilidad, se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete” (Piñe-

ra, 1999, 38). Pronto, todos le imitan. Senos, lenguas, labios... se revelan manjares exquisitos. Transcribo el inevitable desenlace:

Uno de los hombres más obesos del pueblo [...] gastó toda su reserva de carne disponible en el breve espacio de quince días [...]. Después, ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente, se ocultaba... Pero no solo se ocultaba él, sino que muchos comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna [...]. Llamado el perito en desaparecidos, sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. (40)

Para Carmen L. Torres (1989, 83-86), el cuerpo se concibe en “La Carne” como un “ente fisiológico capaz de imponerse ante cualquier adversidad y convertirse en fuente regeneradora y liberadora”. En general, la presencia en los cuentos y dramas de Virgilio Piñera de “aspectos esenciales del grotesco” tales como “la deformación y mutilación del cuerpo” o “la atención a lo fisiológico”, así como “el carácter positivo y liberador” que presenta, a su juicio, el humor en la producción del autor, le permiten encuadrar a éste dentro del “realismo grotesco / canavalesco”, una de las líneas de evolución, recordemos, del grotesco en el siglo XX. De la misma opinión son Marta Morello-Frosch (1979, 25) –en el relato, el cuerpo se revela “temporariamente” como “fuente de energía y de alimento, en vez de sufrimiento”, lo que constituye un signo de afirmación vitalista, pues “en la voluntad de procurarse alimento, el hombre se define y preserva, aunque lo lleve [...] a la destrucción y muerte, por otra parte inevitables”– o Julio Matas (1985, 22), para quien “La carne” ilustra “el regreso atávico al instinto salvaje de la caza para garantizar la subsistencia (incluido, si no queda otro remedio, el recurso de la antropofagia): el triunfo, en otras palabras, de nuestra naturaleza primitiva, en circunstancias de apremio, sobre los frenos y cortesías del trato civilizado”.

Considerar la autofagia una forma de resistencia, de titánica autoafirmación en la adversidad, supone, sin embargo, no haber comprendido que el discurso, distanciado, del narrador –que califica de “leves alteraciones [que ] no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes” (40) la muerte de algunos de ellos– constituye, ante todo, un ejerci-

cio de humor negro –volveremos de inmediato sobre este concepto– que subraya lo monstruoso de una situación en la que el precio a pagar por la subsistencia es la propia muerte. Nos parece escuchar, por momentos, la voz fementida, encubridora, de la propaganda, del cronista oficial, que se refugia en eufemismos –los habitantes del pueblo no mueren; van “ocultándose progresivamente” (40)– para silenciar la tragedia de una población obligada a autoinmolarse; y late, también, en sus palabras la cínica indiferencia con la que los poderosos asisten al sufrimiento de los desheredados: “¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia?” (40).

En la cosmovisión de la cultura cómica popular, el vientre es, como la tierra, “principio de absorción” y, a la vez, “de nacimiento y resurrección” (Bajtín, 1987, 25). Sin embargo, las heces en las que terminan convertidos los habitantes del pueblo en el cuento de Piñera difícilmente pueden entenderse como símbolo, festivo y proteico, de renovación, sino, más bien, como el resultado irreversible de un proceso de autodestrucción que se desencadena a partir de una situación extremada, intolerable. No parece, por tanto, plausible, vincular “La carne” a la tradición del realismo grotesco; como desenmascarador a través del humor de una realidad repudiable, el relato encuentra mejor acomodo bien dentro del humor negro, bien en la línea del grotesco modernista, a cuyas características nos hemos referido más arriba.

Otro cuento que presenta una relación evidente con *El flaco y el gordo* es “Unos cuantos niños”, fechado en 1957. Nada más comenzar el relato, el protagonista-narrador confiesa: “Me gustan los niños. Para comérmelos. Me gusta la carne de niño como a otro le gusta chupar los huesecillos de becada” (Piñera, 1999, 196). La clave interpretativa del relato se halla, a nuestro juicio, en la coartada moral que, pretendidamente, le legitima:

En puridad no podría decirse que yo arrebató hijos a la Patria. Cuando tengo algunas dudas al respecto leo las estadísticas del Ministerio de Guerra. Por ejemplo, en la pasada guerra perecieron medio millón de jóvenes entre catorce y dieciocho años. Esto me tranquiliza: cuatro contra medio millón es poca cosa, provoca sanas carcajadas, uno se siente salvador que llega ante la cazuela donde están a punto de ser cocidos por los canibales unos cuantos infelices. Bien mirado yo libro a esos niños de la carnicería del campo de batalla. (196)

Si en “La carne” la antropofagia aparece ligada al hambre –y, consiguientemente, a la miseria y a la injusticia social–, en “Unos cuantos niños” lo hace como término imagen de la guerra, de la crueldad inherente a la condición humana y, en general –hemos empleado más arriba esta expresión–, de la depredación del hombre por el hombre. Un tratamiento casi idéntico del motivo de la antropofagia lo encontramos en “Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público”, inclasificable prosa de Jonathan Swift incluida por André Breton en su *Antología del humor negro*, compilada en 1939. De los ciento veinte mil hijos de padres pobres que nacen anualmente, el narrador propone que veinte mil sean destinados a la reproducción y el resto, al año de edad, “ofrecidos en venta a las personas de calidad y fortuna del reino, aconsejando siempre a las madres que los amamanten copiosamente durante el último mes, a fin de ponerlos regordetes y mantecosos para una buena mesa” (Swift, 1991, 24). Las siguientes palabras del autor podría haberlas firmado, acaso, el mismo Piñera: “Siempre he detestado todas las naciones, profesiones o comunidades, y sólo puedo amar a los individuos. Detesto y odio especialmente el animal que lleva el nombre de hombre, pese a que ame con todo mi corazón a Juan, Pedro, Tomás, etc.” (cit. por Breton, 1991, 16).

En el prólogo de la citada *Antología*, Breton cita unas palabras de Sigmund Freud que constituyen un acercamiento esclarecedor al fenómeno, movedizo, refractario a ser fijado, disecado, en los términos de una definición, del humor negro: el yo que practica el humor negro “rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y, aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer” (Breton, 1991, 12). La chispa, distanciada, pero nacida, a la vez, de un seco, sordo desgarró, del humor negro salta cuando, huyendo del “sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul–”, convertimos en fuente del humor esos “traumatismos del mundo exterior” (13) que habitualmente comportan sufrimiento. El humor negro nos permite afirmarnos, indemnes, victoriosos, frente a los embates de una realidad cruenta –“Estar conscientes del horror y reírse de él es dominarlo [...]; sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existen-

cia" (cit. por Esslin, 1966, 150), escribe Ionesco en "La démystification par l'humour noir"; y en sus *Diarios*: "Somos cómicos. Desde este punto de vista debiéramos vernos. Solamente el humor, rosa, o negro, o cruel, pero solamente el humor, puede darnos la serenidad" (Ionesco, 1968, 171)–, pero, paradójicamente, al arrancarnos el velo, obcecador, de la identificación emocional –como si de pronto nos retiraran la mano con la que nos tapamos los ojos ante una escena luctuosa, o truculenta–, nos obliga a encararnos directamente con el horror del mundo. En palabras, nuevamente, de Ionesco: "El humor nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre" (cit. por Esslin, 1966, 150).

Que Breton señale a Swift –considerado, a la vez, uno de los herederos del grotesco: durante los siglos XVII y XVIII, el grotesco pervive, para Bajtin, "en la *commedia dell'arte* [...], en las comedias de Molière [...], en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot [...], o en las obras de Swift" (Bajtin, 1989, 37)– como el "verdadero iniciador" (Breton, 1991, 15) del humor negro, y que en la nómina de sus cultivadores incluya, junto al Marqués de Sade, Nietzsche, Baudelaire o Rimbaud, a Jarry, Kafka, Hans Arp, Jacques Vaché o Salvador Dalí –Bajtin, recordemos, citaba como representantes del grotesco modernista a Alfred Jarry, a los superrealistas y a los expresionistas–, evidencia la imbricación existente entre las nociones, no siempre deslindables, de humor negro y humor grotesco.

En el capítulo que dedicamos al análisis de las bases estéticas e ideológicas de la revista *Ciclón*, hito fundacional del absurdismo cubano, constatábamos la presencia en la revista de autores como Sade, Nietzsche, Baudelaire, Jarry o Dalí. La genealogía del humor piñeriano –entroncable, como acabamos de comprobar, tanto en la tradición del humor negro (Breton) como en la del grotesco modernista (Bajtin)– refrenda la plena ubicación del autor en la línea que, desde la reacción antipositivista y antiburguesa de fin de siglo, pasando por Dadá y el Surrealismo, desemboca en el teatro del absurdo.

### *El filántropo*

*El filántropo*, como *La sorpresa*, inmediatamente anterior, o el pliego de descargos "Piñera teatral", que, redactado en las mismas fechas,

sirvió de prólogo a la edición de su *Teatro completo*, supone un intento por parte del autor de salir al paso de los recelos que, acerca de su adhesión al ideario de la Revolución, suscitaba su trayectoria pública como creador y agitador intelectual, máxime después del estreno de *El flaco y el gordo*, estigmatizada como antirrevolucionaria por un sector de la crítica:

En *El flaco y el gordo*, el pasado traicionó a Piñera, y la obra, que pretende ser simbólicamente revolucionaria, resulta lo opuesto. Su conclusión lo evidencia: el flaco termina por comerse al gordo y solo le importa vencerlo para convertirse en gordo. O sea, que la justicia vence a la injusticia, pero cuando alcanza el poder se convierte en injusticia a su vez. Las obras de temas revolucionarios no pueden ser confusas ni vacilantes si en verdad quieren cumplir la función esclarecedora que la situación cubana demanda. (González Freire, 1961, 162)

La obra, estrenada en La Habana en agosto de 1960 bajo la dirección de Humberto Arenal, es un ejemplo de teatro político, de exaltación revolucionaria, pero construido a partir de una situación inicial típicamente absurdista.

Coco, un fachendoso millonario –nada más salir a escena “se frota los zapatos en los bajos del pantalón” y “echa el aliento sobre un brillante que lleva en el dedo del medio de la mano derecha” (Piñera, 1960, 403), esquemáticos, eficaces signos gestuales que hacen de él un prototipo farsesco “de la raza de los potentados” (477)– que se declara hastiado, “enfermo de millones” (406), ha ideado un ominoso plan para gastar su fortuna: “Coco regala su dinero” (421), reza el anuncio que ha puesto, como reclamo, en el periódico. En realidad, se aprovecha de la situación de desesperada necesidad en la que se encuentran quienes acuden a él para obligarles –por el mundo placer de vejarles, de experimentar su predominio sobre ellos; pero, también, porque no soporta la soledad– a realizar, a cambio de unos pesos, una actividad humillante: a María y a Carlos –“Este infeliz trabaja en un banco. Obligado por el hambre ha tomado fondos de la caja. Si en un mes no los repone, irá a la cárcel” (421) – les exige escribir diez mil veces, ocho horas al día, la frase “Coco, yo quiero mil... cocos” (415); a Elisa, que necesita cincuenta pesos para poder pagar la transfusión que salvaría la vida de su marido, pelar en seis horas seiscientas patatas; a Motica, Sultán y King, hacer de perros; a una pareja de enamorados, permanecer uno frente al otro,

quietos, amordazados; a Óscar, sostener durante horas una manguera inexistente y fingir que riega un jardín.

Transcurren seis horas. Coco le niega el dinero a Elisa –apenas ha pelado trescientas patatas–, pero le ofrece unos centavos para que vaya al hospital a recoger el cadáver de su marido. María, cuyas soflamas –“Los pueblos oprimidos se rebelarán” (433); “Muy pronto van a desaparecer los millonarios y sus millones” (437)– habían motivado, en el primer acto, las burlas de Coco –“Los millonarios desaparecerán, los pobres subirán, las aguas bajarán y el sol se hundirá. Pero mientras, el palo va y viene... Caramba, viejo, toda esta gente vive de palabras. (*Ríe*) A falta de pan... palabras. Se pasan la vida diciendo: si yo hiciera, si yo tornara, si yo virara... Y ni hacen, ni tornan, ni viran” (437-438)– intenta agitar las conciencias de sus compañeros de infortunio: “Coco tiene que morder el cordobán” (459), les dice. Se muestran, al principio, vacilantes: “No van a convencerme. Soy un hombre honrado, soy bueno; me entran unas ganas locas de matar a Coco por lo de Elisa. Pero tengo que vivir. Con cien pesos compro comida. [...] Dime, ¿qué le voy a dar de comer esta noche a mis hijos? ¿Y mañana, y pasado?” (469), dice Sultán. Al fin, unidos, armados de dignidad, se van. Coco se queda solo. Se lo había advertido María, poco antes: “Solo, ¿te das cuenta? Entre estas cuatro paredes, con tus pensamientos, con tu pasado, con tus crímenes...” (479).

Si el primer acto constituye una reflexión penetrante, no exenta de audacia escénica, acerca de la imposibilidad de la libertad en un contexto de injusticia social, el segundo deviene doctrinario, una fábula con moraleja explícita: solo la unión de los oprimidos –de la rotunda declaración de individualismo que hace Motica en el primer acto: “Cada uno que se las arregle como pueda” (446), a la llamada a la concertación que escuchamos, de su boca, en el segundo: “Si seguimos como perro y gato, Coco acabará con todos nosotros” (464)– les permitirá hacer frente a los poderosos. O, si se prefiere, una alegoría manifiesta, apologética, de la Revolución y, en particular, de la recuperación del aliento, de la dignidad de los desheredados que, pretendidamente, la Revolución trajo consigo: “Tú ves las cosas claras, ves humillado a Coco, te das el lujo de tener principios –Dios mío, principios en un país rodeado de hambre por todas partes–, pones esperanzas en nuestros corazones” (p. 466), le dice Carlos a María.

*El filántropo* se basa en el cuento homónimo escrito por Piñera en

1957. Significativamente, el relato no se cierra con la revuelta de los oprimidos que acaba, en el texto dramático, con la tiranía de Coco. Éste, de quien se dice explícitamente que simboliza “la humillación que un hombre impone a otro hombre” (Piñera, 1999, 213), exige al protagonista, Eduardo, a cambio de un millón de pesos, escribir un millón de veces la frase: “Coco, yo quiero un millón”. Al final, escuetamente, se nos informa: “Como es de esperar, Eduardo salió derrotado” (219). Pero no tendrá el arranque de dignidad de los personajes del drama, y acabará convertido “en uno de tantos oscuros empleados de la poderosa organización bancaria *Coco y Cía.*” (219).

Reconocemos en el drama algunos motivos característicos del teatro de Piñera: ecos –con un final, por una vez, abierto, esperanzador– de la concepción cíclica de la historia propia del autor:

Toda esa gente que está allá dentro es sentimental. Les da por llorar. Bueno, yo también, allá en mi juventud, derrané mis lagrimitas. ¡Me sentía explotado! ¡Ja, Ja, Ja! Cuando me hice explotador: ¡cero lágrimas! Hace tiempo que me encanta ver las ajenas (408-409);

o el motivo –presente en el cuento originario: “En ese preciso momento [Eduardo le acaba de pedir mil pesos a Coco] Coco abrió la boca, y como Coco la abrió y Eduardo la cerró ocurre que Coco se ‘tragó’ a Eduardo” (Piñera, 1999, 203)– de la antropofagia como metáfora de la opresión:

Periodista.– No hay nada más suculento que la carne humana. Tu diferencia con un antropófago africano estriba en que ellos terminan con la gente y tú, en cambio, los conservas.

Coco.– Es la moderna interpretación de la antropofagia. Comerse a un hombre sin recurrir a su carne. He ahí el invento del siglo. (470)

### *El álbum*

El drama *El álbum*, publicado en 1984<sup>43</sup> y, que sepamos, no estrenado, se basa también en un cuento anterior incluido en el volumen *Cuentos fríos*.

---

<sup>43</sup> No hay acuerdo entre los críticos sobre el año de redacción de la obra. Para Raquel Carrió (1990, 874) fue escrita en 1965. En la “Biografía y bibliografía” del autor

Una o dos veces al año, la dueña de una casa de huéspedes convoca a sus inquilinos para mostrarles un interminable álbum de fotografías. La exhibición, de duración variable –entre “tres días” y “seis meses” (Piñera, 1984a, 63)–, le sirve de excusa para narrar profusamente episodios, a menudo triviales, de su vida. Cuando comienza la obra, el Encargado, como el Viejo y la Vieja de *Las sillas*, el drama de Eugène Ionesco, está colocando sillas vacías a un lado y a otro de la butaca que ocupará la Dama del Álbum. Entra el Profesor, y el Encargado le propone, a cambio de unos pesos, un asiento a la derecha de la mujer. Aparecen algunos de los huéspedes –la mulata Minerva, la Mujer de Piedra, que llega en una silla de ruedas empujada por su criado Alberto–, hasta que, al fin, irrumpe en escena la Dama, acompañada de Olegario, su marido, que porta pomposamente un álbum negro sobre un cojín de terciopelo. Dice ella:

Me ha parecido oportuno hacer algunas innovaciones en lo que se refiere a la exhibición de las fotos. A fin de evitar el ardiente deseo de los huéspedes de volver a contemplar esta o aquella foto, no sólo he alterado su orden sino que al mismo tiempo las exhibiré al azar (*Pausa*). Abriré el álbum por cualquier parte, y entonces, haciendo girar mi dedo índice –por supuesto con los ojos cerrados– lo dejaré caer sobre una foto. (67)

Así lo hace. La instantánea seleccionada representa el momento en que, vestida de novia, se dispone a partir el pastel de boda. Comienza entonces una extenuante descripción de la fotografía, que sólo se interrumpe cuando, de pronto, la Mujer de Piedra “dice ¡Ay! y muere” (70). La Dama cierra entonces el álbum y se levanta solemnemente. Olegario, “como movido por un resorte, se levanta a su vez, coloca el álbum en el cojín y sigue a la Dama, mientras la escena se va oscureciendo” (70).

Piñera respeta en el texto dramático, más breve, el argumento y los personajes de la narración original. Hay, no obstante, algunas diferencias: el recurso generador del relato es, en mayor medida que en el drama, la hipérbole –“Ya llevábamos una semana completa en la descripción del vestido” (Piñera, 1999, 79), dice el Profesor, narrador-testigo del cuento; y más adelante: “Ya entrábamos en el octavo mes y la dama no había concluido aún la enumeración de los incontables rega-

---

incluida –sin firma– en Piñera, 1990, 43-44, aparece fechada en 1963. Rine Leal (1989, 78) se limita, con prudencia, a situarla antes de 1968.

los de boda que había recibido de familiares y amigos, regalos que aparecían en la fotografía colocados sobre una gran mesa que estaba frente a la otra de los dulces y licores” (80), en una exageración que, de no haber sido escrito el texto en 1944, diríamos tomada de la narrativa de Gabriel García Márquez—; en el relato, además, se incide especialmente, como es habitual en la producción del autor, en los detalles grotescos:

Se sabe que si la sesión va a durar meses los huéspedes de la gradería hacen una comida cada dos días y dan curso a sus naturales necesidades en el mismo sitio en que se encuentran. A veces la gente del barrio se ha quejado a la sanidad; usted se imagina el hedor que sale de la casa, a pesar de tenerla herméticamente cerrada; es insoportable. (67)

Me convencieron de que no constituía vergüenza ninguna defecar sobre el asiento en que me encontraba. Defequé, pues, copiosamente sobre mi butaca, mientras la jovencita a mi lado me ofrecía un pedazo de carne asada y yo, en justa reciprocidad, le obsequiaba con un trozo de pollo frío. (80)

La obra debe entenderse como una reflexión acerca de la precariedad y evanescencia de la existencia humana. El álbum de fotografías o el discurso que construye la Dama a partir de ellas no son sino estrategias para dotar de permanencia a lo transitorio. Recordemos el pasaje final del relato “La muerte de las aves”, al que nos hemos referido más arriba:

Sólo nos queda el hecho consumado. Con nuestros ojos las miramos muertas sobre la tierra. [...] Nuestros pies se enredan entre el abatido plumaje de tantos millones de aves. De pronto, todas ellas, como en un crepitar de llamas, levantan el vuelo. La ficción del escritor, al borrar el hecho, les devuelve la vida. Y sólo con la muerte de la literatura volverían a caer abatidas en tierra. (Piñera, 1999, 270)

Cada ser humano, cada suceso, transmutado, disecado en signo –fotografía o discurso–, adquiere la fijeza que el tiempo, en su discurrir sordo, le deniega. A propósito del perro de lana –un signo icónico, con rigor– que, el día de su boda, le regaló la señora Dalmau, dice la Dama:

Debo aclarar que la pobre señora Dalmau hace ya mucho tiempo que nos dejó, quiero decir, que abandonó este valle de lágrimas y fue a descansar en brazos de nuestro Creador. ¡Qué extraño! Si hasta parece chistoso. (*Lanza una risotada*) La señora Dalmau, que sí era de carne y huesos, ya no es nada; en

cambio, el perrito, que no era de carne y huesos, sigue prestando un excelente servicio decorativo sobre una de mis repisas, al lado de tres muñecas noruegas. (*Pone el dedo sobre la foto*) Vean: eso es lo que queda de la señora Dalmau. (67)

Y afirma, poco después: “Debo aclarar, para mejor comprensión de la atmósfera de la foto, que fue éste [se refiere al instante en que partió el pastel de bodas] el clímax de aquella inolvidable velada. Por eso el fotógrafo lo inmovilizó para la eternidad” (69).

La pretendida perdurabilidad que confiere la conversión de la acción en signo se revela, sin embargo, ilusoria. Las palabras de la Dama no remiten a sus experiencias, sino a una colección de fotografías: traza o remanente falaz, fragmentario, de lo vivido. El discurso no se refiere, por tanto, a los sucesos, a las cosas: es signo de signo, huella que remite a una huella que no es, a su vez, sino resto y tergiversación de una realidad que se esfuma, lejana, bajo sucesivas capas de signos. La hegemonía de la representación sobre la existencia convierte, además, a la Dama y a su marido en seres sin relieve, condenados a *revivir* de manera diferida sus acciones, pero incapaces ya de *vivir*, de emprender acciones nuevas. Tal pérdida de iniciativa, de singularidad, nos permite establecer nuevos puentes entre la pieza que nos ocupa y *Las sillas*, de Ionesco. Mientras la Dama habla, Olegario “acentúa los movimientos de cabeza de manera que parezca un muñeco a resorte” (70); de igual forma, el Orador del drama de Ionesco —que cumpliría, como aquél, la función de *Ayudante* en el esquema actancial de Greimas—, se mueve “un poco como un autómatas” (Ionesco, 1984, 73). Las correspondencias no terminan ahí: si, finalmente, el Orador consigue apenas proferir un balbuceo incomprensible, la Dama se desliza por la pendiente de un discurso hipertrofiado, anodino, perfecto reverso del colapso lingüístico del personaje ionescuano.

El desbocado palabreo de la Dama nos hace pensar inopinadamente en un texto de Jorge Luis Borges —“Del rigor en la ciencia”— incluido en *El Hacedor*.

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado

Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Borges, 1989, 225)

Así como un mapa que pretendiera representar exactamente la realidad habría de tener el mismo tamaño que ésta –así como, en una prueba de la irreductibilidad del texto a la interpretación, *S/Z*, el extenuante análisis de *Sarrasine*, de Balzac, firmado por Roland Barthes, quintuplica la extensión de la novela original–, referir una existencia exigiría un relato que se prolongaría en el tiempo aún más que la propia existencia: se muestra así la imposibilidad de conformar el lenguaje a los hechos, a las cosas. Ahora bien, puesto que sólo el lenguaje puede dar orden y sentido –narratividad, en una palabra– a lo informe y tumultuoso de la vida –algo que han comprendido los *seis personajes* pirandellianos, que, “apartados de cualquier apoyo narrativo”, aspiran a habitar un drama estructurado que dé “consistencia y cohesión a su vida de personaje” (Pirandello, 1992, 86 y 93)–, *El álbum* sugiere, en fin, el carácter radicalmente desarticulado de la existencia humana, reducida a una inconexa sucesión de acontecimientos superfluos.

### *Siempre se olvida algo*

A Lina, cuando sale de viaje, siempre se le olvida algo; su amiga la Sra. Camacho presume, sin embargo, de que a ella nunca se le olvida nada. A punto de partir para Inglaterra, Lina prepara las maletas. Entra, cargada con un voluminoso equipaje, la Sra. Camacho, acompañada de Tota, su doncella. Tota lee en voz alta el disparatado inventario de objetos que forman parte de la impedimenta de su señora: el traje de su primera comunión, un orinal de porcelana, un collar de azabache, el cuerpo momificado de su difunto esposo –un guiño que nos hace pensar en *El vivo al pollo*, de Antón Arrufat–, un colador para el café, un martillo, un arado, un caballo, una estufa y un colchón. Lina insiste en que, con seguridad, algo habrán olvidado, y añade a la anterior una lista igualmente desatinada de objetos que no figuran, que no pueden figurar, en el equipaje de la Sra. Camacho. Ésta acepta, finalmente, que estaba equivocada: “Sí, siempre se olvida algo: la frazada, la jeringuilla, la terracota, el terrateniente, el terremoto, el telescopio, la yerbabuena, el

almanaque, la bañadera [...], la mejorana, la palangana, la robustiana [...]" (Piñera, 1964b, 9).

Para Daniel Zalacaín (1985, 65), la pieza "presenta una burla cínica al super-razonamiento organizado y a la memoria". Aguilú de Murphy (1989, 32), señala, igualmente, que se trata de una "crítica al super-razonamiento y a la memoria". Considero, por mi parte, que la llave para interpretar la obra se halla en el parlamento final de la Sra. Camacho. Los términos, inconexos, se van agregando por mera similitud fónica: *terracota – terrateniente – terremoto, mejorana – palangana – robustiana*. Los enunciados aliterativos producidos a partir de la reiteración lúdica, gratuita, de uno o varios sonidos no son inusuales en el teatro del absurdo:

Jacqueline.– También tu abuelo desearía hablarte. ¡Ay, no puede! Es demasiado viejo, centagenario.

Jacques, Madre (*llorando*).– ¡Como los Plantagenets! (*Jacques o la sumisión*; Ionesco, 1985, 41)

Jacques, Padre (*a su hijo*).– Nos has mentido hace un momento [...] cuando nos declaraste, en conciencia, que adorabas las patatas con tocino. ¡Sí, nos has mentido innoblemente, mentido, mentido! ¡A la menta!. (*Jacques o la sumisión*; Ionesco, 1985, 58)

Sra. Martin.– ¡Toca mi toca!

Sr. Martin.– ¡Tu toca de loca!

Sr. Smith.– La toca en la boca, la boca en la toca.

Sra. Marin.– Disloca la boca.

Sra. Smith.– Emboca la toca.

Sr. Martin.– Emboca la toca y disloca la boca.

Sr. Smith.– Si se la toca se la disloca.

Sra. Martin.– ¡Usted está loca! [...]

Sr. Smith.– ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa. (*La cantante calva*; Ionesco, 1992, 95-97)

El caso que nos ocupa, semejante a los anteriores, –ejemplos, todos, de desarticulación lingüística por generación fónica en los que las palabras aparecen despojadas de sus potencialidades referenciales– parece sugerir la quiebra de los vínculos entre las palabras y el mundo. En *Errata. El examen de una vida*, George Steiner (1998, 14-15) relata el estupor que experimentó en su infancia cuando tomó conciencia de la inabarcable proliferación de los seres y objetos de la realidad: "De pronto, en un momento de exultante aunque horrorizada revelación, se me

ocurrió que ningún inventario, ninguna enciclopedia heráldica, ninguna *summa* de animales fabulosos, inscripciones, sellos de cabellerías, por exhaustivos que fueran, podrían ser completos”. La relación de vocablos proferida por la Sra. Camacho podría también prolongarse *ad infinitum*, y el padrón de las cosas quedaría aún, y siempre, sin terminar. Piñera trata, acaso, de mostrar la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de una realidad múltiple, inabarcable: una nueva constatación de que el traje del lenguaje le viene estrecho a lo real.

Aunque los objetos enumerados por la Sra. Camacho no llegan a aparecer en el escenario, el fragmento comentado puede relacionarse, por otra parte, con una escena del segundo acto de *El triciclo*, de Fernando Arrabal. Climando, para ganarse la simpatía del Guardián, le ofrece un extravagante conjunto de objetos carentes de valor: “una llave inglesa, una caja de cartón, dos tubos de cristal, un orinal desconchado, las faldillas de un calendario, un bote” (Arrabal, 1987, 212). Se trata, en realidad, del mismo recurso empleado por Ionesco en el acto segundo de *Tueur sans gages*: de una enorme servilleta negra, Berenguer extrae un ramo de flores artificiales, un puñado de bombones, huchas, relojes de niño o unos cuantos alfileres. En todos los casos –como en otras proliferaciones ionescuianas, comentadas en un apartado anterior–, la acumulación caótica de objetos sugiere metonímicamente la reificación del individuo, la derrota del espíritu humano.

### *El no*

El drama *El no*, editado póstumamente y, como los anteriores, no estrenado, está estructurado en un prólogo y cinco actos. Dialogan, en aquél (Piñera, 1993, 7-8), el Narrador y el Interruptor. El Narrador, bienpensante portavoz de lo socialmente aceptado, anuncia que tiene el “penoso encargo” de presentar a “dos seres humanos monstruosos” –Emilia y Vicente– que, desde hace cuarenta años, “dicen no”. El Interruptor le reprueba su hablar sesgado, que, trufado de adjetivos valorativos –“Suprima ‘penoso’; diga solamente ‘tengo el encargo’”–, pretende condicionar la opinión del espectador / lector –“¿Por qué se empeña en calificarlos? Deje que el público opine por sí mismo”–, desenmascarando así las argucias de las que se vale el discurso dominante para presentar sus juicios como inobjectables, y evidenciando, a la vez, la posibili-

dad de considerar los hechos –cada hecho– desde una perspectiva disidente, libre de prejuicios.

Apenas comenzado el primer acto, descubrimos a qué “dicen no” los protagonistas: a pesar de que su noviazgo dura ya cinco años, a pesar de la incomprensión, de la insistencia de los padres de Emilia, han acordado no casarse y “seguir para siempre de novios” (12). En su afán por distinguirse de los demás, por preservar su especificidad –“Si fuéramos como los otros, no seríamos como somos” (14), dice Vicente–, deciden, incluso, renunciar a todo contacto físico: cada día, de 9 a 11, Vicente visitará a Emilia; durante este tiempo, permanecerán sentados en sus sillones, él leyendo, ella, Penélope reencarnada, tejiendo.

La acotación con la que se inicia el segundo acto nos informa de que “han transcurrido cinco años más” (23). Pedro, el padre de Emilia, que aún no ha comprendido que es la negativa de la pareja a contraer matrimonio el gesto mediante el cual se singularizan, la escollera que les defiende de la marea homogeneizadora de lo establecido –“No lo comprendo ni quiero comprenderlo. Sería admitir que ustedes dos son anormales” (26)–, plantea un ultimátum al sempiterno novio: “O te casas en lo que resta de año o te quito a Emilia” (26). Ante las evasivas de Vicente, le acusa de engañar a su hija –“¿Tienes una mujercita por ahí?” (29)– y, fuera de sí, cuestiona sus inclinaciones sexuales –“(Gritando) ¡Maricón! ¡Eso eres, un maricón! (*Le va arriba y le abofetea*)” (32)–. Víctima de un infarto, se desploma y muere.

Pasan otros diez años. Es ahora Laura –actos tercero y cuarto– quien presiona a su hija para que, de una vez, se case. Hace construir en la casa un pequeño altar. Presenciamos una inversión del rito matrimonial semejante a la paródica última cena –“En verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre” (Piñera, 1960, 122)– de *Jesús*:

Laura (*Como si fuera el sacerdote*).– Vicente, ¿tomas por esposa a Emilia?

Vicente (*Rotundo*).– No.

Laura (*A Emilia*).– Emilia, ¿tomas por esposo a Vicente?

Emilia (*Rotunda*).– No. (51)

Laura enloquece. Vicente y Emilia se mantienen firmes:

Vicente.– ¿Piensas que habría sido mejor casarnos?

Emilia.– No, peor. Prefiero que la conciencia me recuerde por la muerte de papá y por la locura de mamá. (58)

El último acto se desarrolla veinte años después. Un Hombre de mediana edad, un Muchacho y una Muchacha, un Viejo y una Vieja –representantes de esa sociedad uniformadora cuyos dictados han desafiado Emilia y Vicente durante cuarenta años– irrumpen en la casa para juzgar a la pareja. Como *los otros* en *Huis clos* o *los inquisidores* en el drama homónimo de Ezequiel Vieta, son ellos, a falta de una instancia trascendente, los encargados de dictaminar sobre la moralidad o inmoralidad del comportamiento de los protagonistas: “Sólo somos simples ciudadanos que, escandalizados por el caso de ustedes, nos hemos constituido en tribunal para juzgarlos y aplicarles sanciones morales” (68). Vicente trata de defenderse: “El único modo que tenía de afirmar mis principios era diciendo no” (71). El juicio termina. La sociedad no cejará en su intromisión, en su coerción:

Hombre .– [...] Volveremos mañana a la misma hora. Y seguiremos volviendo hasta que ustedes digan *sí*. [...] Decir *no* ahora es fácil; veremos dentro de un mes. Además, a medida que la negativa se multiplique, haremos más extensas las visitas. Llegaremos a pasar las noches con ustedes, y es probable, de ustedes depende, que nos instalemos definitivamente en esta casa. (79)

Se van. Emilia y Vicente, en un gesto –de cuño romántico– de rebeldía última, desesperada, deciden suicidarse: “Te digo que en la cocina. Allí nos encerraremos, nos sentaremos en el suelo, bien abrazados, abriremos las llaves del gas, y ¡que nos casen si pueden! Vamos...” (80), dice Emilia, mientras cae el telón.

*El no* fue escrito en 1965, el mismo año en el que se inicia en Cuba el confinamiento forzoso de homosexuales en campos de trabajo camuflados bajo la denominación eufemística de Unidades Militares de Ayuda a la Producción. Antón Arrufat emparenta el drama con un relato coetáneo, “La rebelión de los enfermos”, en el que miles de “sanos” son internados en un hospital “en calidad de enfermos” de manera que no pueden “abandonar la cama sin una orden expresa del jefe” (Piñera, 1999, 572-583), y propone interpretar ambos

a partir de este opresivo contexto homofóbico. Mientras en la pieza la pareja heterosexual protagonista defiende hasta la muerte la “anormalidad” de su relación amorosa, que consiste en no unir sus cuerpos y en no celebrar ninguna boda, en el cuento, por el contrario, los sanos son obligados a refugiarse para siempre en un hospital apartado. Es decir, ambos textos encarnan dos modos posibles de reacción ante una situación adversa. (Arrufat, 1999, 16)

Más allá de la anécdota biográfica, el matrimonio vale en *El no* como epítome de las convenciones sociales. Frente a los embates niveladores, despersonalizadores, de éstas, la pareja protagonista logra salvaguardar su individualidad por medio de la negación, del cuestionamiento sistemático de los usos y valores establecidos. Emilia y Vicente ofrecen, pues, un testimonio de resistencia ante la amenaza cierta del finiquito del hombre concreto, convencidos, como su autor, como T. H. Adorno (1987, 102), de que “una sociedad emancipada no sería un estado de uniformidad, sino la realización de lo general en la conciliación de las diferencias, [...] concibiendo la mejor situación como aquella en la que se puede ser diferente sin temor”.

### *La niña querida*

En el prólogo que abre *La niña querida* –redactada en torno a 1966, pero inédita, como *El no*, hasta 1993–, Berta y Oscar, sentados en un banco situado en el centro del proscenio, departen, en presencia de su hija, con un desconocido. La niña, que tiene apenas diez años, permanece en silencio. Sus padres explican que la causa del carácter taciturno de ésta es, posiblemente, el nombre que le pusieron: “Flor de Té”. Apenas escucha su nombre, Flor de Té “se arquea y es presa de un movimiento convulsivo semejante a un ataque de epilepsia” (Piñera, 1993, 87).

La acción transcurre, después, el día en que Flor de Té cumple quince años. La pasión de la joven es el tiro al blanco, pero su familia –sus padres, desde luego, pero también sus abuelos, Pancha y Pepe, Cuca y Paco, que le han comprado un violín, una guitarra, un acordeón y un redoblante– están empeñados en que se dedique a la música. Cuando Flor de Té abre el baúl con los regalos, su decepción es evidente: “Lo que yo quiero es tirar al blanco” (111), dice. Va a su habitación y vuelve con una ametralladora. Berta intenta arrebatársela. Flor de Té la encañona: “Mami, yo no voy a ser una pianista grande como tú dices. Abuelita Pancha, nunca voy a tocar el violín, ni la guitarra, ni el acordeón, ni el redoblante” (121). Descubrimos entonces la razón última del encono de la joven:

Mami, tú sabes que a mí me daban los ataquitos porque no me gustaba el nombre que tú me pusiste. Mami, yo quería llamarme Berta y tú no me dejabas.

Mami, y yo siempre te lo advertí, y ya tú ves, mami, que ahora tu niñita querida no te hace ningún caso. [...] Ah, mami, oye: como tú te vas al cementerio y yo me quedo aquí, ni tú tienes por qué llamarte Berta ni yo Flor de Té. Así es que mami, desde ahora yo me llamo Berta, ¿lo oyes, mami? Yo me llamo desde ahora Berta, Berta Pérez García. (121-124),

proclama, antes de disparar contra toda su familia.

La comisión de un asesinato es aquí, como en otras obras existencialistas o absurdistas –desde *Las moscas*, de Sartre, hasta, en el teatro cubano, *Electra Garrigó*, del propio Piñera, *Medea en el espejo*, *El Mayor General hablará de Teogonía* y *La noche de los asesinos*, de José Triana, o *La zona cero*, de Antón Arrufat, aunque en las tres últimas el crimen no llegue a consumarse–, una forma de afirmación de la autonomía individual. En la tradición platónica, poner nombre a las cosas es un ejercicio de apropiación de lo existente: el nombre “Flor de Té” es, por tanto, signo o marchamo del predominio de Berta sobre su hija. Así, cuando Paco, uno de los abuelos, sugiere que, si a Flor de Té no le gusta su nombre, “puede, llegada la mayoría de edad, ir al Registro Civil y...”, Berta, airada, le interrumpe: “¿A qué? ¿A darse otro nombre? En vida mía, no” (98). Por otra parte, los nombres, recordemos, “captan el ser por medio de letras y sílabas, hasta el punto de imitar su esencia” (Platón, 1999, 434). Berta, desde una concepción esencialista de la condición humana, cree que su hija está llamada a ser una reputada concertista –la presunta vocación de Flor de Té no es, en realidad, sino una proyección de las frustraciones de su madre: “Serás lo que yo no pude ser: una gran pianista” (99)– e insiste en que “Flor de Té” es el nombre adecuado para ella: “Es el único nombre que le cuadra a una pianista excelsa” (119); “Cuando una niñita se llama Flor de Té, siempre es una pianista excelsa” (119); “Ya veremos en las carteleras de los teatros, en grandes anuncios lumínicos: esta noche, gran concierto de la eminente pianista Flor de Té Pérez García. No fue de boba que le puse Flor de Té” (99). Solo cuando la joven abjura del nombre que le puso su madre –“Adiós, Flor de Té” (125), dice, después de disparar sobre ella– y adopta el nombre que siempre quiso tener, puede decir que se pertenece, que ha conquistado la plena potestad sobre sí misma, la libertad de hacerse, de pergeñar un proyecto propio –dedicarse al tiro al blanco en vez de a la música– para su existencia.

Un breve epílogo dota al drama de la estructura circular caracte-

rística del paradigma absurdista. Vemos a Flor de Té, ya adulta, con su esposo –Paquito, el joven que le prestó la ametralladora con la que asesinó a su familia– y su hija de diez años. Entra una anciana. Se sienta con ellos. La niña permanece en silencio. Flor de Té explica que el mutismo de su hija se debe, seguramente, a que aborrece el nombre que le pusieron: “Berta”. Cuando Berta oye pronunciar su nombre, “se arquea y es presa de un movimiento convulsivo” (127). Flor de Té escogió para su hija el nombre que hubiera querido para sí. La historia, pues, se repite: también ella ha proyectado sobre su hija sus deseos no realizados. Con el tiempo, Berta habrá de renegar, igualmente, del nombre que le puso –que le impuso– su madre, y porfiar por uno propio.

### *Estudio en blanco y negro*

En 1970 –pero con *copyright* de 1967, lo que nos obliga a anticipar al menos tres años la fecha de composición– se publica la pieza en un acto *Estudio en blanco y negro*, una parábola obvia sobre la imposibilidad del acuerdo entre individuos o, si se prefiere, sobre la singularidad irreductible de cada visión del mundo.

Entran dos hombres por extremos opuestos de la escena, que recrea una plaza con una estatua ecuestre en su centro y cuatro bancos en torno a ella. Se cruzan. Uno de ellos musita: “Blanco...”. El otro se detiene y, denegando con la cabeza, replica: “No... no... no... no... Blanco, no; negro” (Piñera, 1970, 169). Se enzarzan en una discusión que va creciendo en intensidad:

Hombre 1º (*Violento, agarra a Hombre 2º por el cuello*).– Blanco, blanco y blanco.

Hombre 2º (*A su vez, agarra por el cuello a Hombre 1º, al mismo tiempo que se libra del apretón de este con un brusco movimiento*).– Negro, negro y negro.

Hombre 1º (*Frenético*).– Blanco, blanco, blancooooo...

Hombre 2º (*Frenético*).– Negro, negro, negrooooo... (169)

Dos novios que se arrullaban en uno de los bancos se ven impelidos a participar en la pendencia: “Blanco”, dice ella; “¿Blanco?” –inquieta él, perplejo, consternado– “No; blanco, no; negro” (171). Los cuatro, movidos por un significativo impulso centrífugo, se van situando cada uno en uno de los bancos de la plaza, atinado signo proxémico que

parece sugerir el inquebrantable aislamiento de cada ser humano, la distancia infranqueable que separa a unos hombres de otros. Permanecen en silencio unos segundos, sin mirarse. Se reanuda la controversia. Leemos en la didascalia: “Ahora todos gritan indistintamente ‘blanco’ o ‘negro’. Las palabras ya no se entienden. Agitan los brazos” (175). Entra entonces otro hombre: “¡Amarillo! ¡Amarillo! ¡Amarillo!” (175), grita, mientras cae el telón.

### *El viaje o Los mirones*

Nos hemos referido más arriba a un listado autógrafo de títulos fechados entre 1960 y 1970 encontrado por Rine Leal entre los papeles de Virgilio Piñera. En él figura, justo antes de *Dos viejos pánicos*, la pieza *Los mirones*. No hay razones para rechazar la tesis de Leal, que identifica *Los mirones* con uno de los textos *–El viaje–* exhumados para su publicación en el *Teatro inconcluso* del autor:

*El viaje* es otro de esos materiales que prometía en su elaboración final. Ratifico mi hipótesis de que es en realidad *Los mirones*, que Piñera situó en su producción de los sesenta, entre *Estudio en blanco y negro* de 1967 [...] y *Dos viejos pánicos*, que obtiene a principios de 1968 el premio Casa, y por lo tanto fue escrita, o revisada y lista para su edición también en 1967. (Leal, 1990, 27-28)

Sobre la cubierta del *Almirante*, un barco “que no ha naufragado ni naufragará nunca” (Piñera, 1990, 77), pues “no ha sido hecho para ser engullido por las olas” (76), departen, poco antes de zarpar, el Capitán y el Timonel. La casa armadora ha contratado a una mujer ciega –Isabel– para que ejerza de mascarón en la proa del navío. Quienes embarcan en el *Almirante* lo hacen para, alentados, sugestionados por Isabel –“Mi trabajo en esta proa consiste en convencer al que afirma que no logra ver que está viendo” (82)–, columbrar “mundos invisibles” (95), anhelados, ilusorios: “Por aquí han pasado muchos viajeros, y todos han visto lo que habían venido a ver” (81), dice el Capitán. Descubrimos, de labios de un Viajero, que el barco está “instalado en un edificio” (83), que se trata de un “remedo de barco ballenero” en el que “todo es cartón piedra, papel pintado, arpillera, varales, y el mar es un ciclorama” (85). A pesar de todo, el Viajero le pide a Isabel: “Quiero ver” (95). Rami, un autor de obras de teatro al que la curiosidad empujó “a visitar este... escenario,

perdón, este barco" (90), observa, distanciado, a los pasajeros, que comienzan a distinguir en el horizonte formas inexistentes producto de sus ensoñaciones. "Dígame, ¿esto qué es? ¿un asilo de locos?", le pregunta al Capitán. Socarronamente, toma los prismáticos y los enfoca hacia Isabel: "Veo, veo... un par de nalgas soberbias, unos muslos duros como acero, una espalda nacarada, un pelo sedoso... Se mueve, está impaciente, es que está llena de vida. [...] Te veo, yo sí te veo, mujer" (95).

Piñera construye en *El viaje* una alegoría en clave existencialista —una más— sobre la condición humana. Una frase del Timonel —"Que el *Almirante* no pueda hundirse me hace pensar en que nunca voy a morir" (76)— hace explícita la imagen central del entramado alegórico: el ser humano como un barco que atraviesa el océano de la existencia; el motivo, en otras palabras, de la vida como una travesía, variante, con señalados precedentes en la poesía simbolista y decadentista —desde "El viaje", que sobrecogedoramente cierra *Las flores del mal*, de Baudelaire, hasta "Itaca", de Kavafis—, del *topos* del *homo viator*.

En el pensamiento de Albert Camus (1996, 1, 260-263), la realidad, segura, de la muerte —"la privación de esperanza y de porvenir", la certeza de que "no hay mañana"— resulta, paradójicamente, el fundamento de la "libertad profunda" del ser humano, pues supone un acrecentamiento extremo de la disponibilidad del hombre: esa "divina disponibilidad del condenado a muerte ante el que se abren las puertas de la prisión cierta madrugada; ese increíble desinterés por todo, salvo por la llama pura de la vida". El *Almirante* ha sido, recordemos, diseñado para no naufragar. No debe sorprendernos la desazón, teñida de hastío, que le produce al Capitán —"Para un lobo de mar un naufragio es parte de su eterno duelo con el océano. Y si a un lobo de mar le quitan la posibilidad de hundirse con su barco, el lobo se verá convertido ridículamente en carnero" (77)— y al Timonel —"Nunca tocarán a naufragio. (*Suspira*) Yes eso lo que me aprieta el corazón" (78)— esa suerte de interminable caída en la inmortalidad en la que consiste la singladura del navío: libre de la amenaza del naufragio —de la muerte, que nos afirma, que nos entraña en el tiempo—, el hombre, arrebatado a la temporalidad, deviene un exiliado de su propio discurrir.

De entre los pasajeros, sólo Rami no se autoengaña. Encarna al "hombre absurdo" camusiano, que ha aceptado la finitud de la existencia —es consciente de que el *Almirante* no es sino un exacto, pero falaz

decorado— y proclama el triunfo de lo concreto, de lo sensible, frente al subjetivismo escapista de Isabel y del resto de los viajeros.

### *Dos viejos pánicos*

*Dos viejos pánicos*, premio Casa de las Américas en 1968 y último drama publicado en vida por el autor, fue estrenado por el grupo La Mama de Bogotá en 1969, aunque no pudo ser representado en Cuba hasta 1990<sup>44</sup>.

Las primeras intervenciones de los personajes —dos ancianos sentados en sendas camas en una habitación empapelada de “fotos de caras, masculinas y femeninas” (Piñera, 1968, 11)—:

Tota (*A Tabo*).— Tabo.

Tabo (*Sin volverse*).— ¿Qué?

Tota (*A Tabo*).— Vamos a jugar.

Tabo (*Sin mirarla*).— No.

Tota.— ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Mirarnos las caras? (*Pausa*) No pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿No te parece que después de veinte años juntos quede algo por decir? (11)

prefigurando una situación que a estas alturas de nuestro trabajo no puede sino resultarnos familiar: los protagonistas se aprestan a representar

---

<sup>44</sup> La crítica española —*Dos viejos pánicos* fue estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 11 de enero de 1970; en abril de ese mismo año se presentó en función única en el teatro Calderón de la Barca de Barcelona— recibió la obra con división de opiniones: José María Claver (diario *Ya*) la califica de “pieza de buena ley y, además, de buena hechura, en los estrictos términos que al concepto del teatro del absurdo corresponden”; para Elías Gómez Picazo (*Madrid*), se trata de un texto “simbólico —elemental y claramente simbólico, [...] de diálogo crudo y técnica reiterativa y machacona”. Hay acuerdo, no obstante, en considerarla una pieza epigonal, manifiestamente deudora del teatro de Samuel Beckett. Así, Francisco Umbral, refiriéndose al público que llenaba la sala, señala que eran “chicos ceñudos que ven teatro del absurdo y aplauden porque viene de Cuba, aunque la obra sea solamente una discreta imitación de Beckett, con mucha más retórica que el premio Nobel”. Y Alfredo Marquerié (*Pueblo*) escribe: “[Beckett] se limitó a inventar el Godot que no llega y, después, los personajes de *Fin de partida*, de *Días felices*, de *La última cinta*, etc., como típicos representantes del nihilismo [...]. En esta línea de la alienación, de la crueldad, de la pregunta sin repuesta, del ensañamiento y del pavor está Virgilio Piñera” (todas las citas, de Álvaro, 1971, 321-324).

una farsa, el juego fútil, repetido día tras día –“Es un juego peligroso, Tota. No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero, todos los días...” (17)–, que han ideado para llenar el espacio vacío de sus vencidas existencias. Es evidente la relación entre Tabo y Tota y otros matrimonios de la dramaturgia absurdista: Él y Ella en *El cepillo de dientes* (1961), de Jorge Díaz; la innominada pareja de *Segundo asalto* (1969), de José de Jesús Martínez; Rosalía y Casimiro en *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970), de Maruxa Villalta; o el Viejo y la Vieja de *Las sillas* (1951), de Ionesco, que, incapaces de decir o hacer nada nuevo, regresan cada día a lo ya dicho, a lo ya hecho, para combatir el silencio o el tedio:

El Viejo.– Me aburro mucho.

La Vieja.– Estabas más alegre cuando mirabas el agua... Para distraernos, finge como la otra noche.

El Viejo.– Finge tú, es tu turno. [...]

La Vieja.– Cuéntame la aventura; tú sabes, la aventura que comienza: entonces lle...

El Viejo.– ¿Otra vez? Estoy harto de ella. Entonces lle... ¡Otra vez eso! Siempre me pides lo mismo. “Entonces lle...” ¡Qué monotonía! Desde hace setenta y cinco años, los que llevamos casados, todas las noches, absolutamente todas las noches, me haces contar lo mismo, me haces imitar a los mismos personajes... Siempre igual... Hablemos de otra cosa. (Ionesco, 1984, 12-13)

Después de una agria discusión en la que la crítica ha visto ecos de *Dos brasas* (1955), de Samuel Eichelbaum (Sáinz de Merano, 1989, 583), y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee (Quackenbush, 1979, 57-71), se inicia la representación: una sucesión de juegos –tres en el primer acto: primero Tabo finge estrangular a Tota; después, acuciado por su esposa, se ve obligado a beberse el veneno que había preparado para ella<sup>45</sup>; por último, se desembarazan de sus propios cadáveres, arrojándolos figuradamente fuera del escenario– en los que Tabo y Tota, alternativamente, simulan asesinar al otro.

Los dos ancianos viven angustiados por los estragos del tiempo. Tabo se dedica a recortar figuras humanas de las revistas para después quemarlas: “Será mejor que te pongas a recortar figuras. Ya te he dicho

---

<sup>45</sup> Este motivo aparece también en *Las criadas*, de Jean Genet. Sobre la relación entre Piñera y Genet, cfr. Leal, 1991, 42-44.

que es lo mejor que podemos hacer. Recortar y quemar. Sí, Tota, hay que quemar a la gente. Ayer quemé doscientas, y hoy pienso quemar quinientas" (12). No se trata de una respuesta a la máxima sartreana *—l'enfer sont les autres—* o de una manera singular de drenar su misantropía; Tabo quema figuras de niños y jóvenes porque la pujanza de las vidas ajenas le recuerda dolorosamente su propia senilidad:

Tota.— [...] Mira. (*Mientras habla se va tocando la cara*) Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. (*Vuelve a reír*) Y por aquí; (*Se toca los senos*), me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos! no pueden más con la artritis. (*Pausa*) Y tú estás peor que yo. Todos mis achaques, y encima de eso, tu próstata. [...] Y eres tú, precisamente tú, el que todavía sueña, sí, porque tú sueñas, con la Fuente de la Juventud Eterna. (*Lanza una carcajada, pausa, indicando con el dedo índice las figuras, coge una y se la da a Tabo*) Córtale la cabeza. (31-32)

Tampoco soporta los espejos, pues evidencian su deterioro físico. Tota le amenaza, así, con ponerle uno ante el rostro si no se aviene a comenzar la función:

Tota.— [...] Vamos a jugar, si no me complaces, te lo enseño y esta vez no cuentas el cuento. [...] Ahora no es como antes, y como ahora no es como antes, si te lo enseño te dará el ataque, y como los infartos, la hemiplejía y el edema dejan huellas, esta vez no contarás el cuento. (13-14)

Tota.— [...] ¿No te gusta mirarte en el espejo?

Tabo (*Gimotea*).— No, no me gusta, Tota, y tú lo sabes.

Tota.— ¿Por qué no te gusta?

Tabo.— Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo. Tú sabes que cuando me conociste me decían El Lindo. Y ahora, Tota, ahora... (18-19)

Comprendemos ahora la finalidad última del juego. Puesto que vivir, en el pensamiento existencialista, no es sino zambullirse en la temporalidad, el miedo de Tabo y Tota al paso del tiempo es, en última instancia, miedo a la propia existencia. Mientras dura el juego, mientras se fingen muertos, se sienten inmunes al tiempo, y el miedo se disipa:

Tota.— Bueno, viejo cañengo, ahora estamos muertos.

Tabo.— Eso es, Tota, estamos muertos (*ladeando la cabeza del lado de Tota. Pausa*). Es como tú dices. No tengo miedo.

Tota.— ¿Ni siquiera al espejo?

Tabo.- No Tota, ahora ya no soy ni viejo ni joven, ahora soy un muerto.  
(33)

En el transcurso de la pantomima, desaparece, en efecto, toda inquietud: "No soy otra cosa que un cadáver sin miedo a las consecuencias" (23), proclama Tota; y su marido, más adelante: "Honor al mérito. Tota, la grande, murió en aras de la humanidad para demostrar a sus semejantes que cuando uno está muerto no le teme a las consecuencias" (24). A las consecuencias, se entiende, de estar vivo.

En el segundo acto, los juegos continúan: fingiéndose aún muertos -"Me siento tan feliz que pienso seguir muerta hasta que me muera" (51), dice Tota, en una de las paradojas tan del gusto del autor-, deciden, para que nunca regrese, matar al miedo. Primero "extienden los brazos como para coger algo, se miran, hacen como si atraparan a un hombre" (58) e intentan ahogarlo con las almohadas. Cuando creen haberlo logrado, aparece en escena "un cono de luz blanca" (59), materialización visual del pánico. Tota y Tabo luchan contra la luz, pero ésta, al principio "no mayor que una pelota de basket ball" (59), va creciendo hasta que, al fin, abarca "la totalidad del escenario" (65).

Tras un breve interludio:

Tota (*Se incorpora, toca a Tabo en un hombro*).-Tabo, despierta, se hace tarde para tu píldora.

Tabo (*Se incorpora, se restriega los ojos fuertemente, sacude la cabeza*).-¿Dónde estoy? ¿Se fue, Tota, se fue?

Tota.- Vamos, cretino, vuelve a tu materia. Ahora estamos vivos. (65),

Tabo se disfraza de juez e interroga a Tota acerca del asesinato de Tota y Tabo. La declara culpable, pero Tota, en una anagnórisis paródica que nos recuerda a la de los Sres. Martín en la escena IV de *La cantante calva*, reconoce en el magistrado a su marido:

Tota (*Se para, pasa sus manos por la cara de Tabo*).- No sé qué tiene de mi marido usted.

Tabo.- ¿Y qué...?

Tota (*Le toca la nariz*).- La nariz de mi marido tiene usted.

Tabo.- ¿Y qué...?

Tota (*Le toca la boca*).- La boca tiene usted.

Tabo.- ¿Y qué...? [...]

Tota.- Que mi marido es usted. (*Le echa las manos al cuello*) ¡Hijo de puta, Tabo, hijo de la gran puta, te voy a matar! (71)

Queda aún un último juego: “La transfiguración” (74). Tota y Tabo se transmutan ahora en niños – “Ambos se despojan de las sábanas, las hacen un lío, las levantan sobre sus cabezas y las dejan caer a sus pies. Al mismo tiempo, sobre la pared donde están las fotos caerá un telón en el que se verán pintados dos recién nacidos desnudos” (75), dice la acotación– que proyectan un vida nueva, sin miedos ni frustraciones. Una vez más, Tota rompe el hechizo: “¡Está bueno ya, viejo cretino! ¿Piensas pasarte la noche haciéndote el niño? [...] Vuelve a tu materia. Mírate: hueso y pellejo” (75). La representación ha terminado. Los dos ancianos se emplazan para, el día siguiente, empezar de nuevo:

Tabo.– Hasta mañana. (*Pausa*) Tota...  
 Tota.– ¿Qué?  
 Tabo.– ¿Mañana será otro día?  
 Tota.– Sí, Tabo, otro día, otro día más...  
 Tabo (*Suspira*).– Otro día más...  
 Tota.– Y otra noche más...  
 Tabo.– Y otro día más...  
 Tota.– Y otra noche más...  
 Tabo.– Y otra noche más y otro día más...  
 Tota.– Y otro día más y otra noche más... (76)

La obra ha sido interpretada por una parte de la crítica en clave histórico-política. Terry L. Palls (1978, 28) la sitúa, así, en el contexto de la taxativa secularización de la sociedad impuesta por la Revolución:

En la obra *Dos viejos pánicos*, Virgilio Piñera intenta escenificar el miedo primordial que sufre el hombre frente a la muerte con idea de destacar un aspecto básico de la condición humana que ha sido intensificado por la Revolución. Una parte fundamental del cambio radical en los valores políticos, sociales y morales que experimenta Cuba en 1959 es la subversión de las creencias religiosas. Con la abolición de la celebración de las fiestas navideñas y de carnaval, ambas festividades cristianas, los postulados religiosos tradicionales se niegan y se intensifican las incertidumbres que venían acrecentándose hacia años. Estas dudas se traducen en términos dramáticos en forma de protestas del hombre contra su temporalidad, protestas transformadas en intentos frustrados por ajustarse a la idea de la posible inexistencia absoluta después de la muerte.

Pero no hay que olvidar que la quiebra de los valores religiosos es uno de los temas centrales de *Electra Garrigó*, *Jesús* y *Falsa alarma*, obras,

todas, anteriores al triunfo de la Revolución, y que, según se ha constatado en el capítulo anterior, la vinculación de Piñera al existencialismo ateo se remonta a los años cuarenta. Para Raquel Carrió (1990, 878-879), *Dos viejos pánicos* constituye

el drama de la senectud, la mirada al pasado que traza la caracterización de una clase que vio frustrados sus anhelos de realización en el medio social republicano. El espacio cerrado, la configuración ritual, la carencia de opciones establecen la señal inequívoca de la culminación de una experiencia. En ese sentido, “matar el pasado” es el signo del texto y la clave de su aporte.

Comparte esta interpretación Eleanor Jean Martin, para quien el drama dista, sin embargo, de transmitir un mensaje pesimista. Tabo y Tota encarnan la sociedad cubana prerrevolucionaria, que ha tomado conciencia de la necesidad de cambio e intenta llevarlo a cabo:

El autor ha retratado al ser humano en una sociedad en curso de transformación, que promueve los ideales de amor y comunicación. Le dice [al espectador-lector de su tiempo] que debe transformar su propio absurdo, sus defectos, y lograr esos ideales. El hombre debe estar en constante estado de vigilancia e insatisfacción con su antiguo estado, y abrazar los ideales de la Revolución. Y el autor hace que se dé cuenta de que el esfuerzo ha de ser monumental, y las frustraciones, numerosas. (1979, 55; la traducción es mía)

La autora sugiere, pues, que tras múltiples, esforzadas tentativas, los protagonistas abandonarán sus autodestructivos juegos y conseguirán salir de su “antiguo estado”. El bienestar que experimentan cuando están “muertos” sería, así, vislumbre de la nueva vida a la que pretenden acceder y prueba de que la consecución de ésta es posible. Sin embargo, nada en la obra hace pensar que el círculo vaya a romperse. Al contrario: “Ahora estamos vivos –dice Tota entre juego y juego–; ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar y tener miedo y jugar y volver a dormir y volver a despertar...” (65-66). En palabras del propio Piñera:

El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, 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 [...]. En mi pieza, Tota y Tabo juegan con su miedo contra él; [...] 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. (cit. por Leal, 1968)

No hay, por tanto, en la obra atisbo alguno de esperanza. Es cierto que Tota y Tabo consiguen, temporariamente, exorcizar, enjugar sus miedos, pero a costa convertirse en muertos en vida incapaces tanto de *hacer*—pues han sustituido la acción por el juego— como de *sentir*. Por eso cuando Tabo, en un rescoldo último de iniciativa, de espontaneidad, improvisa y se hace el muerto unos minutos más de lo estipulado, su mujer le reprende:

Tota.— [...] Conque haciéndote el muerto. (*Lo zarandea violentamente*)

Tabo (*Se para lentamente*).— Vamos, Tota, no es para tanto, además quise proporcionarte una emoción. Pensé...

Tota (*Lo interrumpe*).— ¿Una emoción? ¿De qué me hablas? ¿Emoción? Niñito, ¿con qué se come eso? (30)

El drama puede conectarse, por otra parte, con un cuento bastante anterior, “El enemigo”, fechado en 1955. El protagonista es un hombre paralizado por el miedo: “Mi miedo es mi propio ser, y ningún golpe de fortuna adversa podría derrocarlo” (Piñera, 1999, 168). Algunas frases del relato parecen anunciar el ulterior texto dramático:

¿Cómo escudarme? En relación con esto último, el escudo sería la literatura. Además de escribir lo que vivimos, escribimos también lo que no vivimos. Que lo que no pudo ser en la acción lo sea en la creación. Es en este sentido que me he servido de la literatura como de un escudo. Pero este escudo acaba de ser traspasado y del otro lado encuentra uno al guerrero de horrenda cara. (167)

Pues bien, en esa hora amable me meto en mi cama, me hundo en la insulsez del colchón, apago la luz. [...] Entonces, gozoso, muerdo a derecha e izquierda, doy caza al miedo, lo acorralo en un desvío del bosque y hundo mis colmillos en sus entrañas. (167)

Es también notorio el parentesco de Tabo y Tota con Sebastián, el maestro de escuela protagonista de *Pequeñas maniobras* (1963). La obra, cuyo título procede, quizá, de *La grande et la petite manoeuvre*, el drama de Arthur Adamov, narra también la historia de un hombre dominado por el miedo: “No hay que hacerse ilusiones: he sido puesto en el mundo

para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada” (Piñera, 1963, 26). Estamos, en suma, ante un tema que acompaña a Piñera a lo largo de toda su trayectoria, ajeno, creemos, a la coyuntura histórica.

Ninguna interpretación que ignore o subestime la evidente dimensión existencial, universal, del drama puede considerarse, a nuestro juicio, pertinente. No hay duda de la concepción del ser humano que toma cuerpo en la obra: el hombre no es sino “carne con miedo” (76), un existente concreto, sin alma ni esencia, condenado a una muerte segura y sin trasmundo –“No, cabrona, cuando estés muerta serás otro muerto, es decir, nada de nada” (50)– y, mientras, encadenado indeclinablemente –nótese en el parlamento que sigue las recurrentes perífrasis obligativas– al devenir temporal:

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 y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero no matas nada y piensas que si lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al cañón de una pistola. (66)

El miedo de los protagonistas es, pues, consustancial a la condición humana: “¡Míralos, míralos! Tienen miedo!” (33), dice Tota, señalando las fotos pegadas en las paredes del escenario. Como el vitalismo que, no sin desgarro, proclama Tota en varias ocasiones –“Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad” (40)–, reverso indisoluble del miedo a la finitud, que remite a las palabras finales de *El innombrable* –“hay que seguir, voy a seguir” (Beckett, 1988, 182)– y, en general, a la desesperada voluntad de resistencia de los personajes beckettianos.

## ANTÓN ARRUFAT (II)

Entre 1959 y 1968 –año en que consigue el premio de teatro “José Antonio Ramos” de la UNEAC con el drama *Los siete contra Tebas*, tras lo cual, paradójicamente, se iniciará para él, como veremos, un largo periodo de marginación–, Arrufat, al tiempo que realiza una infatigable

labor como promotor y agitador cultural –colaborador de *Lunes de Revolución*, jefe de redacción de la revista *Casa de las Américas*, asesor literario del grupo Teatro Estudio, asesor de dramaturgia en el Consejo Nacional de Cultura...–, amplía el catálogo de su producción dramática con *El vivo al pollo*, *La repetición*, *La zona cero* y *Todos los domingos*. Tenemos también noticia de dos piezas inéditas en un acto: *Lo que pasa en la cocina* y *El memorándum*, así como de *Los días llenos*, libreto para una ópera con música de Natalio Galán estrenada en 1962.

### *El vivo al pollo*

*El vivo al pollo*, la tercera de las obras dramáticas de Antón Arrufat y la primera completada después del triunfo de la Revolución, fue escrita en 1959 y estrenada en abril de 1961, en una puesta en escena dirigida por Francisco Morín en la sala Prometeo de La Habana.

Incapaz de asumir la muerte de Vicente, Matilde, su viuda, con la ayuda del doctor Ramad, pone en marcha, en un ejercicio de ofuscado voluntarismo –“muere sólo lo que consentimos que muera” (Arrufat, 1963b, 49)– un plan de sistemática negación de la realidad: “En la cabeza lo siguiente: ¡no ha ocurrido nada!” (51), será la máxima a seguir. Obliga, primero, a todos a hablar en la casa como si su marido estuviera aún vivo: “Digan todos: el señor está en su despacho” (44). Cuando se inicia el segundo acto, Vicente aparece embalsamado, sentado en su sillón, presidiendo la escena, ante el estupor de Rosita –su hija–, Rogelio –el novio de ésta–, Octavio y Guillermo –el secretario y el chófer, respectivamente, del difunto–. Lo que sigue es una pugna declarada entre Matilde, que pretende que Rosita y Rogelio se casen y vivan con ella –y con Vicente, claro–, y la joven pareja, que no encuentra la determinación necesaria para abandonar la casa familiar. Al final, Matilde y Ramad, con la colaboración de Octavio, nombrado por aquélla secretario del negocio, fundan en la casa la “Compañía de embalsamamientos, S. A.” con el lema: “No pierda a su marido por nada del mundo” (87). Rogelio y Rosita, acompañados de Guillermo, consiguen escapar poco antes de que lleguen las primeras clientas<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> El argumento de *El vivo al pollo* parece inspirarse lejanamente en uno de las obras más populares del repertorio bufo: *El velorio de Pachenco* (1901), de los herma-

El conflicto-eje de la acción se establece, a mi juicio, entre el aliento vivificador del amor –personificado en Rosita y Rogelio, cuya inminente boda les proyecta hacia un futuro pleno de posibilidades– y la presencia omnímoda, paralizante, de la muerte –encarnada en Matilde, en Ramad y, por supuesto, en el cadáver embalsamado de Vicente, especie de convidado de piedra que recuerda a los amantes que nada, nadie escapa a la realidad inevitable de la muerte–. Amor y muerte se nos presentan, pues, como términos antagónicos. Cuando, al final del acto segundo, Rogelio y Rosita se amartelan en presencia del difunto, la antítesis se hace evidente:

*(La escena se irá oscureciendo gradualmente. Una luz azulada caerá sobre Vicente)*  
[...]

Rosita.– ¿Quién en el mundo está soñando nuestra dicha?

Rogelio.– No hagamos mucho ruido, no vaya a despertarse.

*(Se besan. Se dejan caer en el sofá. Hablan con palabras entrecortadas. [...])* Se enciende la escena)

Rosita *(después de una pausa, con un terror repentino)*.– Me está mirando. Siento sus ojos en los míos. ¡No podemos escapar!

Rogelio.– No, mi amor, no puede mirarnos; está muerto.

Rosita.– Me encerraré en mi cuarto. Huiré, lo olvidaré.

Rogelio.– No puede hacernos nada.

Rosita.– Es de los muertos de quienes no podemos escapar. Pero esto tiene que desaparecer, para que yo pueda recordarlo sin que me haga daño. ¡Lo enterraré mil metros bajo tierra! (72)

Escribe Anne Ubersfeld (1993, 132) que “la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se puede leer como un conflicto de espacios o como la conquista o el abandono de un determinado espacio”. En *El vivo al pollo*, la oposición entre la muerte y cualquier asomo de impulso vital se manifiesta semióticamente a través de la dicotomía

---

nos Robreño. Hay, ciertamente, un indudable componente farsesco, carnalesco, en el teatro del absurdo: los “grotescos” de Armando Discépolo –equivalentes en el ámbito rioplatense al bufo cubano– son considerados, de hecho, las primeras manifestaciones del absurdo –en sentido amplio– en Hispanoamérica; sin embargo, el deseo de incardinar el teatro de Arrufat, Piñera o Dorr en la vertiente más popular de la tradición teatral cubana para así vindicar la *cubanía* de asuntos, técnicas o personajes ha llevado a exagerar la presencia del bufo en algunas de las obras que nos ocupan (así, Dauster, 1975, 43-47).

*dentro / fuera*: frente a la obsesión de Matilde por condenar puertas y ventanas, por sellar la casa al exterior, la voluntad de escapar de Rogelio y Rosita: “Entra la luz del sol. Vemos las plantas. Se escuchan trinos de pájaros. [Rogelio y Rosita] se cogen de la mano y salen. Después de un momento entra Matilde y cierra la puerta” (72), leemos en la significativa acotación que sigue al diálogo anterior. El espacio escénico en su conjunto, el *aquí* de todos los personajes –nótese la frecuencia con la que aparece este deíctico en el diálogo: “Vámonos de *aquí*”, le dice por dos veces (72 y 84) Rogelio a Rosita; ¡No me dejen *aquí*! (85), implora Guillermo, que corre detrás de los enamorados; “Venga usted *aquí* y cerramos el trato” (86), dice Ramad a la primera clienta del negocio de embalsamamientos con la que habla por teléfono–, se nos presenta, pues, asociado a la noción de *muerte*. La *vida* espera fuera, en ese espacio apenas entrevisto –un “espacio latente contiguo”, en términos de Bobes Naves (1991, 242)– hacia el que huyen Rogelio, Rosita y Guillermo al final del drama.

Otros formantes escénicos –o sus correspondientes signos verbales en el texto dramático– admiten una interpretación congruente con la anterior. Así, las plantas *artificiales* que decoran el interior:

Matilde.– Vicente ama estos muebles que eran de sus abuelos. Casi no hemos tocado nada, ni comprado nada nuevo...

Ramad (*interrumpiendo, rápido*).– ¿Las plantas son las mismas?

Matilde.– La última se murió el año pasado.

Ramad.– [...] ¡Pondremos plantas artificiales! (49)

o la luz *artificial* que ilumina la escena –“Oscuridad total. De pronto se enciende la luz [...]. La misma decoración del acto anterior [...]. Están cerradas las puertas y las lámparas encendidas” (59), reza la acotación que abre el acto segundo– se convierten en unidades sémicas que sirven de figura sensible a la idea, otra vez, de *muerte*, y se oponen a la luz *natural* y a las plantas *naturales* –la *vida*– que se adivinan fuera, cuando la puerta del patio se abre para que Rosita y Rogelio salgan: “Entra la luz. Vemos las plantas. Se escuchan trinos de pájaros...” (73).

En un artículo publicado a finales de 1961 en *Casa de las Américas*, Calvert Casey (1961, 105) apunta, acerca de la filiación de *El vivo al pollo*, que “en el teatro universal moderno, el parentesco habría que buscarlo en el *Amedée* de Ionesco”. En efecto, en *Amedée, ou comment s'en débarras-*

ser (*Amadeo, o cómo librarse de él*, 1954), de Eugène Ionesco, un cadáver perfectamente conservado –aquejado de “Progresión geométrica, la enfermedad incurable de los muertos” (Ionesco, 1985, 153), consistente en aumentar incesante, paulatinamente de tamaño– se va adueñando de la escena. También el cuerpo embalsamado de Vicente, como el cadáver del *Amadeo*, podría entenderse como “símbolo del progresivo enseñoreamiento de la muerte de nuestras vidas” (Wellwarth, 1974, 86).

En varios momentos de este trabajo nos hemos referido a la preferencia del teatro absurdista y existencialista por los espacios estancos. Cuando, al final de *El vivo al pollo*, salen Rosita, Rogelio y Guillermo y la puerta se cierra “de un tirón” (85), el espectador queda encerrado con Vicente en la escena; también a él se le niega la posibilidad de escapar. El lugar decididamente claustrofóbico, asfixiante, en el que se ha desarrollado la acción –“Ella [Matilde] ordenó cerrar las puertas y ventanas. Ha convertido la casa en un horno y quiere quemarnos en él” (72), contesta Rosita a Rogelio, que, como el Garcin de *A puerta cerrada*, se queja una y otra vez del calor irrespirable que hace en la sala– y en el que, figuradamente, ha quedado ahora confinado el espectador, podría entenderse como imagen de una vida –la de todos– sin escapatoria ante la certeza única, poderosa, de la muerte: “Lo único que puede decirse en la vida es que uno se va a morir” (55), ha dicho, poco antes, Octavio. A lo largo del drama, tal espacio sofocante se identifica en no pocas ocasiones con un ataúd: “Presiento que la tierra va a inundar esta casa. La veo entrar por la ventana. Alguien está dejando caer paletadas de tierra sobre mi casa” (41), oímos a Matilde, que augura, más adelante, refiriéndose a Rosita y a Rogelio: “Se casarán y dejarán esta casa. Me quedaré sola, como en una tumba” (46). En otro momento, acerca de la necesidad de mantener bien cerradas las puertas y las ventanas, le dirá a Octavio: “Todos deben creer que estamos en casa descansando”, a lo que éste apostilla: “En el hoyo, descansando” (64). Puesto que el espacio escénico puede interpretarse, según se ha apuntado, como una suerte de *imago mundi*, se abre paso la imagen del ser humano como un muerto-en-vida:

Matilde.– No hablemos más de la muerte. Me molesta. Me enferma. La tengo presente todos los días de mi vida. La veo en mi espejo cada mañana. Al peinarme me digo: ‘Peinas a una muerta’. (70)

Según lo elucidado hasta aquí, el conflicto generador de la acción en *El vivo al pollo* quedaría establecido entre dos fuerzas en pugna: vida / muerte –o amor / muerte–, encarnadas en dos parejas aparentemente antagónicas: Rogelio y Rosita, por un lado, Matilde y Ramad, por otro. Sin embargo, todos los personajes del drama presentan una común actitud de resistencia contra la tiranía de una muerte indiscriminada, ecuménica, forzosa. Escribe, por ello, Calvert Cassey (1961, 105) que la obra “puede ser vista como un gran grito de rebelión contra la muerte” que expresaría “la inconformidad del humanista contra la condena común a perder el máximo bien: la vida”. Desde esta perspectiva, no habría diferencias esenciales entre el vitalismo de Rogelio o Rosita –cuyo comportamiento respondería al refrán que da título al drama: “el muerto al hoyo, y...”–:

Rogelio.– He oído decir que me embalsamarás cuando me muera. (*Ríe*)

Rosita.– Alcánzame el abanico que está sobre la mesa.

Rogelio (*dándosele*).– No contestaste a mi pregunta. ¿Qué harás?

Rosita.– Me volveré a casar.

Rogelio.– Te prometo que no me disgustaré. (72)

y la empecinada negación de la realidad de la muerte –“Neguemos lo sucedido” (86), será la frase con la que el doctor reciba a las viudas que lleguen a la casa a contratar sus servicios– por parte de Ramad o Matilde, que se plasmaría en las recurrentes alusiones de aquél a la perdurabilidad de su obra –“Adios Vicente. Tienes una eternidad por delante” (62), dice; y más adelante, señalando al muerto: “Mirad esta obra garantizada por los siglos” (87)–, como si de verdad la estratagema del embalsamamiento sirviera para enjugar el poder destructor del paso del tiempo.

### *La repetición*

*La repetición* data de 1959, aunque no fue estrenada –por el grupo Las Máscaras– hasta 1963. La escena se nos presenta dividida en dos planos: la Muchacha, una joven solitaria que, íntimamente, desearía compartir su vida con un hombre, habita el piso superior; su Vecina, “una mujer gorda, con años” (Arrufat, 1963b, 111), desencantada y algo patética, que se pasa el día en el piso de arriba hablando –comadreando,

mejor— de banalidades, vive con su Marido en la planta inferior. Ambas aparecen ataviadas con máscaras fijas. Llega un vendedor ambulante a casa de la Muchacha. Mientras intenta, con la verborrea proverbial de los vendedores, convencerla de que le compre una plancha, una cocina, un ventilador, una radio... la joven se enamora de él. Se besan, finalmente. En la última escena, el vendedor toma la máscara del Marido, la Muchacha y la Vecina se intercambian, también, sus máscaras, y aquélla, ya desde la planta de abajo, repite las mismas palabras con las que, en boca, entonces, de su Vecina, se había iniciado el drama.

Señala Anne Ubersfield (1963, 152) que, en el teatro, “el espacio puede presentarse como metáfora del tiempo” —como “significante del tiempo”, dirá en otro momento—, de modo que “la recurrencia de los mismos lugares puede [...], en su diferencia, hacernos captar el tiempo como proceso”. Los dos ámbitos en los que aparece dividido el espacio escénico en *La repetición* —el piso inferior es, según reza la didascalia inicial, semejante al de arriba, “con los mismos muebles y objetos, pero más viejos” (111)— deben, así, entenderse como la superposición escénica de dos temporalidades distintas, de dos instantes en la vida de la protagonista. El intercambio de máscaras —la Muchacha, en una acción que sugiere una concepción del paso del tiempo como *caída*, desciende la escalera, entra en la casa de su Vecina y se pone la máscara de ésta— servirá, signo de escena redundante, congruente con el uso fuertemente semiotizado del espacio escénico, para subrayar la identidad de los dos personajes femeninos. El empleo de máscaras no sólo sanciona la circularidad estructural de la obra, al indicar que la Muchacha y la Vecina, por un lado, y el Marido y el Vendedor, por otro, son, en realidad, la misma persona; el efecto desindividualizante —acerca del cual hemos reflexionado en un apartado anterior— inherente a la utilización de la máscara como recurso escénico hace de ésta expresión de la vacuidad esencial de los personajes del drama, seres cualquiera, innominados.

La circularidad es, como sabemos, el diseño estructural / temporal más frecuente en la dramaturgia absurdista. En *La repetición*, aunque la noria a la que están sujetos los personajes es, en general, la del incumplimiento sistemático de cualquier expectativa vital —la insatisfacción esencial de la Vecina se apunta ya en la acotación inicial: “La Vecina es una mujer [...] que vive en desacuerdo con lo que le rodea” (111); y se sinte-

tiza expresivamente en la frase central de su primer monólogo, la misma que, pronunciada por la Muchacha, cerrará, después, la obra: “¿No te parece que ya va siendo hora de que las cosas cambien?” (112), le dice a su marido—, se trata, más bien, del círculo de la inaccesibilidad radical de los otros, de la imposibilidad de la comunicación entre individuos. En su primera aparición, la Muchacha “canta fragmentos de varias canciones que hablan de la soledad” (111). Casi al final del drama, poco antes de que el intercambio de máscaras nos confirme que el paso del tiempo, del mismo modo que convertirá los “tuestos con plantas” del piso superior en las plantas “medio muertas, marchitas” (111) del inferior, transformará a la Muchacha en la Vecina, y al impulsivo Vendedor cargado de ilusiones —“Conozco mucha gente que trabajando logró lo que quiso. Lo que hay que tener es voluntad [...]. La gente se hace su propia vida” (118), dice, y después: “Te recogeré a las nueve. ¿Ves con qué seguridad hablo? Nada en el mundo nos podrá separar.” (123)— en un Marido taciturno y perezoso, incapaz de intercambiar siquiera una palabra con su mujer, la Muchacha y el Vendedor mantienen el siguiente diálogo:

Muchacha.— Parece que vuelvo a verte. No eres el hombre que entró hace un momento.

Vendedor.— Tú tampoco eres la misma. Me gustas. Hace un rato no eras más que un cliente, casi una sombra. Tendrás que contarme tu vida, dónde pasaste la infancia, todas esas cosas que se dicen. ¿Has estado muy sola?

Muchacha (*mirándolo*).— Sola, sola, sola... (122)

En el mismo momento en que los jóvenes se besan, creyendo quebrar la barrera de su soledad, comprendemos que todo será en vano. La Vecina —es decir, la Muchacha— sigue sola: “La vida es como ir al cine de la esquina. Oscuridad, allá en el fondo una lucecita y mucho parpadeo. Mano que coge pierna, pierna que coge mano [...]. Mucha gente, y no conoces a nadie” (119), había dicho, poco antes. Todo atisbo de comunicación es ilusorio. Colindantes con los otros, somos, sin embargo, incapaces de romper esa membrana impermeable que nos aísla, que nos confina en nosotros mismos. Como escribiera Cortázar (1977, 120) en un pasaje que nos recuerda al anterior: “los contactos en la acción, en la raza y el oficio y la cama y la cancha son contactos de ramas y hojas que se entrecruzan y acarician de árbol a árbol, mientras los troncos alzan desdeñosos sus paralelas inconciliables” .

*La zona cero*

De las obras publicadas por Arrufat antes de 1968, *La zona cero*, concluida, según anotación explícita del autor, en septiembre de 1959, es la única que permanece aún sin estrenar. El autor de *El caso se investiga* nos presenta aquí a dos jóvenes, Reinaldo y Teresa, encerrados, junto con Delia, “una vieja maquillada, irónica y ridícula a veces” (Arrufat, 1963, 129), en el consabido espacio clausurado, asfixiante, característico de la dramaturgia absurdista. Viven sojuzgados por la figura autoritaria de Raimundo, que les obliga, día tras día, a jugar a la canasta como única posible actividad. Como Higinio, Elisiria y Petronila en *El mayor general hablará de Teogonía*, Reinaldo, Teresa y Delia, con la complicidad de Gómez, el mayordomo de la casa, planean, una noche, el asesinato de Raimundo. Cuando, a la mañana siguiente, éste aparece, todos quedan inmóviles. Ninguno se atreve a consumir el crimen:

Teresa (a Reinaldo).— ¿Qué haremos ahora?

Reinaldo.— Nada.

Teresa.— Esperemos.

Reinaldo.— Tal vez mañana. (161),

dicen, mientras se acercan a la mesa para jugar, un día más, la inevitable partida de canasta.

Desde el mismo momento en que es arrojado al mundo, el hombre se proyecta hacia posibilidades futuras. En el pensamiento existencialista, el ser humano se configura, de hecho, en el discurrir temporal, singularizándose a lo largo de su existencia por medio de sus decisiones, de sus actos. Puesto que el ser no puede concebirse al margen de la temporalidad, la eliminación de referencias temporales —el reloj que preside la escena no tiene “ni agujas ni números en la esfera” (141)<sup>47</sup>— confiere a los personajes de *La zona cero* el estatus de muertos-en-vida:

---

<sup>47</sup> Adamov había ya empleado este recurso en *La parodia*, cuyo decorado está presidido por “un reloj municipal con poca luz y cuya esfera no tiene manecillas” (Adamov, 1961, 13). También lo utiliza el puertorriqueño René Marques en *La casa sin reloj* (1960): mientras la vida de Micaela transcurre distraída, inercial, alienada, el personaje carece de toda conciencia de la temporalidad. Así, cuando, por error, un hombre llama por teléfono a su casa y le pregunta la hora, creyendo que se trata de la centralita hora-

Teresa (*con irritación*).— ¿Por qué no dejamos el tiempo tranquilo? ¿Qué día es hoy? ¿Qué hora es? Ya hemos perdido la cuenta. Han retirado los calendarios de los cuartos, las agujas de los relojes... ¡Acabaremos por volvernos locos! ¡Ese maldito viejo! Estamos como dentro de un ataúd. No falta más que cierren la tapa. (159)

Por eso tienen prohibido emplear la palabra “vivir”:

Teresa.— [...] No es posible vivir sin datos, sin alguna referencia.

Raimundo.— ¿Ha dicho usted vivir?

Teresa (*confusa*).— Tal vez lo he dicho.

Delia (*marcando*).— Has dicho vivir. Todos lo hemos oído.

Raimundo.— ¿No es para asombrarse?

Delia (*irónica*).— La muchacha es débil, Raimundo.

Reinaldo.— Si vamos a estar juntos es mejor no irritarse.

Raimundo.— Es preferible que ella lo sepa. No debemos equivocarnos.

Teresa.— Bueno, fue solo una palabra. (131-132)

Como atesorar recuerdos implica tener conciencia del *fluir* temporal, carecen de recuerdos:

Raimundo.— Teresa, quisiera decirle una cosa.

Teresa.— Dígamela.

Raimundo.— Usted recuerda demasiado.

Teresa.— ¿Es malo eso?

Raimundo.— [...] Creo que es tan solo un obstáculo. (*Silencio*)

Teresa (*inclinándose hacia Raimundo*).— Y usted, ¿no recuerda?

Raimundo (*con decisión*).— ¡No! (132);

e inventan fechas y días de la semana, movidos, como señala con acierto Daniel Zalacaín (1985, 75), por “esa necesidad de hallarse dentro de una esfera temporal que los haga sentirse vivos”:

---

ria, Micaela le responde: “¿La hora, dice usted? ¡Ah!, no tengo la menor idea... Sí, comprendo su situación desesperada. Tener trece relojes en la empresa y no poder saber la hora debe ser para usted una tragedia” (Marqués, 1971, 21-22). Al conocer a José y tomar, por medio del amor, conciencia de su propia existencia, siente la necesidad de anclarse en el tiempo, de saber la hora; llama entonces a la centralita, y se entera de que todos los relojes del país están parados. Un reloj sin manecillas aparece igualmente en el inquietante sueño en el que el protagonista de *Fresas salvajes*, la película de Ingmar Bergman, asiste a su propio sepelio.

Delia.- ¿Qué día es hoy?

Teresa.- Hoy es martes. [...]

Reinaldo.- También puede ser jueves.

Delia.- ¿Hoy es jueves?

Reinaldo.- No, es domingo, viernes, o lunes.

Delia (*mira enloquecida en torno suyo*).- ¿Qué día es hoy? ¿Qué día es hoy? [...] Tiene que ser algún día (*presa de pánico*). Escojamos uno, cualquiera que sea. No puedo vivir sin saberlo. Por lo menos el nombre, aunque no sea verdad.

Teresa.- Hoy es miércoles.

Delia.- Eso. Miércoles. Ayer era martes, hoy es miércoles, mañana será jueves. ¿Ven?, las cosas tienen su orden. Es del único modo en que se puede vivir. (155)

La "lluvia fina de polvo" que, junto con un "panel de cristal" (164), cae sobre Delia, Teresa y Reinaldo al final del drama, subraya -¿innecesariamente?- la imposibilidad para ellos de salir de ese estado de no-vida.

La obsesión por fabricarse hitos, puntos de referencia que articulen el decurso temporal no es incompatible con la angustia por el paso del tiempo, encarnada escénicamente en el "gran espejo sin marco" (141) que, junto con el reloj sin agujas, domina el escenario: "¿Por qué no nos quitan el espejo? Si vamos a estar aquí tanto tiempo, ¡no quiero verme! Los espejos me horrorizan" (143), dice Delia. Y más adelante:

Teresa.- Raimundo ha puesto el reloj aquí para atormentarnos.

Delia (*fatigada*).- Seguramente el espejo es para mí.

Teresa.- ¿Sabe él acaso que eres vieja?

Delia.- Alguna vieja tenía que venir.

Reinaldo (*con ironía*).- ¿Ya no la ofende que llamen las cosas por su nombre?

Delia.- Lo que me ofende es tener la piel arrugada. (145)

Será Delia quien exprese explícitamente la paradoja axial del hombre: la radical finitud de un ser, sin embargo, histórico, que se realiza en el tiempo; el drama, en otras palabras, de necesitar y, a la vez, abominar de un tiempo en el que encuentra su ser, su singularidad, pero que le conduce inexorablemente hacia la muerte, hacia el no-ser: "Aquí, en esta casa, rodeada de tapias y jardines, frente a este espejo que me da horror; frente a este reloj que no marca el tiempo y, sin embargo, el tiempo pasa" (147).

Otro de los ejes temáticos del drama es la discusión acerca de la existencia de una moral universal que guíe y dé cobertura a nuestros actos. De la mano de Raimundo, los personajes de *La zona cero* han paliado el vacío moral en que viven con el profuso reglamento de un juego de cartas. Arrufat parece sugerir que, una vez que el sueño de una moral objetiva se ha desmoronado, cualquier preceptiva es válida, o mejor, ninguna lo es, pues todas carecen de un fundamento trascendente. Así, cuando Reinaldo, al principio de la obra, reprocha a Raimundo el excesivo rigor con el que observa y hace observar las reglas de la canasta, éste le contesta: “La moral del juego es la única moral que nos queda [...]. Es como otra cualquiera. Si creemos en ella podremos hasta matar en su nombre” (130). Reinaldo, Teresa y Delia viven, sin embargo, en la nostalgia de un ser superior del que emanen las normas supraindividuales que les permitan abdicar de su propia responsabilidad. Por eso necesitan a Raimundo, que encarna esa suerte de tranquilizador determinismo teológico íntimamente añorado:

Teresa.— ¿Cuándo vendrá? Vamos a terminar a mordiscos. [...]

Reinaldo.— Esperemos que él resuelva.

Delia.— Yo no sé qué hacer cuando estoy libre. (145),

leemos al final de la enésima absurda discusión en la que los personajes se han enzarzado. La necesidad de una entidad trascendente se confunde, además, con la nostalgia del padre:

Teresa (*con esfuerzo*).— Yo adoraba a mis padres. Eran mis ídolos. Me sentía firme.

Delia.— ¡Cuidado! Va a vomitar.

(*Silencio*)

Teresa (*con esfuerzo al principio, luego vehemente*).— Yo ignoraba que existía. Me sentía unida a ellos. Me perdía en ese amor... Estaba protegida [...] Todo lo consultaba con ellos. No dudaba del valor de sus juicios. A veces me gustaba (*sonriéndose levemente*) que me castigaran. Sentía el peso de su autoridad... (147)

Como el Mayor General en la obra de Triana, Raimundo se nos revela, así, Padre y Dios. Incapaces de asumir la radical orfandad —y, consiguientemente, la extrema libertad— del ser humano, a Teresa, Reinaldo y Delia les falta determinación para *matar a Dios*, para *matar al Padre* —que, como aquél, oprime, sí, pero ofrece, a la vez, cobijo, seguri-

dad—: no podrán, por tanto, despertar a una existencia responsable, consciente, creadora: a la existencia *auténtica* heideggeriana<sup>48</sup>.

### *Todos los domingos*

Todos los domingos, a las cinco de la tarde, Elvira, adinerada, parálitica, recrea escrupulosamente, desde hace veinte años, su última cita con el hombre al que amó, poco antes de que éste, por razones que quedarán sin aclarar, la abandonara. Para ello, Alejandrina, su criada, contrata cada semana a un joven con instrucciones precisas acerca de lo que debe decir y hacer. A lo largo del primer acto, el Novio —el joven de turno— cumple puntiliosamente su papel. Al final, le pide a Elvira volver el domingo siguiente; ella, contraviniendo su costumbre, acepta, ante la reprensión de Alejandrina, que vaticina que “esto terminará mal” (Arrufat, 1968a, 60).

Ha transcurrido una semana. Sobre un escenario idéntico, encontramos, otra vez, al Novio y a Elvira vestidos exactamente igual que en el primer acto. Asistimos a una escena ya conocida. El Novio se queda, de pronto, en silencio —“Lo echa todo a perder” (67), le reprocha ella—, comienza a hablar atropelladamente; se declara, al fin: “Oígame: yo la amo” (75). Elvira titubea, abrumada: “Otra vez las mismas palabras. Dos veces en mi vida he escuchado lo mismo. Cállese. No puedo soportarlo. [...] Basta. Es horrible. Usted me pone frente a algo que yo no quiero ver” (80-81). Entra Alejandrina, que teme que el Novio se lleve a su ama; su existencia consiste, al fin y al cabo, en la rutina que ésta le ha impuesto —“Todos los días durante treinta años, y tú vienes ahora a importunar, a apoderarte de todo” (88)—, y no sabría, después de tanto tiempo, inventarse otra vida. Se encara con él. Le apuñala. “Venga, mi señora. Todo volverá a estar como antes” (92), le dice a Elvira, que lagrimea, desbordada, aturdida, mientras cae el telón. Éste es, en síntesis, el argumento de *Todos los domingos*, la última pieza absurdista de Antón Arrufat, concluida en 1964 y estrenada en La Habana en 1966 por el grupo Teatro Estudio.

<sup>48</sup> Nuestra lectura del drama dista, pues, notoriamente de la de Frank Dauster: “Lo más probable parece ser que quiso mostrar Arrufat la falta de significado en la vida de los que más tienen en sentido material”, nos dice, de manera que la obra sería, ante todo, “un retrato de la esterilidad de los ricos” (Dauster, 1975, 49).

La escena final del drama admite una interpretación alternativa: el asesinato del Novio constituye, para Frank Dauster (1975, 52), una suerte de “sacrificio expiatorio” que formaría parte, también, del rito. Después de domingos y domingos “de ensayo impotente”, se habría consumado, así, la venganza de una Elvira despechada que habría buscado, durante años, una víctima propicia, sustitutoria, sobre la que drenar el resentimiento hacia su antiguo Novio, el verdadero, por haberla abandonado sin dar explicaciones.

Tal lectura nos parece, sin embargo, discutible. Ciertamente, al principio de la obra escuchamos el siguiente diálogo:

Elvira.- [...] No debemos destruir nuestros recuerdos [...]

Alejandrina.- Usted no puede hacerlo.

Elvira (*con falsa ingenuidad*).- ¿Quiere decir que tengo buena memoria?

Alejandrina.- Quiero decir que necesita vengarse.

Elvira (*riendo nerviosamente*).- ¿Qué me importa a mí la venganza? Además, ¿de quién podría vengarme? Eres muy sombría. (24)

Sin embargo, como el asesinato, en *Las moscas*, de Egisto a manos de Orestes, o el que no llegarán a cometer Delia, Teresa y Reinaldo en *La zona cero*, Higinio, Elisiria y Petronila en *El Mayor General hablará de Teogonía*, o Beba, Cuca y Lalo en *La noche de los asesinos*, el crimen de *Todos los domingos* habría de entenderse, si aceptamos la propuesta de Dauster, como un acto emancipador, que redimiría del rito a las dos mujeres, arrojándolas a la intemperie de una vida incierta, libre. Por el contrario, el desenlace del drama nos sitúa ante el inicio de un nuevo ciclo: no cabe sino imaginar a Elvira, el domingo siguiente, y el siguiente, oficiando, una vez más, la ceremonia: “No pasa más de lo que ya había pasado. Viene lo que ya había venido” (49). Alejandrina mata al Novio no, a nuestro juicio, para consumir un ritual preestablecido sino, precisamente, por haberlo quebrantado. La frase de consuelo que le dice a su ama –“Todo volverá a estar como antes”– viene a refrendar nuestra interpretación.

La obra es, por lo demás, un compendio de temas, personajes y motivos cuya procedencia podemos rastrear en piezas anteriores del autor; resulta, por tanto, un adecuado, depurado colofón que ciñe y da coherencia a la primera etapa de su trayectoria dramática. En efecto, el sentido del drama se edifica, postulamos, sobre cuatro dicotomías soli-

darias, congruentes: rito / acción, ucronía / temporalidad, muerte / vida, dentro / fuera.

Elvira permanece varada en su último instante de felicidad, revivido, cada semana, en forma de farsa, o de liturgia enfermiza, destructiva, enajenante. Una vez más, si son los estragos del tiempo la certificación única, dolorosa, de que se está vivo, este vivir de espaldas al tiempo la convierte, como a los personajes de *El vivo al pollo* o de *La zona cero*, en una muerta-en-vida:

Elvira (*mirando a su alrededor*).— Hay más flores que nunca.

Alejandrina.— La florería manda siempre el mismo número. [...]

Elvira.— [...] El domingo pasado había menos gladiolos. Los conté, te aseguro que los conté. Cuéntalos tú misma, cuenta los de hoy.

Alejandrina (*se acerca y los cuenta*).— Uno, dos, cinco... Hay veinte.

Elvira.— ¿Ves que tengo razón? Te propones convertir esto en una funeraria, encerrarme en un ataúd [...]. Son tus coronas, más cada día. (32-33)

El Novio ofrece a Elvira la posibilidad de incardinarse, de nuevo, en la temporalidad: una marea alta que la redima de su existencia impostada, embarrancada en el rito; una vida por vivir, hecha de acciones, no de remedos, vanos, de lo vivido. Sin embargo, a Elvira, que ha permanecido durante tantos años exonerada de la libre iniciativa, al socaire, protector, de lo estipulado, de lo planificado, le cuesta concebir ese futuro en blanco, imprevisible, que ella misma habría, responsable, de construir:

El Novio.— Elvira, déjeme venir a verla, estar a su lado. [...]

Elvira.— Y después de esto, ¿cuál es su plan a seguir?

El Novio.— ¡No tengo ningún plan!

Elvira.— ¡Qué lástima!

El Novio.— ¿Por qué?

Elvira.— Siempre por qué y por qué. Preguntas y más preguntas. Yo no tengo respuestas, joven. Usted viene, interrumpe mi vida, destruye mis hábitos con sus preguntas y sus declaraciones. (78-79)

El espacio escénico en su conjunto adquiere en *Todos los domingos* valor signico. Como en *El vivo al pollo*, las antinomias rito / acción, muerte / vida y ucronía / temporalidad quedan subsumidas semióticamente en la oposición dentro / fuera: *fuera*, en el espacio desde el que adviene el Novio, habita el hombre-dentro-del-tiempo, pleno de incerti-

dumbres, de potencialidades: “Elvira, detrás de estas paredes está el mundo, la vida, el domingo que empieza [...] Respóndame, ¿no quiere usted salir?” (87-88); *dentro* es, por el contrario, el ámbito del no-ser, del ser hurtado al tiempo, a la acción: “¿No ves que no quiere salir? Está en su casa. Aquí todos hacemos lo que ella desea [...] Nada tiene que ir a buscar a la calle” (87-88), protesta Alejandrina, que pretende retener a su ama en el interior de la casa, pues, como a Elvira –y más, incluso, que a ella–, le aterra esa existencia sin asideros que el Novio representa.

Algunas de las prendas o accesorios con los que Elvira se engalana, así como buena parte de los objetos que llenan la escena, funcionan también como unidades sémicas interrelacionadas que conforman un código coherente. Como Eulalia en *El caso se investiga* o Delia en *La zona cero*, Elvira y Alejandrina abominan de los espejos

Elvira.– ¿No hay espejos en tu cuarto?

Alejandrina.– Están vueltos contra la pared. (37)

y de los relojes

Alejandrina.– ¿Le traigo su reloj de pulsera?

Elvira.– No, no puedo soportar un reloj cerca de mí. Hace años que no le doy cuerda. Me parece que los relojes van a estallar. Tic-tac, tic-tac, y acaban con una. (21)

signos recordatorios del transcurrir temporal. Al reloj, al espejo, se oponen las alhajas que porta Elvira –“Estas piedras parece que no cambiarán nunca, que nada les sucederá” (35)–, el abanico que llevaba el día de la última cita –“Está intacto, como si nada hubiera ocurrido [...]. No debemos destruir nuestros recuerdos; es como hacerse traición” (23-24)– o el chal que Alejandrina le echa sobre los hombros –“Me sirve de mortaja” (37), dirá Elvira–, el último regalo que recibió de su antiguo novio, formantes concurrentes en los que se encarna escénica, visualmente, la tríada rito-muerte-atemporalidad.

JOSÉ TRIANA (II)

Durante la década que transcurre entre 1959 y 1968, José Triana estrena *El Mayor General hablará de Teogonía* (1960), *Medea en el espejo* (1960), *El parque de la fraternidad* (1962), *La casa ardiendo* (1962), *La visi-*

*ta del ángel* (1963), *La muerte del Ñeque* (1963) y *La noche de los asesinos* (1966). A *El Mayor General hablará de Teogonía*, fechada en 1957, nos hemos referido en el capítulo anterior. *La casa ardiendo* y *La visita del ángel* no han sido publicadas ni entregadas a los críticos. En cuanto al resto, aunque sólo *La noche de los asesinos* puede adscribirse con propiedad al paradigma absurdista, el evidente sustrato existencialista sobre el que se construyen *Medea en el espejo*, *El parque de la Fraternidad* y *La muerte del Ñeque* nos obliga a detenernos, siquiera brevemente, en ellas.

### *Medea en el espejo*

En *Medea en el espejo*, estrenada en la sala Prometeo de La Habana en 1960 con dirección de Francisco Morín, Triana sigue de cerca la *Medea* de Eurípides. En ésta, resultado de convertir en materia dramática los episodios finales de la leyenda de los Argonautas, encontramos a Jasón y a Medea instalados en Corinto. La Nodriza de los hijos de Medea resume en el prólogo el conflicto de partida:

[...] Ahora desunión es todo y sufrimiento  
de aquellos a los que amo, pues Jasón a sus hijos  
y a mi dueña abandona por una boda real  
con la hija de Creonte, tirano de esta tierra. (Eurípides, 1991, 79)

Medea, a punto de ser repudiada por Jasón y decidida a vengarse, simula aceptar los deseos de su marido y envía a sus hijos a la corte del rey Creonte para que entreguen a Glauce, la hija de éste, unas delicadas prendas unguadas con veneno como presente de bodas. Mueren tanto el rey como su hija. Para aumentar el dolor de Jasón, Medea, presa de furor, asesina también a sus hijos.

En la estela de la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, Triana lleva a cabo en *Medea en el espejo* una transposición paródica del mito griego. Julián ha decidido separarse de María para casarse con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina, un cacique sin escrúpulos —“el que corta el bacalao” (Triana, 1991, 38), se autodefine cuando entra en escena— al que todos obedecen en el barrio como a un señor feudal. María, fingiendo que acepta resignadamente la situación, regala a Perico una botella de vino envenenado. También Esperancita lo prueba. Ambos mueren. Llega Julián para llevarse a sus hijos. María los asesina, consu-

mando su venganza. Las correspondencias entre la *Medea* griega y la de Triana son notorias. Atañen, de hecho, no sólo al argumento o a los personajes (Medea-María, Jasón-Julián, Nodrizza-Erundina, Glauce-Esperancita, Creonte-Perico Piedra Fina); Triana se sirve asimismo de usos y procedimientos constructivos propios de la tragedia clásica: la observancia de la regla de las tres unidades –toda la acción se desarrolla en el patio de una casa de vecinos; el primer acto transcurre entre “el mediodía y las primeras sombras del atardecer”; el segundo, a lo largo de “la noche y la madrugada”; el tercero, durante “el alba y la mañana” (14)–, la presencia de un coro –formado por cuatro personajes que, en un singular *párodos* (28-31), entran escalonadamente en escena: una recia mulata, el Barbero, el Bongosero y un Muchacho vendedor de periódicos– o la sucesión de episodios separados por cantos corales o *estásimos*.

Como ocurriera con *Electra Garrigó*, parte de la crítica ha señalado como principal mérito del drama la feliz *cubanización* de la leyenda helénica y, por tanto, su contribución a la consecución de un teatro nacional. En palabras de Calvert Casey (1961, 104):

Como lo había hecho anteriormente y con gran acierto Virgilio Piñera en su *Electra Garrigó*, Triana elige la parodia de un mito griego para construir un drama cubano. [...] Triana sitúa a Medea en una ciudadela habanera, sustituye a Jasón el argonauta por Julián, que explota a su amante, y la rodea de un coro cubano [...]. Al proceder de este modo, Triana toca y a veces resuelve problemas de gran importancia para la elaboración de un teatro cubano. Quiere hacer trascender lo criollo, la conducta, el modo de hablar, de amar; ir a sus esencias para convertirlo en materia dramática de calidad, pero sin que dejemos de identificarlo.

En la misma línea, Rine Leal (1963b, 12) encarece cómo Triana transforma “los mitos helénicos en chismes de solar, descubriendo en nuestros personajes populares la existencia de una realidad diferente e inesperada”. Ciertamente, Triana reviste acciones y personajes de un barniz de cubanidad: Perico Piedra Fina responde al prototipo del chulo caribeño, como el Egisto Don de *Electra Garrigó* o el Yarini de *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe; más de la mitad del elenco de personajes –la propia María; Erundina, la vieja criada negra que sustituye a la Nodrizza de la *Medea* clásica; algunos de los componentes del coro; Madame Pitonisa y el Doctor Mandiga, que invocan, en un ritual de

magia negra, a “los espíritus dañinos e infernales” para que concedan a María “la fuerza y la voluntad” (52) que necesita para cometer sus crímenes— es de origen afrocubano; y el coro emplea en sus intervenciones las técnicas de repetición y los ritmos marcados de la poesía negra de los años treinta y cuarenta:

Que se muera, que se muera. / Que lo echen tierra / que lo tapen bien  
 [...] / Que se muera, que se muera. / Que lo echen tierra / que lo tapen bien  
 [...] / Que se murió, que se murió. / Que lo echen tierra / que lo tapen bien.  
 (37-49)

Sangré sangré sangré sangré / no te hundas en la sangre / sangré sangré  
 sangré sangré / no te hundas en la sangre / sangré sangré sangré sangré / ay  
 sangre ay perdición (60)

Todo ello explica la proliferación de interpretaciones del drama en clave nacional. Matías Montes Huidobro (1994, 41-52), desde un asumido “planteamiento nacionalista”, entiende que los asesinatos cometidos por Medea “se dirige[n] al exterminio de una simbología del machismo nacional preñado de injusticias”; la suya es, pues, “una tarea sanitaria contra el machismo de Julián y la corrupción de Perico Piedra Fina”. Puesto que estos personajes encarnan, a juicio del crítico, el “orden civil” durante el batistato —Triana sitúa explícitamente la acción “hace algunos años” (14)—, su muerte prefigura una suerte de necesaria “redención histórica”. Una lectura análoga propone Pedro Manuel Barreda (1994, 24-25):

[María es] la figura antitética del orden del discurso falologocéntrico representado por Perico Piedra Fina (Creón) y Julián (Jasón), concubino de la heroína. El móvil, pues, que conduce a esta Medea criolla a dar muerte a sus propios hijos es, más bien, piadoso: evitar que las figuras devengan, con el correr de los años, émulos de su padre o del flamante suegro de éste. María [...] pone en tela de juicio el orden simbólico del sistema patriarcal.

Para José Antonio Escarpanter (1994b, 36), los conflictos de los que da cuenta la obra son, más bien, de índole racial:

La historia ocurre entre personajes que responden a las principales gamas raciales existentes en Cuba: los blancos, los mulatos y los negros [...]. Todos ellos [...] corresponden a planos bajos de la pirámide social, pertenecen

a una especie de submundo que, sin embargo, refleja la vida nacional. De estos grupos, los blancos, representados por Julián, el amante de María, y Perico Piedra Fina, el cacique local, constituyen la casta dominante y funcionan como el elemento que desencadena la acción. Los afrocubanos –los mulatos y los negros– son víctimas de la arbitrariedad de los blancos que detentan el poder, pero la reacción de ellos no se encamina por los rumbos de la lucha social, sino por los de la venganza apoyada en sus creencias religiosas.

En su interpretación, el autor sigue, en parte, a Román de la Campa, que considera, sin embargo, que los asesinatos cometidos por María sí tienen un efecto emancipador:

En el plano colectivo-histórico cubano que representa Perico, esta destrucción de su mundo constituye una apertura para la renovación. Las etapas de barbarie política, caracterizadas en la obra desde la independencia hasta la dictadura batistiana a través de este personaje, quedan simbólicamente eliminadas y desprovistas de una descendencia humana con la muerte de los hijos de Julián. El prejuicio y la humillación sufridos por las razas negras y mulata adquieren reivindicación también con la muerte de ellos. El mestizaje cubano, es decir, la raza mulata cobra un sentido de valor y orgullo que transforma el servilismo y la inferioridad sentidos por María, sus compañeras y los personajes del coro ante la blancura de Julián y Perico, en un sentimiento heroico y exaltante. (1979, 15)

Ramiro Fernández aplica a *Medea en el espejo* el mismo modelo de análisis ensayado con *El Mayor General hablará de Teogonía*. El referente histórico de la obra es, también aquí, el periodo republicano, en el que la opresión se presentaba envuelta en un rebozo de pretendida legitimidad. En el lugar que en *El Mayor General* ocupaban Petronila e Higinio –encarnación de los semas *legalidad* y *esclavitud*– se sitúa ahora María, que, como aquéllos, solo por medio de la *criminalidad* –el asesinato de Perico Piedra Fina, que, a diferencia de lo que ocurría en la pieza precedente, sí se consuma– puede conseguir la *libertad*. Tampoco en este caso es posible conjunción de los semas *libertad* y *legalidad*. María es víctima de la misma paradoja que atenaza a Higinio y a Petronila, al Coro de *La muerte del Ñeque* o a los tres hermanos de *La noche de los asesinos*: “la esclavitud que lleva a la legitimidad aparente, mata; y la criminalidad que lleva a la libertad absoluta e imposible, vivifica” (Fernández Fernández, 1995, 62).

Por mi parte, creo que, una vez más, la crítica ha pasado por alto el

cimiento existencialista sobre el que se edifica el sentido del drama. Éste, como, antes, *El Mayor General hablará de Teogonía* o, después, *La noche de los asesinos*, se incardina en la feraz descendencia dramática de *Las moscas*, de Jean Paul Sartre. Trataré de justificar esta afirmación.

A lo largo de la obra, la mención del espejo va asociada a la pregunta por el destino de la protagonista: “Ay, María, ¿qué destino es el tuyo? ¿dónde está el espejo?” (38), oímos decir a Erundina; y a la propia María, cuando toma conciencia de que fue un error depositar en Julián sus expectativas vitales: “Tú tenías toda la razón. Mi destino no es Julián. ¿Dónde está el espejo?” (56). Comprende entonces que ha de ser ella misma quien, sola, libre, proyecte, gobierne su existencia:

María.- [...] Y sé que no son los otros; eres tú, María, quien me empuja al vacío. Tú eres mi enemiga. Yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola; sola, aunque no lo quisiera, aunque creyera que no podía soportar la soledad. [...] Ahora comprendo. Ahora empiezo a descubrir lo que me rodea, lo que era mío y rechazaba. Ahora no tengo miedo. Sé que ando a tientas; pero este es mi camino y no tengo miedo. (57-58)

Si al principio del drama se preguntaba: “¿Será posible hallar un valor, una medida, o algo, llámese como se llame en este mundo? Ando a tientas. Hijos míos. Enséñame el camino. ¿Dónde está mi camino?” (27), ahora ha renunciado a buscar un asidero fuera de sí; pero es, precisamente, la asunción de esa orfandad –“Sé que ando a tientas” (58)– el motor de la nueva vida que se inicia para ella. El espejo es, pues, expresión de esa soledad, de esa libertad, de esa María renacida –“Mi vida empieza, Julián. Mi vida empieza, hijos míos. María se ha encontrado” (58)– que puede al fin afirmarse soberana de sí misma.

La comisión de los crímenes es el acto proteico mediante el cual se consuma el proceso anterior: “La sangre es un espejo que me salva” (60), dice, poco antes de degollar a sus hijos. En efecto, el asesinato de éstos, de Perico Piedra Fina, de Esperancita, constituye para María –como para el Orestes sartreano– el gesto liminar por el que se pergeña una identidad propia, desde el “No soy María. No soy nadie. No soy nada” (55) inicial hasta el “Ahora sé que soy. [...] Sé [...] que antes estaba muerta y que ahora soy María, soy yo” (58) del final del drama. Y un signo, además, de insumisión existencial, que le permitirá, tras tomar conciencia de que no hay instancia alguna por encima de ella que

pueda enjuiciar o condicionar sus actos –“ya no existen ni ataduras, ni temores, ni humillaciones [...]; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa esa patraña la he borrado (58)–, proclamar, “en un grito salvaje”: “¡Soy Dios!” (62).

### *El parque de la Fraternidad*

No hay, propiamente, acción en *El Parque de la Fraternidad*, la siguiente obra del autor, estrenada en mayo de 1962 en la Sala Teatro Prometeo de La Habana bajo la dirección de Francisco Morín. Al socaire de un “árbol simbólico” (Triana, 1962, 96) –nacido acaso de un esqueje del de *Esperando a Godot*–, tres vagabundos –un Muchacho sin dinero, sin expectativas; un Viejo que ojea viejos libros mientras farfulla frases ininteligibles; una Negra santera– dialogan entrecortadamente en el habanero Parque de la Fraternidad.

El Viejo, cuyo inmediato antecedente literario hemos de buscarlo en el protagonista de *Jesús*, de Virgilio Piñera, resulta, como éste, una degradación paródica de Jesucristo. Mediada la obra, cuenta su historia:

Antes, yo tenía un violín y recorría los pueblos, los pueblos más olvidados, y la gente me gritaba: “Eh, tú. Tócame Papaíto Compay Gallo”, y yo tocaba y entonces se reían y yo les veía los dientes y lloraba y lloraba tanto y se ponían todos muy serios y venía una mujer gorda oliendo a cebolla y se arrodillaba delante de mí y gritaba: “Es un ángel, es el hijo de la Virgen.” (102)

La “mujer gorda oliendo a cebolla” que se postra ante él es una evidente inversión de María Magdalena –recuérdese el texto bíblico: “Entonces María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos; Y la casa se llenó del olor del perfume” (Jn, 12, 3; *Biblia de Jerusalén*, 1570)–. Obsesionado por la figura de Jesús –“Lo he visto. Lo veo. Somos un punto real y también un sueño. Hace miles y cientos de años que estuvo entre nosotros... (*Abre los brazos en cruz*) Trino. Trino” (107)–, clama, poco antes de quedarse dormido: “Mamá, papá, ¿por qué me has abandonado?” (108), deformación de las últimas palabras de Cristo en la cruz: “A la hora nona gritó Jesús con fuerte voz: *Eloí, Eloí, lemá sabactaní*, que quiere decir: *¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?*” (Mc., 15, 34; 1492). Al final del drama, leemos la siguiente

didascalia: “La negra, al quedar sola, mira a todos los lados. [...] Se le acerca al viejo y lo registra. Nada encuentra. Entonces se quita la corona de cartón y se la pone. [...] Entra un policía vestido de azul, mira al viejo, le da un puntapié en el vientre, sonrío y hace mutis. Una mujer pasa con un perro sato que ladra al viejo” (108-109), correlato del relato evangélico del escarnio de Jesucristo: “Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron un manto de púrpura. Y acercándose a él, le decían: ‘Salve, rey de los judíos’. Y le daban bofetadas” (Jn., 19, 2-3; 1582; también en Mt., 27, 26-31 y Mc., 15, 15-20). Las resonancias bíblicas son, por último, innegables en las palabras que, entre dientes, musita insistentemente –“En el principio...” (98 y 106); “En el principio era el principio y el principio como principio, que fue el principio...” (105); “En el séptimo día...” (106); “Y en el séptimo día en los siete círculos que era el principio y el principio...” (107); “En el séptimo círculo...” (107)–, confusa amalgama del evangelio de San Juan –“En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios” (Jn., 1,1; 1547)–, del Génesis –“Y dio por concluida Dios en el séptimo día la labor que había hecho, y cesó en el día séptimo de toda la labor que hiciera. Y bendijo Dios el día séptimo y lo santificó” (Gen., 2, 2-3; 15)– y del Apocalipsis –construido en torno al número siete: siete iglesias, simbolizadas por siete estrellas y siete candelabros; siete ángeles que, pertrechados de siete trompetas, derraman siete copas correspondientes a las siete últimas plagas, los siete cuernos y los siete ojos de la Bestia–. La referencia a los “siete círculos” puede aludir a las siete esferas que sostenían los siete astros tradicionales –el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno–, que, junto con las tres restantes –el *firmamento* o cielo estrellado; el *primum mobile*, que originaba el movimiento de las anteriores, y el *empíreo* o morada de Dios–, formaban los diez círculos característicos del diseño geocéntrico del cosmos postulado por Ptolomeo y desarrollado por el escolasticismo medieval, que respondía, en última instancia, a una concepción teocéntrica de lo real. Gemelo del No-Jesús piñeriano, el Viejo, a quien el Muchacho se ofrece como evangelista –“Quizá, después, lo que usted me cuente, pueda regarlo por todo el mundo” (99)–, es, pues, un descreído antimésías que predica la quiebra de la ilusión religiosa: “No pienses en el más allá. (Se ríe) Te aseguro que es una reverenda porquería” (107).

La Negra –personaje inspirado, según se indica en la acotación inicial, en una mujer real, identificable por el espectador de la época: una mendiga apodada *La Marquesa* que deambulaba por las calles de La Habana en los años cincuenta– se presenta asociada al mundo de la santería afrocubana y a su característico sincretismo religioso: así, pronuncia “frases en idioma lucumí, da extraños resoplidos guturales y grita ‘Santísimo’ a medida que va transcurriendo la obra” (97). De ella dice el Muchacho: “Es fea, fea, muy fea, requetefea, la muy condenada”; y exclama, de pronto, como si hubiera asistido a una de las súbitas metamorfosis habituales en los mitos afroantillanos: “Mírela, mírela ahora. Luce como una reina. Mírela, mírela. O una Virgen” (100). Acerca de su pasado, nos informa el Viejo: “Mi primo Juvencio la conoció en Batabanó y me dijo que le habían dicho que era cierto y requetecierto que vino de África y vivía en un barracón” (102). Resulta, en definitiva, encarnación del pensamiento mágico, de una suerte de primitivismo prerracional; o representación, si se prefiere, de las dimensiones irracionales del ser humano –“¿Por dónde pasa la setenta y seis?” (109), pregunta; el *setenta y seis* era, según aclara el autor en una entrevista, “el autobús que llevaba a Mazorra, la institución para dementes cercana a La Habana” (Escarpanter, 1994a, 5)–.

Al final del drama, mirando al público –hablando, pues, directamente al lector del texto–, nos dice:

Aquí lo que no hay es que morirse. Porque si no polvo y ceniza [...] Hay que ir tirando, mi socio... tirando, hasta ver... [...] Hoy creo que apenas si me alcanza para una frita, y yo que soy dueña de todos los bancos. No importa [...] (*Avanzando hacia el primer plano y arrastrando el paraguas abierto... En un grito furioso*) Oye viejo. Aguanta. (109)

Del árbol –expresión escénica del paso del tiempo, de la finitud de la existencia humana– que, desde el fondo del escenario, asiste a la acción, se ven caer algunas hojas que, al fin, “cubrirán al Viejo” (109). Ante la disolución de las certezas religiosas, Triana, por boca de la Negra, apunta la necesidad de hacer de la finitud, de la inexorabilidad de una muerte sin trasmundo, el germen de un abnegado, furibundo vitalismo. Que sea, precisamente, una santera demente quien ofrece al espectador-lector una salida –mientras habla, “una luz diáfana, quizás alegre, domina el escenario” (109)– sugiere, quizá, la insuficiencia, la

inutilidad de la razón tanto como base para una explicación del mundo cuanto como asidero existencial para el ser humano.

### *La muerte del Ñeque*

En el centro del complejo entramado de relaciones que Triana urde en *La muerte del Ñeque* –estrenada en la Sala Teatro Prometeo en diciembre de 1963, bajo la dirección de Francisco Morín– se sitúa Hilario, el Ñeque, un policía corrupto que ha medrado turbiamente y espera, ahora, un ascenso que acrecienta su poder en la ciudad. A lo largo de los dos primeros actos –en los que Hilario no aparece en escena–, la acción apenas progresa. Triana, demoradamente, va perfilando el conflicto dramático: Blanca Estela, la segunda mujer de Hilario, una prostituta ganada en una apuesta, tiene un amante, Juvencio, y mantiene una relación ambigua con Pablo, su hijastro, nacido del primer matrimonio de su marido. Juvencio, obsesionado por vengar la muerte de su padre, un jefe de policía íntegro que intentó destapar las corruptelas del Ñeque y que murió, presumiblemente, a manos de éste, ha pagado con dinero de Blanca Estela a tres matarifes –el Ñico, Juan el Cojo y Pepe– que merodean alrededor de la casa de Hilario esperando el momento propicio para asesinarlo.

El esperado ascenso no ha llegado: parece que la suerte del Ñeque –*ñeque* “es palabra yoruba que significa desgracia y se aplica también a quien es víctima de ella” (Escarpanter, 1994b, 37)– ha cambiado. Entra Hilario. Tras encararse con su mujer y despreciar a su hijo, toma, en un instante, último, de lucidez, conciencia de su soledad:

Estoy solo. (*Pausa*) ¿Dónde está mi hijo? (*Grita*) Pablo, Pablo. (*Pausa*) Lo he perdido. (*Pausa*) No podré encontrarlo. (*Pausa*) Es demasiado tarde. (*Pausa. Desesperado*) Blanca Estela, Blanca Estela... ¿Dónde está mi casa? (*En un grito*) ¿Dónde estoy? (*Al público*) ¿Qué quieren que haga? (Triana, 1964, 25-26)

Aparecen Juan el Cojo, Pepe y el Ñico. Lo rodean. Lo matan.

A partir de la didascalía inicial –que especifica: “Época: los años cincuenta. Lugar: “Santiago de Cuba” (15)”–, José A. Escarpanter (1994b, 37) considera que Hilario “resume la descomposición, la inmoralidad y la violencia que caracterizaban a algunos sectores de la vida cubana anterior a la etapa revolucionaria”. Montes Huidobro se detiene

en la palabra con la que comienza el drama –“Mátalo” (19)–, a propósito de la cual escribe:

Si seguimos observando esta composición del imperativo “mátalo”, nos encontramos que la variante pronominal “lo” corresponde al orden estático, horizontal, autoritario y de dominio, que constituye el estado de cosas que se opone a la libertad de acción, y que solamente puede cambiarse por la acción propuesta por el verbo. (Montes Huidobro, 1994, 45)

La obra trataría, pues, de reflejar la corrupta realidad nacional, “con su salida deliberada y obligada por los caminos de la violencia” (45).

El principal acierto de *La muerte del Ñegue* radica, a mi juicio, en el tratamiento dado a los asesinos de Hilario –Nico, Juan y Pepe: el coro de la tragedia–, sobre los cuales, considero, deposita Triana la carga ideológica de la obra. Son ellos quienes pronuncian las primeras frases que escucha el espectador, oscura premonición que contiene y anticipa el desenlace:

Pepe (*gritando*).– Mátalo. Mátalo. Tiene que morir.

Juan (*en susurro*).– Anoche tuve un sueño. Alguien me gritaba... (*Con voz grave y honda*) Mátalo. Mátalo. No te demores... Llévatelo en la golilla. (17)

Al final, en el momento en que se consuma el crimen, volvemos a escuchar, en efecto, las mismas palabras:

Pepe.– Mátalo.

Juan.– No te demores.

Nico.– Mátalo.

Juan.– Llévatelo en la golilla.

Pepe.– Tiene que morir. (127),

una recurrencia que confiere carácter circular al cierre del drama. En la medida en que la circularidad trae aparejada la idea de inevitabilidad, Juan, Pepe y Nico encarnan, parece, el *fatum*: las tres Moiras –asimiladas a las Parcas en el panteón romano– rectoras del destino.

En todas sus apariciones en escena –que abren y cierran, en una invariante estructural, los dos primeros actos del drama– el trío de asesinos se nos presenta asociado al juego, al azar. Así, los vemos, en el arranque de la obra, “en semicírculo, en cuclillas, jugando a los dados” (17);

justo antes de la conclusión del primer acto, los encontramos jugando una imaginaria partida de billar. En la escena inicial del segundo acto escuchamos el siguiente diálogo:

Juan (*desconfiado*).— Ese tipo... Ese tipo [se refiere a Juvencio, que aún no ha pagado el dinero convenido] se me quiere escapar como una lagartija. [...]  
 Nico (*jugando*).— Te toca a ti.  
 Pepe.— Me toca a mí.  
 Juan.— ¿Me vas a volar el turno?  
 Nico.— Juega.  
 Pepe.— No lo pienses más. (74)

Y éste, en la escena final:

Juan.— Nadie lo puede salvar.  
 Pepe.— Que se encomiende a los santos.  
 Nico.— Qué bárbaro.  
 Pepe (*jugando*).— Ahora me toca a mí. (96)

Que los agentes del destino se nos presenten enfrascados siempre en el juego —la idea de la sustitución del *fatum* por el azar aparecerá también, como veremos, en *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat— parece sugerir, en primer lugar, la volubilidad de la fortuna o, mejor, la contingencia de toda acción o acontecimiento: nada de cuanto ocurre sucede necesariamente, pues no existe designio o plan alguno que rija el discurso humano. Como señala Frank Dauster,

Hilario cae abandonado por la suerte tan ciega e inexplicablemente como antes le favoreciera. Es la tragedia no de un hombre en quien ejercen los dioses la venganza, sino de un hombre que cae por azar [...]. Hilario tiene defectos como ser humano, pero estos defectos nada tienen que ver con su subida o con su caída. Impera el azar puro; le dio riquezas, poder y mujeres, y ahora le abandona. (Dauster, 1975, 22)

De la confusión entre juego y acción —la frase “Ahora me toca a mí”, repetida por Nico, Pepe y Juan en varias ocasiones a lo largo de la obra, cerrará *La noche de los asesinos*, y coincide, recordemos, con la primera intervención de Hamm en *Final de partida*, de Samuel Beckett— se desprende, por otra parte, que el asesinato de Hilario carece de cualquier efecto liberador, singularizador, y es, por tanto, equivalente a la incapacidad para perpetrar el crimen de Higinio y Elisiria en *El Mayor*

*General* o de Lalo, Beba y Cuca en *La noche de los asesinos*. Coherentemente, los asesinos se niegan, al final, a asumir su responsabilidad:

Juan (*cantando*).— Yo no sé lo que pasó. Yo no sé, yo no fui.

Pepe (*cantando*).— Yo no sé lo que pasó. Yo no fui, yo no sé.

Nico (*cantando*).— Yo no sé lo que pasó. Yo no sé, yo no fui. (128)

### *La noche de los asesinos*

*La noche de los asesinos* es, sin duda, la más difundida de las obras que conforman el corpus del absurdismo cubano. Galardonada con el Premio Casa de las Américas en 1965, fue estrenada por el grupo Teatro Estudio, con dirección de Vicente Revuelta, en la sala Hubert de Blanck de La Habana en noviembre de 1966. De inmediato, dio el salto a los principales escenarios europeos y latinoamericanos: Teatro Estudio la presentó en el Teatro de las Naciones de París y en el Teatro de Carmes de Avignon; se representó, también, en Londres —como *The Criminals*, en un montaje de Terry Hand—, en Varsovia —en la Sala de Ensayos del Teatro Dramático de Varsovia, bajo la dirección de Wanda Laskowska—, en Montevideo —con puesta en escena de Federico Wolff— o en Ciudad de México —dirigida por Juan José Gurrola<sup>49</sup>, convirtiéndose en una de las piezas hispanoamericanas de mayor resonancia internacional.

El diálogo con el que se abre el drama:

Lalo.— Cierra esa puerta. (*Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos*) Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas*)

Cuca (*a Berta*).— ¿Y eso?

Beba (*Indiferente. Observando a Lalo*).— La representación ha empezado.

Cuca.— ¿Otra vez? (Triana, 1991, 67)

condensa, en apenas cuatro frases, toda la información que el espectador / lector necesita para hacerse una idea cabal de la situación de partida: inferimos que los tres personajes que aparecen en escena se disponen a actuar, que no es la primera vez que la representación se lleva a cabo y que el metadrama gira en torno a un asesinato. Pronto descubriremos que Lalo, Cuca y Beba son hermanos, y que son sus padres las víctimas imaginarias del crimen que una y otra vez interpretan en el desván o en el sótano de su casa.

<sup>49</sup> Cito, sin ánimo de exhaustividad, montajes anteriores a 1968.

Es Lalo quien demuestra, en un principio, una mayor animosidad hacia ellos. Les considera responsables de su incapacidad para pergeñarse una vida propia, autónoma:

Quiero andar y hacer cosas que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables. [...] Ellos me hicieron un inútil. [...] Quiero que las cosas tengan un sentido verdadero, que tú [Cuca], Beba y yo podamos decir: "Hago esto", y lo hagamos. Si queda mal: "Es una lástima. Trataré de hacerlo mejor". Si queda bien: "Pues, ¡qué bueno! A otra cosa mariposa". Y hacer y rectificar y no tener que estar sujeto a imposiciones ni pensar que tengo la vida prestada, que no tengo derecho a ella. ¿No has pensado nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer las cosas por tu propia cuenta? (76-77)

Cuca, sin embargo, les justifica: "No puedes negar que siempre te han cuidado, que siempre te han querido [...]. Compréndelos... Ellos son así..." (76-77). Decide desmarcarse del juego –"Pues yo no te apoyo. ¿Me entiendes? Los defenderé a capa y espada, si es necesario. [...] Apártate. Jamás participaré en tu juego" (79)–, pero Lalo, violento, intransigente, remedando la actitud que sus progenitores tienen con él, se lo impide: "Ahora soy yo el que manda. [...] Harás lo que yo diga. [...] Harás lo que se me antoje" (79-80).

Asistimos entonces a la escenificación de la crueldad de los padres, representados, primero, por Cuca y Beba:

Beba (*como el Padre*).– Lalo, lavarás y plancharás. Es un acuerdo que hemos tomado tu madre y yo. Ahí están las sábanas, las cortinas, los manteles y los pantalones de trabajo... Limpiarás los orinales. Comerás en un rincón de la cocina. Aprenderás; juro que aprenderás. ¿Me has oído? (78)

y, después, por Lalo y Cuca:

Lalo (*como el Padre*).– Beba, ven acá, enséñame las manos. [...] Esas uñas hay que cortarlas... ¿Cuándo dejarás de ser tan...? [...] ¿Es cierto lo que dice tu madre? Confiesa, anda. Confiesa o... ¿Así que te has levantado el vestido y le has enseñado los pantalones a un montón de mataperros? ¿Será posible? [...] Eres sucia. [...] Te voy a a... [...] serás una cualquiera, pero no mientras yo viva. ¿Me oyes? [...] Oyelo bien. Te voy a matar, por puerca. (85)

El primer acto se cierra con la culminación –simbólica– del ritual parricida. El asesinato es, primero, relatado por Beba, que asume sucesivamente los papeles de Margarita –una vecina– y de Pantaleón –el marido de ésta–; más tarde, por Cuca, convertida en vendedora de periódicos; y, finalmente, por Lalo, el autor material del inexistente crimen:

¡Qué sencillo es, después de todo...! Uno entra en el cuarto. Despacio, en puntillas. El menor ruido puede ser una catástrofe. Y uno avanza, suspendido en el aire. El cuchillo no tiembla, ni la mano tampoco. [...] Ahora hay que limpiar la sangre. Bañarlos. Vestirlos. Y llenar la casa de flores. Después, abrir un hueco muy hondo y esperar que mañana... (*Pensativo*) ;Qué sencillo y terrible! (90)

El segundo acto parece concebido como una variación –en el sentido musical del término– del primero. Ahora es Cuca –como antes Lalo– quien dirige la representación. Beba –como antes Cuca– intenta abandonar el juego –“No quiero mezclarme en esto. [...] Estoy cansada. Siempre es lo mismo. Dale para aquí. Dale para allá. ¿Por qué continuamos en este círculo...? [...] Conmigo no cuentas” (92-93)–, pero Cuca, inflexible, se lo impide: “Tú te quedas. [...] Tú te vas a quedar quietecita. [...] Tienes que llegar hasta el final.” (92-93).

La escena se transmuta en la sala de un juzgado. El fiscal –Cuca– y el juez –Beba– interrogan a Lalo acerca del móvil del crimen: “Yo quería, anhelaba, deseaba desesperadamente hacer cosas por mí mismo” (105), contesta, en un calco de las razones que escuchamos de sus labios en el primer acto. Sigue la reconstrucción de una discusión entre la Madre –Cuca– y el Padre –Lalo–. Nos asomamos a los rencores, a las miserias íntimas, a la quiebra de las expectativas vitales de dos seres arrumbados, fracasados, víctimas, también ellos, de una existencia que fueron incapaces de gobernar: ella, angustiada por el paso del tiempo, aquejada de una lacerante incomunicación: “Me estoy poniendo vieja. [...] Soy una pobre vieja que se muere de soledad. [...] Estoy ajada, marchita” (110-111); él, anulado, asfixiado por una mujer autoritaria que nunca le amó: “¿Quedarte soltera? No, no. Tú ibas a tener un marido. Sea quien fuere. Lo importante era tenerlo. [...] Ponte la mano en el corazón y respóndeme: ¿me has querido alguna vez? [...] Mientras más pasaba el tiempo, mayores eran tus exigencias, mayor era tu egoísmo” (113-114).

El juego ha terminado. “Abre esa puerta” (115), ordena Lalo. Como señala Priscila Menéndez (1983, 34), “*La noche de los asesinos* finaliza con la preparación del metradrama, representado en el acto de abrir la puerta, que, como ya conocemos de antemano, está pronta a cerrarse”. En efecto, la frase final de Beba: “Ahora me toca a mí” (116) anuncia una nueva variación, en la que le corresponderá a ella, ahora, ejercer de maestra de ceremonias.

De las obras de las que nos hemos ocupado en este trabajo, *La noche de los asesinos* es, con certeza, la que ha generado un mayor volumen de comentarios críticos. Quizá convenga repasar, ordenar y discutir las distintas interpretaciones que ha suscitado.

Buena parte de la crítica se decanta por una lectura política del drama. Éste constituiría, así, bien una alegoría de la Cuba precastrista—recuérdese la acotación inicial: “Tiempo: Cualquiera de los años ‘50” (66)—, bien, desde una perspectiva disidente, una denuncia, cifrada, de la Revolución, cuya tesis básica sería “que la historia, particularmente la de la Cuba reciente, es cíclica: una dictadura reemplaza a otra, *ad infinitum*” (Nigro, 1977, 47). Entre quienes sostienen que el signo político de la obra es nítidamente prorrevolucionario se encuentran Julio Miranda—*La noche de los asesinos* es, para él, “testimonio de un pasado sufrido, de una opresión, de un tiempo absurdo”, de modo que “el absurdo no va como investigación metafísica de resultados sospechosos a lo Ionesco, sino más bien en un intento de búsqueda sociohistórica” (1969, 441)—o Frank Dauster (1975, 35), que señala que, aunque no hay en la obra “un acercamiento directo a problemas de índole social, económica o política”, sí cabe entender ésta como una metáfora con un referente histórico-nacional; como un retrato crítico del “estancamiento que condujo a la necesidad de una revolución, la religiosidad ciega, la corrupción política y la decadencia de la familia”.

En el otro extremo del espectro ideológico se situaría José Antonio Escarpanter, para quien “el texto aparece como una imagen del fenómeno que se estaba viviendo en la Isla en los tiempos de la composición y el estreno de la pieza [se refiere, obviamente, a la dictadura castrista], pero no como apariencia o juego, sino como fehaciente realidad, aunque por entonces muchos intelectuales cubanos y extranjeros no lo quisieran admitir” (1991, 11). El propio Triana, en opiniones vertidas ya desde el exilio, ha aceptado esta interpretación. Aunque reconoce que “hablar de

si tenía clara la intención política o no, sería arriesgado y aventurado decirlo”, postula que en *La noche de los asesinos* se analiza “la situación central de cómo era la división que existía en la familia cubana, en la que los hijos podían ser revolucionarios y los padres contrarrevolucionarios”. En la medida en que, cuando Lalo toma el mando de la representación, “resulta que su poder es tan arbitrario y repulsivo como el de sus padres”, los hijos –encarnación de la Revolución– “se convierten en los padres, repiten lo mismo”, es decir, su “poder absolutista y banal” (Escarpanter, 1994a, 1-4)<sup>50</sup>. También Matías Montes Huidobro (1994, 45-46) entiende *La noche de los asesinos* como resultado “de una absoluta inmersión histórica”: Lalo, Beba y Cuca, “sometidos a la tiranía de la generación anterior”, encuentran en el crimen “la única vía posible de la liberación”, pero, por haber sido “formados [...] por un sistema irracional”, son incapaces de “establecer una línea divisoria entre el bien y el mal”, lo que “imposibilita la aplicación de una ética humanística”.

Diana Taylor (1994, 65-71) nos ofrece una lectura algo más matizada. Considera también que en *La noche de los asesinos* Triana “expresa su opinión acerca del reciente triunfo revolucionario”. El drama cuestiona, ciertamente, los logros de la Revolución, pero lo hace –y es ésta la novedad– desde dentro, anulando la dicotomía –“uno está dentro de la Revolución o fuera / en contra de ella. Se es revolucionario o antirrevolucionario”– que en adelante marcaría la tanto la creación artística en Cuba como la crítica a propósito de la obra. Para la autora:

*La noche* es una pieza particularmente interesante al ser uno de los primeros trabajos en presentar las más urgentes cuestiones acerca de la revolución desde el mismo marco del movimiento revolucionario. Es importante hacer hincapié en que el trabajo de Triana no era reaccionario, políticamente “antirrevolucionario”, como los críticos en su momento sugirieron. El no estaba “afuera”, apartado o en contra del movimiento. Todo lo contrario; Triana

---

<sup>50</sup> El autor nos da, en una entrevista anterior, una lectura diametralmente distinta, pero igualmente coyuntural: “*La noche de los asesinos* es una obra que yo la escribo, precisamente, teniendo como imagen nuestra conciencia nacional, la conciencia nacional que la Revolución le ha dado a nuestro pueblo, y por la que nuestro pueblo ha podido seguir hacia adelante. [...] Lo único que hay es la necesidad de hacer el rito, de buscar en el exorcismo la posibilidad de reafirmación, para llegar al acto final, al acto final que es la Revolución. A mí me extraña que haya gente que la tome como una pieza contrarrevolucionaria” (Fernández Fenández, 1979-1980, 44).

fue uno de los miembros fundadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); cuando él se refiere a este periodo, habla siempre de su posición “dentro de la revolución”. Más bien, la revolución cubana y el mismo concepto de *revolución* estaban atravesando por una crisis desde dentro, como resultado de la institucionalización del proceso revolucionario. [...] *La noche* [...] cuestiona el éxito de la revolución cubana para crear nuevos roles, nuevos modelos, un nuevo “Real”.

Admitir una lectura política –sea cual sea su signo ideológico– para *La noche de los asesinos* supone:

a) Que el metadrama se interprete como un ensayo previo a la acción, y no como una simulación impotente, sustitutiva de un crimen permanentemente diferido. En efecto, para Frank Dauster (1975, 35) “el rito es un ensayo, una preparación, una purgación ritual. Es un rito antes del hecho [...]; lejos de ser una fantasía congelada que reemplace la acción deseada, es una preparación, un proceso para purgar todas las emociones y las actitudes que pudieran dificultar su actualización”. De la misma opinión son Robert Lima –“Aunque el asesinato de los progenitores no tiene lugar, la repetición de la representación de sus efectos crea la posibilidad de que el parricidio se lleve a cabo, de hecho, en algún momento” (1994, 20)– o Julio Miranda (1971, 114), para quien asistimos a “representaciones del crimen, regocijos previos, equivalentes a la acción. Mitos dentro del mito, salvajes afirmaciones de la posibilidad del crimen”. Sin embargo, el diseño circular del drama –recordemos que las estructuras circulares, tan frecuentes en el teatro absurdistas, sugieren que “el hombre se siente situado en un movimiento que se repite, [...], que trae inevitablemente los mismos fenómenos” (Bobes Naves, 1991, 230)– excluye, a nuestro juicio, la consumación del asesinato, e invalida, de paso, las interpretaciones anteriores. De acuerdo con Priscilla Meléndez (1983, 29-30), “la rebelión de los personajes contra sus padres y contra todo lo que los rodea ha sido visto [...] como una clara metáfora de lo político, sin percatarse los críticos de que esta rebelión y este asesinato no son otra cosa sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal”, de modo que la acción dramática, más que “un rito preparatorio destinado a repetirse una y otra vez hasta que los hijos puedan finalmente consumir el acto criminal”, constituye “un rito que sustituye al acto mismo”.

b) Para que la rebeldía de Lalo, Beba y Cuca hacia sus padres pueda interpretarse plausiblemente como trasunto del rechazo por parte de un pueblo sojuzgado de un orden político autocrático, represivo —el batistato o el régimen de Castro, según la inclinación ideológica del crítico—, ha de existir en la obra una opresión cierta, ominosa, paralizante, de los padres sobre los hijos. No parece que sea así. Como ha señalado Kirsten F. Nigro (1977, 47), “a lo largo de la obra, y en especial durante sus momentos finales, es evidente que los padres nos son los demonios que sus hijos, especialmente Lalo, podrían hacernos creer. Son, más bien, seres cualquiera, insignificantes, patéticos, [...] y su poder es tan frágil que el exorcismo preparado por su progenie carece de valor”. No es, pues, la coerción paterna lo que obliga a Lalo, Beba y Cuca a postergar una y otra vez el crimen, sino el miedo al vacío que se abriría ante ellos si sus padres desaparecieran; en palabras de Julio Gómez (1992, 712), “nunca se logra ir más allá del ritual, porque, ¿qué se hace luego con la libertad?”.

Otros autores interpretan *La noche de los asesinos* en clave familiar, como una reflexión acerca del desencuentro generacional. Así, para Daniel Zalacaín (1985, 136), la obra “presenta, haciendo uso de la técnica del absurdo [...], el conflicto generacional existente en las relaciones entre padre e hijo. Ocupa el padre en este caso el puesto de opresor y el hijo el del oprimido”. José María de Quinto (1968, 25) defiende también que “el problema que se debate es el del enfrentamiento de hijos a padres. Son dos libertades en pugna las que se encuentran, con la angustiada agravante de que ambas vienen unidas desde el origen por lazos afectivos producto de un extraño sentimiento amor-odio”. Juan Larco basa su interpretación en el paralelismo existente entre *La noche de los asesinos* y *Las criadas*. Parte el autor de una lectura restrictiva, discutible, del drama de Genet: “el conflicto de *Las criadas* (señores-criados)”, nos dice, “procede directamente de un conflicto concreto, histórico, de clases”, que dota al drama de una “fuerte carga ideológica”. Para Larco, “al conflicto cerrado en Genet entre señores y criados, Triana responde con el conflicto cerrado entre padres e hijos. La imposibilidad en Genet de superar la contradicción señor-criado (contradicción real, histórica, que apenas empieza a hallar solución en nuestra época), se convierte en Triana en la

imposibilidad de superar la contradicción padre-hijo” (Larco, 1963, 97-100)<sup>51</sup>.

Para algunos críticos, el conflicto desarrollado en *La noche de los asesinos* puede entenderse como vaga metáfora de los procesos sociales, aunque sin un referente histórico concreto ni una orientación ideológica definida. En esta línea, Terry L. Palls, si bien admite la posibilidad de “examinar la obra como una metáfora revolucionaria que refleje la Revolución misma”, considera que los padres encarnan en *La noche de los asesinos* “un convencionalismo asfixiante”, de modo que la voluntad parricida de los hijos expresaría “la intensidad del deseo de libertad, que provoca una protesta violenta contra el *status quo*”. La obra, en suma, consistiría “en una serie de imágenes que proyectan la disconformidad del hombre frente al mundo y sus esfuerzos por impartirle un nuevo orden que le proporcione una sensación de identidad y seguridad” (Palls, 1978, 27-28). Palls sigue a Julio Ortega, que, en un artículo temprano, publicado apenas tres años después del estreno de la obra –acaso la primera prospección seria, perspicaz, en el sentido escondido de ésta–, apuntaba ya que “la tentación del parricidio señala una oposición generacional que en su base indica el cambio de un mundo por otro, de una sociedad por otra”. Los padres serían, así, rostro y símbolo “de una sociedad que impone el fracaso de los individuos, [...] una sociedad decrepita, totalmente envejecida y grotesca, que vive y se destruye en los lugares comunes de la alienación, del convencionalismo asfixiante”. La rebelión, siempre aplazada, de los hijos, nos hablaría de la necesidad de abolir ese mundo “vencido por el fracaso y la extorsión del individuo” para que “la libertad individual aflore y reemplace con una realidad nueva una realidad malograda” (Ortega, 1969, 262-267). Daniel Meyran, en su reciente edición de la obra, no se aparta, en lo esencial, de esta interpretación: “Los tres hermanos invaden el espacio teatral [...] para gritar su malestar, para revelar a través de su juego organizado el fracaso individual impuesto por una sociedad que no les hace caso, que les oprime, que les reduce a la condición de títeres y de objeto” (2001, 36).

Aún podemos añadir a las anteriores algunas aportaciones lúcidas,

---

<sup>51</sup> Una discusión más rigurosa acerca de las relaciones entre la obra de Triana y la de Genet, en Murch, 1973.

singulares, que vendrán a enriquecer nuestra comprensión del drama. Para Isabel Alvarez-Borland y David George, la práctica totalidad de los acercamientos críticos a la obra se han llevado a cabo desde un distanciamiento intelectual –consecuencia del carácter anti-ilusionista de ésta– que no ha tenido en cuenta que la comunicación que se establece con el espectador / lector en *La noche de los asesinos* no es tanto racional, cuanto “emocional” o “experiencial”. Triana, sugieren, no ha pretendido sino mostrar, por la vía de operar en el subconsciente del espectador y despertar en él la fascinación por la violencia, que ésta es inherente al ser humano, y condición inseparable, por tanto, de la sociedad: “La reacción del lector / espectador al paradigma víctima / opresor en el nivel no-ilusionista es constantemente transformada por su propia fascinación hacia el deseo prerracional de los hermanos de asesinar a sus progenitores” (Álvarez-Borland y George, 1986, 37-48). Ello justificaría la plena adscripción del drama al Teatro de la Crueldad artaudiano. Kirsten F. Nigro, por su parte, considera que el rasgo compartido que define a todos los personajes del drama –tanto a los tres hermanos como a sus padres– es el miedo. Lo reconoce el Padre –encarnado por Lalo– casi al final de la obra, en un parlamento que resume las impotencias no ya de todos los miembros de la familia, sino, en general, del hombre contemporáneo:

Y sentía unas ganas terribles de irme, de volar, de romper con todo  
*(Pausa)* Pero tenía miedo; y el miedo me paralizaba y no me decidía y me quedaba a medias. Pensaba una cosa y hacía otra. Eso es terrible. Darse cuenta al final. *(Pausa)* No pude. *(Al público)* Lalo, si tú quieres, puedes. *(Pausa)* Ahora me pregunto: ¿por qué no viviste plenamente cada uno de tus pensamientos, cada uno de tus deseos? Y me respondo: por miedo, por miedo, por miedo.  
 (115)

Ese miedo paralizante –“miedo del mundo, de los otros y, sobre todo, de uno mismo”, escribe Nigro– condena a los tres hermanos a “vivir una mentira” y les impide a acceder a una “realidad propia”. Puede, por ello, decirse que Lalo, Beba y Cuca, esclavos de sí mismos, víctimas de su incapacidad para tomar las riendas de una existencia plena, propia, “son sus propios asesinos” (Nigro, 1977, 49-51).

En mi opinión, cualquier interpretación cabal del drama debe tomar como punto de partida su evidente filiación sartreana. *La noche de los asesinos* se inscribe, dentro del absurdismo cubano, en esa amplia

constelación de textos –de la que formarían también parte *El Mayor General hablará de Teogonía* o *Medea en el espejo*, del propio Triana; *Electra Garrigó* y *La niñita querida*, de Virgilio Piñera; o *La zona cero*, de Antón Arrufat– en los que la comisión de un asesinato constituye el acto emancipador en el que se cifra la conquista de la autonomía individual. Lalo, Beba y Cuca, incapaces de perpetrar el crimen –no otra cosa sugiere, según ha quedado elucidado, el diseño circular del drama–, de desprenderse del mito, confortable, de un ser superior sobre el que delegar la responsabilidad individual, no han accedido al secreto que revelara Júpiter a Egisto en *Las moscas*: “El doloroso secreto de los dioses y de los reyes es que los hombres son libres. Son libres, Egisto. Tú lo sabes, pero ellos no” (Sartre, 1985, 198).

Como en los primeros dramas de Harold Pinter –a propósito de *La habitación* o de *El montacargas*, escribe George E. Wellwarth (1974, 244) que Pinter “suele elegir como imagen central una habitación [...] y la hace servir de microcosmos representativo del mundo. Dentro de la habitación los personajes se sienten a salvo. [...] Es una especie de matriz en que uno puede considerarse seguro”, aunque se trate de una “seguridad artificial”<sup>52</sup>–, el espacio cerrado –“un sótano o el último cuarto-desván” (66), según se indica en la acotación inicial– en el que se desarrolla la acción de *La noche de los asesinos*<sup>53</sup> es también el único ámbito en el que los hermanos se sienten amparados:

---

<sup>52</sup> En *La habitación*, Rose y Bert, una pareja ya de edad, viven en un cubículo caldeado por una estufa de gas rodeado de oscuridad, viento y frío. Al principio del drama, Bert se dispone a dar su paseo vespertino, y ella, que nunca sale de casa, intenta disuadirle: “Fuera hace muchísimo frío. Un frío atroz. [...] Precisamente acababa de mirar por la ventana. Y me bastó. No había un alma. ¿Oyes el viento? [...] Yo aquí estoy muy contenta. [...] Aquí uno sabe exactamente dónde está. Cuando hace frío, por ejemplo. [...] Me encuentro completamente feliz donde estoy. Estamos tranquilos, estamos muy bien. [...] No sé por qué tienes que salir. [...] Podrías sentarte junto al fuego. Así es como te gusta, Bert, pasar la tarde. Además, va a oscurecer dentro de un minuto, pronto. [...] Ya ha oscurecido. [...] ¿Te has asomado hoy a la ventana? Hay hielo en las calles.” (Pinter, 1976a, 27-30).

<sup>53</sup> Acerca del valor semiótico del espacio en *La noche de los asesinos*, puede consultarse el artículo, ya citado, de Priscilla Meléndez. Para la autora, “la estructura simbólica del espacio físicamente cerrado comunica nociones de opresión y aislamiento que van a ser transmitidas a la realidad mental y emocional de los personajes: [...] es decir, el espacio físico se transforma en la metáfora del estado mental de estas figuras proble-

Cuca.- ¿Por qué no te vas entonces de la casa?

Lalo.- ¿A dónde diablos me voy a meter?

Cuca.- Deberías probar.

Lalo.- Ya lo he hecho. ¿No te acuerdas? Siempre he tenido que regresar con el rabo entre las piernas.

Cuca.- Prueba otra vez.

Lalo.- No... Reconozco que no sé andar en la calle; me confundo, me pierdo... Además, no sé lo que me pasa, es como si me esfumara. Ellos no me enseñaron; al contrario, me confundieron... (78)

Puesto que el desván es el lugar de la mascarada, de la simulación, el miedo a salir *fuera*, a dar el salto del rito a la acción, del juego a la realidad –también aquí, como en el teatro de Antón Arrufat, la oposición rito / acción se traduce semióticamente en la antinomia dentro / fuera–, convierte a Lalo, Cuca y Beba en seres inauténticos, inespecíficos, incapaces de asumir su libertad, de *hacerse* a través de sus actos.

#### NICOLÁS DORR: *LAS PERICAS*

Nos ocuparemos ahora de *Las pericas*, de Nicolás Dorr, estrenada con dirección de Nelson Dorr en la sala Arlequín de La Habana en abril de 1961, cuando el autor contaba apenas quince años<sup>54</sup>.

máticas. En términos estructurales concebimos el drama de Triana como el desarrollo de un espacio dramático que aísla físicamente a los personajes y que a la vez logra transponer este mismo sentimiento de ahogo a un plano psicológico y existencial". Más adelante, establece una correspondencia entre *La noche de los asesinos* y *Huis clos*, de Jean Paul Sartre: una y otra, señalan, constituirían "una ilustración dramática del doble encerramiento en que se encuentra el hombre: primeramente acorralado en su propio ser y luego ante la presencia de otros" (Meléndez, 1983, 28-29 y 32).

<sup>54</sup> Ni *El palacio de los cartones* (1961) ni *La esquina de los concejales* (1962) pueden, con rigor, ser encuadradas dentro del teatro del absurdo. La primera, en la que se escenifica el triunfo de los obreros sobre una clase política corrupta, es, en palabras de Rine Leal, una suma "de intención política y gracia popular" o, si se prefiere, el resultado de una voluntad de "unificación de la música popular y la expresión de conflictos políticos" (Leal, 1963a, 44). A propósito de la farsa *El palacio de los cartones*, contamos con un breve comentario del propio Dorr recogido en la nota sin firma que precede al texto de la obra en *Lunes de Revolución*: señala el autor que ha pretendido reflejar el modo de vida norteamericano a través de "un falso palacio de cartones con un falso rey, MacDollár", que "destruye, embruja, ordena e hipnotiza", pues "el dólar bestializa al hombre" ("Algo sobre el teatro de Dorr", 1961, 21-25). El resto de su producción

Tres ancianas vestidas de negro –Panchita, Felina y Serafina– desayunan sentadas alrededor de una mesa, con los pies colgando. Una cuarta mujer –Rosita, hermana de las anteriores– habla sola, recostada en una mecedora. Es la única que no viste de negro; la única, también, a la que los pies le llegan al suelo. El diálogo inicial es revelador:

Panchita.– Rosa, ya te he dicho que aunque seas hermana nuestra te prohibimos que te sientes a la mesa.

Rosita.– ¿Por qué?

Panchita.– Porque alcanzas. (Dorr, 1963, 135)

La concurrencia de signos verbales y visuales –la disposición de los personajes en la escena, tres sentados en torno a una mesa y otro aparte, en una mecedora; el color de los vestidos: “Todas visten de negro, excepto Rosa” (135); los pies colgando de las tres ancianas frente a los pies apoyados en el suelo de Rosita– sugiere el conflicto del que arrancará la acción dramática, entablado entre las tres viejas dominantes y Rosita, la diferente, sometida al régimen opresivo impuesto por sus hermanas mayores, para las que oficia –Cenicienta reencarnada– de “sirvienta, cocinera, lavandera, ama de llaves y jardinera” (157)<sup>55</sup>.

En los tres monólogos sucesivos que, dirigidos, según indicación expresa de las didascalias, al público, ocupan la parte central del primer cuadro, Panchita, Serafina y Felina explican las causas de su animadversión hacia Rosita y hacia el hijo de ésta, Armando, a quien mantienen en una pensión y que solo se acerca a la casa de su madre y de sus tías para pedir comida a través de la ventana. Deformes, algo dementes, obsesionadas por la preeminencia social y por su estatus económico –“Pero qué

---

dramática, a excepción de *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (1972), que comentaremos más adelante, se adscribe a fórmulas realistas, más convencionales.

<sup>55</sup> La referencia a la Cenicienta no es gratuita. Aunque las habituales tres hermanas de los cuentos folklóricos –en palabras de Freud (1981), el motivo de “las tres mujeres, de las cuales es la menor la más excelente”, cuya trayectoria rastrea el vienés desde la fábula mitológica de Paris y la elección de las tres diosas hasta *El rey Lear* de Shakespeare– se convierten aquí en cuatro, en *Las Pericas* se cumple la llamada “ley de popa” (Otrik, 1965) de los cuentos folklóricos: el desplazamiento del “centro de gravedad épico [...] siempre hacia lo posterior: la importancia del menor de los hermanos, del último intento, etc.” (Camarena, 1995, 30-33). Algo hay, por ello, en el inicio de la obra de un perverso y salvaje cuento de hadas.

descarada. Miren que venir a alcanzar al suelo sentadas y nosotras no. Es increíble, ¿cómo es posible que nosotras, que somos señoras con títulos no alcanzamos? Y ella, que no tiene ninguno, se da el lujo de que los pies le lleguen al suelo. No soporto a gente tan atrevida” (135-136), dice Panchita–, desprecian a Armando porque es “un anormal muerto de hambre, [...] no tiene título y es un chusma” (139-140) y consideran, también, a Rosita “anormal y loca” (140). Panchita, además, responsabiliza a su sobrino de la muerte de su hija:

Nunca tengo sosiego por culpa de este Armando. El fue quien mató a mi hija. Yo tenía una niña rubia de ojos azules... dicen que era mongólica... pero es mentira. Y él me la mató gritándole a todo lo que daba su garganta: “Arroz con frijoles. Arroz con frijoles”. Y mi niña que era tan fina, no pudo soportarlo, y murió. (137)<sup>56</sup>

Por todo ello, han decidido internar a Armando en un asilo para deficientes mentales y llevar a Rosita como criada a casa de Nerón, el sobrino de Felina que heredará los bienes de ésta. Rosa, por su parte, acaso la más cuerda de las cuatro, atisba las oscuras envidias que están en la raíz del encono de sus hermanas –“(Al público) Ven ustedes, cómo me avasallan a mí y a mi pobrecito hijo. Siempre he sido la esclava, el trapo sucio, todo porque soy medio anormal, y no estudié, pero soy la más linda, y yo alcanzo al suelo sentada y ellas no. Por eso me odian.” (139-140)– y madura la idea de asesinarlas: “Si ellas murieran, entonces yo y mi hijo sí viviríamos felices” (157). Las palabras que repite cada vez que se sienta en la mecedora –“Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina...” (135, 140, 142, 147...)– aluden al plan que ha urdido para deshacerse de sus hermanas. Solo en una ocasión termina la frase –“Porque Panchita y Felina, porque Serafina y Felina, porque Panchita, Serafina y Felina se merecen estricnina.” (141)–, pero nadie la cree: “Dejémosla con su locura. Vamos” (141), dice Felina. La insistencia, una y otra vez, en la misma cantilena, convertida en un *leit-motiv* desasosegante, premonito-

---

<sup>56</sup> El lenguaje es también el arma homicida en *La lección*, de Ionesco: el Profesor obliga a la Alumna a repetir hasta la extenuación la palabra “cuchillo” antes de apuñalarla con el “gran cuchillo invisible” al que se ha aludido en una acotación anterior (Ionesco, 1984, 131).

rio, anticipa el desenlace de la obra, hacia el que la acción parece precipitarse de modo necesario, ineluctable. No estamos solo ante un acierto compositivo. Dorr consigue así transmitir al espectador / lector la sensación de que el movimiento dramático progresa atraído por esa "idea de consumación a cualquier precio" a la que alude Artaud (1990, 130) en los textos programáticos de su Teatro de la Crueldad. Sólo el "magnetismo de la fatalidad" (140) que rige la existencia humana puede explicar el final del drama. En el momento en el que Rosita sirve el café envenenado a sus hermanas, unas voces avisan de que Armando ha sido asesinado por una mujer con la que se había encerrado en su cuarto. Rosa, lívida, sale corriendo de la escena, mientras las tres hermanas apuran sus tazas.

Montes Huidobro, fiel a su postulado básico de interpretar en clave nacional los dramas del absurdo cubanos, sostiene que es "la lucha dentro del núcleo familiar" (Montes Huidobro, 1973, 235) el tema central de *Las pericas*, y que tal lucha fratricida debe entenderse como expresión de "la división ideológica de los cubanos, teñida de sangre durante el batistato y el castrismo"; de la "creciente división", en otras palabras, "de la gran familia cubana dentro del plano histórico y político" (236). He refutado más arriba la pertinencia de esta línea de interpretación, fuertemente condicionada por la circunstancia vital y el posicionamiento ideológico del autor. No insistiré, por tanto, en ello. Tampoco resulta convincente la lectura, menos restrictiva, que, como propuesta complementaria de la anterior, sugiere el mismo crítico: en la medida en que Rosita es "víctima [...] de las restantes hermanas, poderosas, ricas", éstas resultan encarnación del "orden establecido" (236), y el drama, una lucha "entre opresores y oprimidos con la liberación final a través de la muerte" (244).

Por nuestra parte, consideramos, de acuerdo con Julio E. Miranda, que en *Las pericas*, como en *El Mayor General hablará de Teogonía* o en *La noche de los asesinos*, de José Triana, la familia "es tomada como situación-tipo para representar la totalidad, en la que está incluida como fenómeno altamente significativo"; constituye, pues, el "lugar núcleo del conflicto" (Miranda, 1969, 442), pero no el objeto de reflexión. Desde esta perspectiva, nos parecen atinadas las apreciaciones de Rine Leal (1963a, 129-133), que considera que *Las pericas* es, ante todo, "un juego cruel", "una mezcla fascinante de instintos pavorosos y malignidad", o

de Calvert Casey (1961, 106), que ve en la obra “un cuadro goyesco de la crueldad humana”. En efecto, *Las pericas* responde, acaso sin que su autor fuera consciente de ello –cuesta imaginar leyendo, asimilando las consignas dramáticas de Antonin Artaud al adolescente de quince años que escribió la pieza: “Lo que me molesta es eso de buscar en autores que estrenan una obra influencias determinantes. Claro, las influencias existen, pero, en mi caso, por ejemplo, cuando escribí no conocía casi nada” (Piñera, 1964, 102), escribe– al espíritu del teatro de la crueldad. La voluntad de predominio de las tres viejas sobre su hermana; el trato vejatorio –“Bestia, cálese” (135), “Pero, ¿cómo no se calla esta salvaje?” (136), “Cálese, bestia, [...] usted no tiene derecho a hablar” (140)–, cosificador –“Mañana llamaré a mi abogado para que, cuando yo muera, todas mis pertenencias pasen a manos de Nerón, [...] hasta Rosa, si está viva. [...] Ya está decidido. Nerón heredará a Rosa” (141), dice Panchita– al que la someten; el resentimiento de Panchita hacia Armando –“Serafina, reza para que a Armando le pase algo” (140); “Lo que había que hacer es matarlo” (141); “¡Que le pongan cadena perpetua!” (146); “¡Dios mío! ¡Dios mío! El único hijo que tuvo esta mujer y no se murió en el vientre” (146)–, quizá solo porque él está vivo y su hija, muerta; o la determinación con la que Rosita lleva a cabo su crimen, nos hablan de un mundo en el cual “el mal es la ley permanente” (Artaud, 1990, 116-117), y sirven a esa “revelación [...] de un fondo de crueldad latente”, de “todas las posibilidades perversas del espíritu” (32), que había de constituir, para Artaud, la esencia del teatro.

El uso desarticulado del lenguaje acerca aún más la obra a los postulados del Teatro de la Crueldad, y la homologa a otras manifestaciones del teatro del absurdo en la Isla –no olvidemos que, como señalara Sainz de Medrano (1978, 130), “teatro del absurdo y teatro de la crueldad son concepciones que se interrelacionan en la mayor parte de los casos”, pues el segundo puede lograrse a partir de una “exacerbación de los elementos de agresividad que laten siempre en el primero”–. Mediado el cuadro segundo, Panchita sufre una de sus frecuentes alucinaciones: forcejea con unos inexistentes “cabezudos” que quieren llevarla a un sanatorio psiquiátrico, mientras profiere un largo y desatinado monólogo que se diría, por momentos, generado por automatismo:

[...] que la rueda se fue sin el carro, que se cayó el buque en la botella, que murió el geranio al anochecer [...] ¿Cómo? ¿Que se fue la niña sola, sin el

diente? ¿Con la uña en el pelo? [...] ¿Qué dicen? ¿Que me pagan un viaje a la China si les vendo la sayuela? (148-150)

Los enunciados anteriores pueden entenderse, desde luego, como indicio o consecuencia del estado de enajenación de Panchita –puesto que el lenguaje es medianero, intermediario entre el hombre y el mundo, la desarticulación lingüística es expresión de la pérdida de contacto del sujeto con la realidad–, pero su semejanza con algunos pasajes del teatro de Pinter o Ionesco es innegable. Sirva como ejemplo el atosigante interrogatorio al que es sometido Stanley Weber en *La fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter:

McCann.– ¿Qué pasa con la herejía albigense?

Goldberg.– ¿Quién anegó el campo de cricket de Melbourne?

McCann.– ¿Qué pasó con el bendito Oliver Plunkett?

Goldberg.– Habla, Weber, ¿por qué cruzó la gallina la carretera? (Pinter, 1960, 54-55)

## IV. El declinar del teatro del absurdo en Cuba

### CAUSAS

En las páginas iniciales de este trabajo apuntábamos las razones por las que habíamos decidido situar en 1968 el límite de nuestro periodo de análisis. En torno a esta fecha, decíamos, el teatro del absurdo desaparece por completo de los escenarios cubanos –tras los estrenos, en 1966, de *La noche de los asesinos*, de Triana, y de *Todos los domingos*, de Arrufat, habrá que esperar casi veinticinco años hasta que, con *Dos viejos pánicos*, de Piñera, en 1990, vuelva a representarse en Cuba un drama absurdista– y se le veda, incluso, el acceso a la letra impresa: entre la publicación, en 1968, de *Dos viejos pánicos* y *Todos los domingos*, y la aparición, gracias al esfuerzo de Rine Leal, de los volúmenes dedicados al *Teatro inédito* y al *Teatro inconcluso* de Virgilio Piñera, ya en la década de los noventa, no tenemos, tampoco, noticia de la publicación en la Isla de ninguna pieza absurdista. Además, desde 1968, Arrufat, Triana y Piñera, cuyo lugar preeminente en la dramaturgia cubana había sido reconocido hasta entonces con la concesión de distintos premios de teatro –*La noche de los asesinos* había obtenido en 1965 el Premio Casa de las Américas y en 1966 el Premio Gallo de La Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano; Piñera consiguió el Casa de las Américas en 1968 con *Dos viejos pánicos*, y Antón Arrufat, ese mismo año, en medio de una polémica a la que tendremos ocasión de referirnos, el Premio UNEAC con *Los siete contra Tebas*–, son, como escritores, silenciados, y hasta socialmente marginados –en algún caso, no solo por dogmatismo ideológico, sino como consecuencia de la represión desencadenada contra los homosexuales, considerados elementos antisociales por la ortodoxia revolucionaria–, condenados a una suerte de muerte civil, de ominoso, ultrajante ostracismo en el que vivirán hasta su muerte –Piñera–, su marcha al exilio –Triana– o la úmida apertura iniciada en los años ochenta –Arrufat–.

Si el conflicto entre la libertad de creación y las coercitivas directrices dictadas por el poder político acerca de lo que debía o no escribirse parece la principal causa de la desaparición –o proscripción– en Cuba

del drama de vanguardia, en ésta concurren otros factores que hemos también de considerar. En algunos casos –Gloria Parrado, Nicolás Dorr o Ezequiel Vieta–, asistimos a un cambio de orientación temática y estilística que obedece, quizá, a una voluntad no coaccionada de hacer un teatro útil, comprometido con la construcción de una sociedad socialista. Por otra parte, el periclitarse del drama absurdista entre finales de los sesenta y principios de los setenta no es un fenómeno privativo del teatro cubano. Tendremos, pues, que buscar explicaciones más generales, válidas para el conjunto de la dramaturgia occidental: el retroceso del existencialismo como línea de pensamiento dominante, el hartazgo de una fórmula dramática cerrada, transitada hasta la agotamiento y, paralelamente, el auge de nuevas experiencias escénicas –el *Living Theatre*, el *Open Theatre*, el *Bread and Puppet* o, en Hispanoamérica, el llamado Nuevo Teatro latinoamericano, con grupos como el Teatro Experimental de Cali, el Teatro Arena o el Teatro Campesino, entre otros– basadas en el rechazo del texto, la improvisación o la creación colectiva.

#### LAS INTERFERENCIAS ENTRE LA POLÍTICA Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA: EL TEATRO DEL ABSURDO Y LA POLÍTICA CULTURAL DE LA REVOLUCIÓN

Las siguientes consignas, incluidas en las históricas *Palabras a los intelectuales* pronunciadas por Fidel Castro en junio de 1961:

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho. [...] Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho de desarrollarse y el derecho de vencer. (Castro, 1961)

constituyen, por el hecho de fijar al quehacer artístico un límite taxativo, infranqueable, la primera restricción explícita a la libertad de creación prescrita por el poder político en la Isla tras el triunfo de la Revolución. En otros pasajes del discurso se trasluce, sin embargo, cierta permisividad, al dar a entender que las manifestaciones artísticas que se desvíen de la doctrina oficial serán condenadas moralmente, pero no censuradas, perseguidas o castigadas:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar.

Los enunciados anteriores llevan a Terry L. Palls (1980, 53) a interpretar las *Palabras* como una declaración de tolerancia hacia “cualquier expresión artística con tal que no socave la Revolución. Por consiguiente, se puede concluir que teóricamente los artistas podían expresar una crítica del nuevo sistema si ésta era constructiva y no existía como fin en sí, y si esta libertad crítica se ejercía desde dentro del sistema”. En cualquier caso, como señala Pío E. Serrano (1995, 267), “junto a la ambigüedad del discurso llegaron las irrefutables certidumbres de los hechos”. No hay que olvidar, en efecto, que las *Palabras* fueron pronunciadas a raíz del conflicto generado por el estreno en televisión del cortometraje *P. M.* de Sabá Cabrera Infante y el fotógrafo Orlando Jiménez, primer encontronazo entre la libertad artística y el afán limitador de un sector de la burocracia estatal, con el que se puede dar por liquidado ese tiempo de exaltación que ha recibido la denominación de *periodo romántico* de la Revolución.

*P. M.* fue proyectado en el espacio televisivo del que disponía en el Canal 2 el semanario *Lunes de Revolución*—suplemento cultural del periódico *Revolución*—, dirigido por Guillermo Cabrera Infante y con el poeta Pablo Armando Fernández como subdirector, a cuyo equipo de colaboradores habituales se había incorporado tanto el tándem rector—José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera— como alguna de las firmas habituales—José Triana o Antón Arrufat—de la revista *Ciclón*, de la que *Lunes* había heredado el carácter heterodoxo y cosmopolita, así como el fervor por el existencialismo en boga o por André Breton.

Sobre *Pasado Meridiano* (*P. M.*), la película objeto de la discordia, remitimos a las palabras de Néstor Almendros (1995, 240):

Y ¿qué es *Pasado Meridiano*? Pues sencillamente un pequeño filme (dura unos quince minutos) que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares de una gran ciudad. La cámara—bisturí se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en la lancha, al puerto de La Habana y a los cafés de cuatro Caminos, para terminar en los timbiriches de la Playa de Marianao y de nuevo a Regla. El procedimiento no ha podido ser más

simple: es el cine espontáneo, el *free cinema* de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados los sepan. Se capta la realidad como es, sin actores, sin iluminación adicional como en los estudios, sin que un director prepare y falsee las cosas advirtiendo y decidiendo cada uno de los movimientos o las líneas del diálogo.

Cuando los cineastas envían una copia del corto al ICAIC –el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, en el que, bajo la dirección de Alfredo Guevara, histórico militante comunista, se habían integrado los cineastas vinculados a la sociedad cultural Nuestro Tiempo: Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip o Santiago Álvarez, entre otros– para obtener la correspondiente licencia, la Comisión Revisora de Películas prohíbe el film, aduciendo que linda con la pornografía y que, por dar una imagen supuestamente degradante del pueblo cubano, es contraria a los intereses de la Revolución. Mientras en *Lunes* se recogen alrededor de doscientas firmas de escritores y artistas que reclaman el levantamiento de la prohibición, desde el diario *Hoy*, órgano del Partido Socialista Popular, Mirta Aguirre, responsable de la crítica cinematográfica, califica el documental de “contrarrevolucionario”. Para zanjar la polémica, Carlos Franqui –director de *Revolución*–, el equipo de redacción de *Lunes* y cerca de quinientos intelectuales, entre ellos la plana mayor de la cultura oficial, son convocados en la Biblioteca Nacional, en un encuentro multitudinario presidido por el propio Fidel Castro. Durante tres sesiones se discute acerca de la película y, en general, de los derechos y obligaciones de los intelectuales en Cuba tras la caída de Batista. El resultado de esta suerte de juicio sumarísimo es bien conocido: la película es, finalmente, condenada, se decreta el cierre de *Lunes de Revolución* –el último número aparecerá en noviembre de 1961; poco después, Cabrera Infante es enviado a Bruselas, Pablo Armando Fernández, a Londres, y Heberto Padilla, a Praga y Moscú– y Castro pronuncia las *Palabras a los intelectuales*, en las que sienta las directrices básicas que guiarán, desde entonces, la política cultural del régimen. En el Primer Congreso de Escritores y Artistas, celebrado poco después, en agosto de ese mismo año, se decide, para impulsar esa política, la creación de la UNEAC –la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba–, cuya presidencia se confía, significativamente, a Nicolás Guillén.

En *Vidas para leerlas*, Cabrera Infante (1998, 34-35) nos ofrece un vívido testimonio de lo ocurrido:

La importancia de las reuniones parecía ser decisiva. Como director del magazine y del programa de televisión yo me encontraba en esa mesa presidencial, que me resultó ofensiva desde el primer día. Después que se abrió oficialmente el acto, el presidente Dorticós pidió estentóreo que cada uno dijera francamente lo que tuviera que decir [...] con respecto a la película (que antes se exhibió a todos los participantes), a su secuestro [...] y a la situación del intelectual en la Revolución. Tras esta última palabra se hizo el vacío y el silencio, que crecieron embarazosos. Ya iba a decir Dorticós: "Hablen o cállense para siempre" cuando de pronto la persona más improbable, toda tímida y encogida, se levantó de su asiento y parecía que iba a darse a la fuga, pero fue hasta el micrófono de las intervenciones y declaró: "Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es eso todo lo que tengo que decir". Era, por supuesto, Virgilio Piñera, que había expresado lo que muchos en el salón sentían y no tenían valor de decir públicamente, ante aquel panel imponente, frente a la presencia temible y armada de Fidel Castro.

La intervención de Piñera tenía el valor de una premonición: sería, poco después, detenido –y liberado horas más tarde, gracias a la intervención de Carlos Franqui– durante la llamada "Noche de las tres Pes", una redada contra proxenetas, pederastas y prostitutas, primer episodio de la persecución contra los homosexuales desatada por el régimen.

En realidad, el recelo de algunas significadas figuras de la intelectualidad cubana hacia *Lunes de Revolución* había acompañado al semanario desde sus inicios. Así, en el *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, de José Antonio Portuondo (1960, 70), leemos:

*Lunes de Revolución*, dirigido por Cabrera Infante con la eficaz colaboración del fino poeta Pablo Armando Fernández, refleja en sus páginas la explorable confusión de algunos jóvenes en el estreno de su plena libertad de expresión, empeñados en hacer de fórmulas surrealistas o abstraccionistas –simples caminos de evasión de vieja raigambre reaccionaria– imposibles instrumentos estéticos del nuevo espíritu revolucionario.

En el ámbito de las artes escénicas, la idea, acorde con el juicio anterior, de que emular a Ionesco, a Beckett o a Genet era un signo de colonización cultural, una práctica teatral excesivamente intelectualizada, escapista, desligada de la realidad nacional y, en última instancia,

contraria a la Revolución, había comenzado tempranamente a abrirse paso en un amplio sector de la crítica. Natividad González Freire (1961, 160-165) censura, así, los dramas de “estilo importado” y “temática intelectualoide y enfermiza”, y aboga por un teatro “popular y nacionalista” que opte por la “representación realista” de “temas humanos y revolucionarios” tales como “los conflictos económicos, políticos y sociales que por años ha padecido el pueblo, los múltiples incidentes de la insurrección y la lucha revolucionaria de la actualidad”, para terminar advirtiendo del carácter peligrosamente antirrevolucionario de toda práctica teatral que no contenga un compromiso ideológico explícito con los nuevos valores:

Además de los autores aquí estudiados, están surgiendo otros –ya asoman en los concursos de obras dramáticas– que comprenden que su mejor contribución a la consolidación de la Revolución es hacer un teatro combativo, que refleje las luchas y los anhelos del pueblo cubano. Esta actitud beligerante del dramaturgo no debe entenderse como intromisión política en el campo del arte, sino como el único teatro que cabe hacer en el momento actual. Solamente una falsa concepción estética, no ajena a los intereses que siempre oprimieron a nuestra patria, ha podido hacer creer que el arte es independiente de las luchas sociales del hombre. Nada más falso ni más maligno.

Sin embargo, más que las acusaciones de los críticos –que podemos resumir en cuatro puntos: 1) la escasa vinculación de los dramas del absurdo con la realidad del país; 2) su condición minoritaria; 3) su dependencia de modelos extranjeros; y 4) su carácter antirrevolucionario, en la medida en que la finalidad del teatro ha de ser la divulgación de los principios y valores de la Revolución y el teatro de vanguardia no sirve a este fin y no contribuye, por tanto, a la transformación de la sociedad<sup>57</sup>–, nos interesa aquí el testimonio de los propios autores. La

---

<sup>57</sup> Ilustraremos estas imputaciones con fragmentos de dos coloquios sobre teatro celebrados en La Habana en 1961. Tomo el primero de “*Lunes conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano*” (Leal *et al.*, 1961, 3-7), transcripción de una mesa redonda organizada por Rine Leal en la que participaron Calvert Casey, Virgilio Piñera, Rubén Vigón, Antón Arrufat, Adolfo de Luis, Carlos Felipe, Gilda Hernández, Hugo Olive y Matías Montes Huidobro, entre otros:

Rine Leal.– [...] ¿El teatro cubano está reflejando correctamente el actual momento de Cuba?

palmaria voluntad de autoexculpación que rezuma de algunos textos de Piñera, Triana o Arrufat publicados durante estos años es testimonio indirecto de la presión creciente a la fueron sometidos. Detengámonos en este punto.

No hay análisis de la dramaturgia de Virgilio Piñera que no tome como punto de partida y hasta como término constante de referencia el prefacio “Piñera teatral” firmado por el autor que abre la edición de su *Teatro completo* publicada por Ediciones R –rama editorial del magazine *Lunes de Revolución*– en 1960. Se ha exagerado, a nuestro juicio, la

---

Hugo Ulive.– [...] El autor cubano deberá siempre circunscribir su labor creativa, como toda empresa cultural latinoamericana que se emprenda, dentro de lo popular y lo nativo [...]. No puede considerarse teatro nacional un teatro que imite exteriormente solamente la forma de lo nacional. [...]

Antón Arrufat.– Quizás el término de teatro nacional destruya un teatro para destacar entonces otro, es decir, ‘la obra de este autor es nacional y la obra de este otro no lo es’; o si debemos aceptar que todos los autores que escriban en un país representen a esa nación aunque la parte que ellos representan sea menos reconocida por los críticos [...]. Yo considero como autor que la palabra nacional es como un principio de coacción a los autores. Lo importante es entonces utilizar la palabra nacional en el sentido más amplio [...]: cada persona que escriba en Cuba escribe cubanamente, porque no se escribe en el aire. [...] La gente refleja su realidad pasada por su imaginación. [...] Yo creo que el concepto de lo nacional debe extenderse y decirse: todos son nacionales, porque todos escriben en Cuba.

El segundo pertenece a una “Charla sobre teatro” (Arrufat *et al.*, 1961, 88-102) que contó con la participación de Antón Arrufat, Román Chalbaud, Osvaldo Dragún, José Hernández y Hugo Ulive:

Hugo Ulive.– Yo entiendo y me explico el teatro del absurdo en una sociedad absurda, es decir, donde se quiere demostrar el absurdo de muchas cosas, pero en una sociedad socialista lo que se debe mostrar es el caminar lógico y racional de las cosas. El teatro del absurdo me parece un poco a contramano; lo que no quiere decir que no pueda permitirse a un autor que escriba sobre el absurdo, pero sigo pensando que será un autor a contramano.

Antón Arrufat.– Bueno, en fin de cuentas, creo que si un autor encuentra cosas absurdas dentro de esta sociedad, debe revelarlas y plantearlas en la escena, y su deber es hacerlo y será útil que lo haga. [...]

José Hernández.– Antes de entrar aquí, estaba hablando con un compañero dramaturgo y él me decía que era muy difícil representar la realidad actual; que eso no había madurado, que era un fenómeno reciente. Y esa es la causa de que se escriban obras destruyendo el pasado, en un momento en que parte de ese pasado ha desaparecido. [...] Me parece que los compañeros que estiman que es imposible presentar la

importancia de este texto, en el que, pretendidamente, se hallarían las claves interpretativas de su teatro<sup>58</sup>. Resulta, cuando menos, ingenuo sacralizar, conceder un estatuto privilegiado a los textos en los que un autor interpreta o evalúa su propia obra; se trata, casi siempre, de juicios interesados, subordinados a la imagen que el autor pretende dar de sí mismo y condicionados por las circunstancias –políticas, personales...– en que fueron vertidos. La Pragmática lingüística nos ha enseñado, por otra parte, que comprender un discurso cualquiera, oral o escrito, literario o no, consiste no tanto en recuperar la información codificada en palabras por el emisor cuanto en reconstruir su intención comunicativa; comprender no lo que *dijo* sino lo que *hizo* o *quiso hacer* al proferirlo; reconocer, en los términos, clásicos, de Austin (1982), la fuerza *ilocutiva* que el sujeto enunciador imprimió a sus palabras y los efectos *perlocutivos* que pretendía conseguir. Desde la suficiente distancia temporal, geográfica y emocional que nos separa de la materia tratada, parece evidente que, con “Piñera teatral”, el autor de *Falsa alarma* no albergaba la simple, inocente intención de esclarecer el sentido de sus obras y facilitar, así, la lectura de éstas a un hipotético lector; estamos, más bien, ante un texto eminentemente autojustificativo, rayano, por momentos, con la palinodia, con el que Piñera pretendía salir al paso de los recelos que un homosexual cosmopolita cuya trayectoria literaria y vital se había mantenido hasta entonces refractaria al compromiso político despertaba en los celadores más estrictos de la ortodoxia revolucionaria.

---

realidad actúan porque ellos todavía no la han madurado, están dejando un poco de cumplir con la función que necesita el país. Sabemos que hay una apremiante posibilidad de ser atacados militarmente por el capitalismo, y que nuestro pueblo necesita levantar presión y prepararse para responder a la agresión. Me parece que quizá hay un rezago individualista en esos autores que ellos sienten que su deber es ser antes que nada grandes autores, buscar la grandeza del arte, olvidándose de que en este momento lo que más se necesita del escritor es su arma para pelear, es decir, hacer el panfleto si es necesario, el panfleto. Es curioso que ninguno de ellos haya intentado, quizá me equivoque, representar, por ejemplo, la batalla de Playa Girón, lo que es el ánimo del combatiente, etc.

<sup>58</sup> Así, Raquel Carrió (1990, 873), que escribe: “Varias veces he pensado que bastaría glosar (o interpretar, hasta donde sea posible) su excelente prólogo de 1960 para situar a Piñera en el lugar que le corresponde en el teatro cubano. El dramaturgo enfrenta el desafío de una mirada crítica a su producción, y si algo hay que destacar especialmente es la absoluta honestidad de sus palabras”.

En efecto, dos son, notoriamente, los propósitos que alientan al autor:

1) Mostrar, en primer lugar, su comunión ideológica con los valores de la Revolución. Así se explica que elimine del elenco de sus obras la farsa *Los siervos* –“Mi catálogo es como sigue: *Electra Garrigó, Jesús, Falsa alarma, La Boda, El Flaco y el Gordo, Aire frío, El Filántropo*” (Piñera, 1960, 16), nos dice–, un corrosivo alegato anticomunista que, escrito a los cuarenta y cuatro años, difícilmente podría pasar por un pecado de juventud; o el tono altisonante con el que el autor hace explícita su adhesión al nuevo orden: Fidel, a quien innecesariamente se alude una y otra vez a lo largo del texto, es “nuestro Mesías político”, cuyo advenimiento “en el cielo de la Patria” (17) hizo posible la “gesta”, la “hazaña”, la “gran empresa de la Revolución” (11).

2) Reivindicar su independencia con respecto de los modelos europeos y, paralelamente, la vinculación de sus obras con la realidad nacional, en consonancia con el nacionalismo –y la consiguiente xenofobia cultural– que se erigió, desde el principio, en seña de identidad de la Revolución. Así, se excusa, con aire contrito, por haber recurrido en *Electra Garrigó* a los mitos griegos:

¿Qué se plantea en fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. [...] ¿Que por qué lo hice a través del mito griego? Aquí hace falta decir la verdad, y la verdad es que a semejanza de todos los escritores de mi generación, tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano de uno al otro extremo, lo falseé con unos griegos exhumados porque sí. Pero en esa época yo no podía hacer otra cosa, la literatura me dominaba, lo libresco me encantaba y el nivel me fascinaba... Pero al menos, no pequé en toda la línea, porque después de todo lo malo que pueda decirse de *Electra*, también podrá decirse que no es aburrida. (9-10)

Y aduce, en su descargo, que la obra tiene la virtud de “haber captado el carácter del cubano” (11), pues el público “se reconoce en las chulerías de Egisto Don, en la sensualidad de Clitemnestra y en la ironía del Pedagogo” (12). Piñera se siente, incluso, en la obligación de justificarse por el carácter sombrío del drama, consecuencia, nos dice, de las circunstancias sociopolíticas en las que fue escrito: “No cabe duda que si

al nuevo escritor surgido de esta Revolución se le ocurriera revivir una vez más la tragedia de Sófocles, lo haría muy diferentemente a como yo lo hice. Como que partiría de una afirmación, en tanto que yo partí, tuve que partir, de una negación. Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía representaba la frustración del ser en toda la línea” (13-14); hasta el punto de que “la falta de alegría, la falta de convicciones, la falta de fe” (14) de Electra se corresponde con el estado de descomposición espiritual del cubano “en esos años ominosos que hemos atravesado desde la fundación de la República” (13).

La misma línea de defensa mantendrán, en ocasiones, José Triana y Antón Arrufat. En un coloquio celebrado en La Habana en octubre de 1963 en el que participó lo más granado de la dramaturgia cubana del momento, los cultivadores del teatro de vanguardia –Piñera, moderador del debate, Arrufat, Triana y Nicolás Dorr– se esfuerzan por entroncar su producción escénica con el pasado reciente de Cuba, presentando aquélla como transposición en clave metafórica de los tiempos oscuros del batistato. Afirma, así, José Triana (Piñera *et al.*, 1964a, 103-104):

Yo le planteado a través de lo que estoy haciendo, el teatro, todo un pasado sórdido que vivimos. Y si no hubiera sido por ese pasado sórdido, no tendríamos hoy lo que tenemos. [...] No tengo el propósito de hacer panfletos, sino de mirar, ahondar, ahondar en nosotros mismos, en nuestras lacras, el sentido del mal, la crueldad. Esa descomposición que se vivió y que hizo posible, abrió una ventana, abrió una puerta, abrió un camino para el mejoramiento de nosotros mismos.

En parecidos términos se expresa Antón Arrufat:

Nuestra vida normal, casi hasta el otro día, fue la estructura social pasada, en la cual hemos vivido y nos hemos movido. Es justo que nosotros juzguemos esa estructura social; y es lícito que vivamos dentro de la nueva estructura que se está creando. [...] Yo creo que si vamos viviendo todos dentro del socialismo, vamos como autores lentamente haciendo una obra socialista, es decir, una obra que refleja el socialismo. Pero en todas nuestras obras hasta el momento está presente, de un modo evidente o menos evidente, la crisis del mundo burgués que empieza a terminar. (105-106)

Una actitud más combativa encontramos en “Para acercarse al teatro del absurdo” (Triana, 1967, VII-XV), prólogo de José Triana a una antología de teatro absurdista europeo que incluía obras de Ionesco,

Beckett, Pinter y Mrozek. Triana parte de de la premisa de que “las nuevas corrientes políticas, económicas, engendran siempre nuevas concepciones éticas y artísticas” (XIV). Históricamente, sigue el autor, todos los creadores o movimientos artísticos que pueden considerarse, en mayor o menor medida, antecedentes del teatro del absurdo –Rabelais, Nerval, Hoffmann, Lewis Carroll, Kafka, Dadá, el Surrealismo– han surgido en fallas del devenir histórico, en periodos de transformación –como el que está viviendo Cuba esos momentos– en los que “los valores éticos, políticos, sociales y económicos” habían sido “puestos en duda y, en muchos casos, arrasados” (XIV). Lo mismo puede decirse de los propios dramaturgos del absurdo, a los que –y esto vale tanto para los autores europeos cuanto para los cubanos– “no puede acusárseles de reaccionarios, ya que no se acomodan a una situación específica; utilizan las fórmulas que tienen a mano y, con un sentido crítico feroz, derriban los conceptos estacionarios, aparentemente intocables, aceptados por la convención y la costumbre, y avanzan, contra viento y marea, en busca de nuevos valores, nuevas metas, nuevas realidades” (XV)<sup>59</sup>.

Los mismos autores pasan, otras veces, decididamente a la ofensiva. En una intervención leída con motivo de un congreso sobre crítica literaria organizado por la UNEAC en septiembre de 1962, Anton Arrufat hace una encendida defensa del arte por el arte o, cuando menos, de un

---

<sup>59</sup> Una polémica semejante, entre quienes sostienen que el teatro del absurdo, al enfrentar al individuo con su condición alienada, con el sinsentido del mundo, contribuye a hacerle libre, y los que, por el contrario, lo consideran una manifestación decadente, onanista y estéril de la cultura burguesa, se está produciendo, en las mismas fechas, en Europa. Así, si Theodor W. Adorno defiende los dramas de Beckett porque “encarnan sin compromiso alguno la tenebrosidad” y por ello “sirven a la libertad” (cit. por Kofler, 1972, 210), Leo Kofler, desde una óptica marxista más ortodoxa –frente al marxismo *sui generis* de la Escuela de Francfort–, considera que “la exposición desnuda de la tenebrosidad, no mediada con la totalidad cambiante y contradictoria, eleva la resignación desesperada a lo inevitable y sirve de esta manera a la no libertad” (210). Beckett es, para el autor, representante de “una burguesía decadente que se refleja a sí misma pseudocríticamente” (213) y, en la medida en que confunde la condición humana –supuestamente desenmascarada en sus dramas– con la condición burguesa–capitalista –que es la que, en realidad, se refleja en su teatro–, éste adolece de “un carácter fundamentalmente antihumanista” (219) que en nada contribuye a la transformación de la sociedad.

arte *inútil*, sin doctrina, ideológicamente no marcado; y lo hace citando inteligentemente a Friedrich Engels:

La crítica debe tener un fin a la vista. En esto se diferencia fundamentalmente de la creación. No niego que se pueda afirmar que el arte sirve fines más allá de sí mismo. Pero como afirmaba Federico Engels, no se exige del arte que se dé por enterado de esos fines: "Cuanto más se mantengan ocultas las opiniones políticas del autor tanto mejor será para la obra de arte". Por lo tanto, una obra de arte se basta a sí misma como tal. (Arrufat, 1963c, 78)

En la misma alocución, Arrufat carga con evidente animosidad contra la intransigencia de aquellos críticos que pretenden dictar lo que se debe y lo que no se debe escribir, o peor, lo que se puede y lo que no se puede escribir:

Los críticos no deben erigirse en jueces, pedagogos, en oráculos, videntes o profetas, ordenando a los artistas que hagan esto o aquello; declarando poéticas ciertas materias y otras no; descontentos del arte que se hace ahora y deseando que se parezca al que se producía en esta o en aquella época, o en nombre del arte que ellos vaticinan en un porvenir lejano o próximo. [...] El crítico debe situarse y comprender los propósitos de una obra; y enjuiciar de acuerdo con ellos la eficacia y validez de los procedimientos, lo que se ha logrado y lo que no. Las teorías estéticas se hacen sobre lo que hay, sobre la obra que han realizado los artistas, no sobre lo que no existe. Las teorías estéticas son *a posteriori* y parten de esa realidad que es la obra. (79)

El Primer Seminario Nacional de Teatro, celebrado en La Habana entre el 14 y el 20 de diciembre de 1967, en el que participan actores, directores, técnicos, dramaturgos, profesores y críticos integrados en cuatro comisiones – "Función social del teatro", "Teatro y cultura nacional", "Papel del teatro nacional" y "Situación actual del teatro" – con el fin de reflexionar acerca de la función del teatro en una sociedad socialista, marca el inicio del declinar del cultivo en la Isla del drama de vanguardia. El Seminario, punto de partida de lo que se ha dado en llamar la "Meditación del 68", sirvió, en realidad, para establecer las directrices básicas a las que tendría que ajustarse el teatro que, a partir de entonces, se escribiera o representara en Cuba. La "Declaración de principios" (recogida en Pianca, 1990, 343-346) aprobada por el millar largo de participantes convirtió en consigna, en doctrina oficial, la exigencia de convertir el teatro en "instrumento de una ideología". Así, frente a "la con-

cepción fatalista del hombre y la sociedad, propia del medio burgués” —es decir, frente a la dramaturgia de cuño existencialista o absurdista— se propugna un teatro que, “desde una posición crítica-revolucionaria”, evite “las desviaciones ideológicas” para así “ayudar, en la medida de nuestras fuerzas, a la Revolución”.

Las opiniones vertidas en un encuentro celebrado en mayo de 1969 en el que participaron Roque Dalton, Rene Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet y Carlos María Gutiérrez para debatir acerca del papel del intelectual en una sociedad marxista (Dalton *et al.*, 1969) da cuenta de hasta qué punto estas ideas habían calado, para entonces, en una amplia franja de la clase intelectual cubana e hispanoamericana. Siguiendo el cauce abierto por el Che Guevara en su ensayo *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), en el que expone su teoría del “pecado original” que estigmatiza a los intelectuales cubanos que no participaron activamente en la lucha contra Batista, Ambrosio Fornet —antiguo colaborador de *Ciclón*— inicia su intervención con una palinodia de su actitud —literaria y vital— durante la insurrección armada y en los años inmediatamente posteriores al triunfo de ésta:

Lo cierto es que en 1959, nosotros —quiero decir, la mayor parte de los escritores jóvenes que ya escribíamos, mejor o peor, al triunfar la Revolución— creíamos que nuestro primer deber como intelectuales era preservar para el futuro y para la cultura nacional lo que solíamos llamar “las conquistas del arte contemporáneo”. [...] Lo que defendíamos era la libertad de creación ¿no es así? No voy a decir ahora, eso sería muy cómodo, que toda aquella agitación fue un disparate. De algo sirvió, sin duda. Pero es evidente que no actuábamos como intelectuales revolucionarios. [...] En la Revolución había dirigentes, cuadros políticos, economistas, teóricos, puros hombres de acción, técnicos, funcionarios y simples militantes. Nosotros no éramos ninguna de esas cosas; éramos vestales de la Forma, guardianes subdesarrollados de la Vanguardia. [...] Nos sentíamos de lo más contentos en nuestro jardincito, cuidando aquellas espléndidas flores, convencidos de que nos comíamos vivo al que se atreviera a poner un pie adentro: porque allí sí que nosotros éramos la vanguardia. No hace falta haber leído a Freud para comprender que esa agresividad tenía su lado dramático: un oscuro sentimiento de culpa por nuestra falta de participación activa en la lucha insurreccional, por nuestra falta de agresividad militante en el pasado. Estábamos tratando de salvar nuestro amor propio, ¿no es así? Ahora disponíamos a nuestro antojo del jardín, pero no había manera de ocultar que eran otros los que habían abierto el camino en la Sierra.

Más adelante concluirá que “no se puede ser intelectual en una revolución sin ser revolucionario”, y que, para poder “desempeñar su función en la sociedad”, el escritor “tiene que politizarse más”.

La celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en abril de 1971 supone la culminación del proceso de radicalización, hasta extremos dogmáticos, represivos, de la política cultural del régimen: “Nuestras expresiones culturales contribuirán a la lucha de los pueblos por la liberación nacional y el socialismo”, prescribe, tajante, el documento final. En las resoluciones aprobadas en el Congreso –que se desarrolló bajo la tutela directa de Fidel Castro– se decreta, además, explícitamente la depuración de los homosexuales: dado que “los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución”, se determina que los homosexuales sean apartados de sus puestos o cargos públicos, pues “no deben tener una relación directa con nuestra juventud desde una actividad artística o cultural” (“Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura”, 1971, 65-66). El discurso de clausura pronunciado por Castro el 30 de abril sanciona, en fin, la supeditación de los valores estéticos a los valores ideológicos:

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. (cit. por Leal, 1980, 153)

Volvamos a 1968. La polémica que acompañó a la concesión, ese año, del Premio “José Antonio Ramos” de teatro –convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba– a *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, evidencia el endurecimiento de la política cultural del régimen, en la línea de las conclusiones del Seminario Nacional de Teatro que había tenido lugar apenas unos meses antes.

La votación del jurado, compuesto por cinco miembros –el peruano Juan Larco, el español Ricardo Salvat, el argentino Adolfo Gutkin y los cubanos José Triana y Raquel Revuelta– no fue unánime. Juan Larco

y Raquel Revuelta consideraron necesario emitir un voto particular, desmarcándose de la decisión final. Lo transcribimos, por su interés, íntegramente:

VOTO PARTICULAR DE LOS JURADOS  
REVUELTA Y LARGO (*sic*)

Los miembros del jurado que firmamos esta declaración, hemos creído necesario dejar constancia de que nuestras discrepancias con la obra premiada son de carácter político-ideológico.

Estamos por un teatro crítico, antidogmático, libre de prejuicios conservadores. Pero no podemos por eso dar nuestro voto por una obra que mantiene, a nuestro juicio, posiciones ambiguas frente a problemas fundamentales que atañen a la revolución cubana.

RAQUEL REVUELTA

JUAN LARGO

La edición de la obra de noviembre de ese mismo año va precedida de una extensa "Declaración" (en Arrufat, 1968b, 7-16) de carácter institucional en la que el comité director de la UNEAC manifiesta, también, "su total desacuerdo con los premios concedidos" (7-8) tanto en la modalidad de teatro como en la de poesía —había sido premiado el poemario *Fuera del juego*, de Heberto Padilla; al caso *Padilla*, de amplia repercusión, zanjado ominosamente con la retractación pública del poeta, no vamos a referirnos aquí— y lamentan que los "puntos conflictivos en un orden político" que las obras presentan no hayan sido "tomados en consideración al dictarse el fallo" (7). Para el comité, tanto *Los siete contra Tebas* como *Fuera del juego* son obras "construidas sobre elementos ideológicos francamente opuestos al pensamiento de la Revolución" (9), que responden a un "intento de socavar la indestructible firmeza ideológica de los revolucionarios" (8) y cuyos autores "son los artistas que ellos [los enemigos de la Revolución] necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba" (15). Se reprueba, además, que "la decisión de respetar la libertad de expresión hasta el mismo límite en que ésta comienza a ser libertad para la expresión contrarrevolucionaria" —plasmada en la publicación, en ediciones de la UNEAC, de algunos libros "cuya ideología, en la superficie o subyacente, andaba a veces muy lejos o se enfrentaba a los fines de nuestra revolu-

ción" (8)– haya derivado en "un clima de liberalismo sin orillas, producto siempre del abandono de los principios" (9). De donde se desprende que, en adelante, será preciso poner coto –"orillas"– a la libertad de expresión –al "liberalismo"– y proscribir aquellas obras cuyos contenidos puedan entenderse como contrarios a los principios ideológicos de la Revolución. La "Declaración" constituye, en suma, un inequívoco aviso para navegantes, la exigencia a poetas, narradores o dramaturgos de que abandonen actitudes críticas, deslizamientos ideológicos que, en adelante, no serán tolerados.

Detengámonos siquiera unos párrafos en el análisis de la obra. En *Los siete contra Tebas*, Arrufat se aparta del teatro del absurdo y acude al venero de la mitología clásica –como habían hecho antes Virgilio Piñera en *Electra Garrigó* o José Triana en *Medea en el espejo*; no habrá, sin embargo, asomo de voluntad paródica en la pieza de Arrufat– para recrear el enfrentamiento fratricida entre Etéocles y Polinice, los hijos de Edipo, rey de Tebas.

En la versión clásica del mito, Edipo, al descubrir que, tal como predijeron los oráculos, ha matado a su padre –Layo– y cometido incesto con su madre –Yocasta–, emprende, repudiado por sus hijos varones –a los que maldice, vaticinando que morirán el uno a manos del otro–, el camino del exilio. Polinice y Etéocles deciden reinar en Tebas alternativamente, por periodos de un año, pero Etéocles, el mayor, al terminar su primer mandato, se niega a ceder el trono a su hermano. Polínice emigra a Argos, cuyo rey, Adrasto, le casa con una de sus hijas –Argía– y le ayuda a reunir un ejército –el llamado ejército de los "Siete", pues siete eran los caudillos que lo dirigían: Polinice, Adrasto, Tideo, Anfiarao, Capaneo, Hipodemonte y Partenoqueo– para atacar Tebas y recuperar el cetro de la ciudad. Etéocles y Polinice luchan cuerpo a cuerpo y se dan mutuamente la muerte, cumpliéndose así el augurio de Edipo.

En la configuración de los personajes –su ideología, sus motivaciones, sus intenciones– y en las variaciones, levisimas, pero significativas, que introduce Arrufat con respecto a la fábula original, encontramos indicios suficientes que nos permiten interpretar la obra en clave política: la lucha entre Etéocles y Polinice se nos ofrece como trasunto innegable del conflicto entre los cubanos que apoyaron la insurgencia y permanecen en la Isla, fieles a la Revolución, y los que han marchado al exilio y, con ayuda de un aliado extranjero –piénsese en los bombardeos de

los aeropuertos de Santiago y La Habana en abril de 1961; en el fracaso desembarco de mercenarios, ese año, en Playa Girón; o en las reiteradas amenazas norteamericanas, a lo largo de la década de los sesenta, de una intervención militar directa—, intentan recuperar el poder.

En efecto, si los ejes básicos de actuación de los sucesivos gobiernos revolucionarios fueron la expropiación y nacionalización de industrias y plantaciones —la primera Ley de Reforma Agraria se promulga en 1959, apenas unos meses después de la entrada de Castro en La Habana, y a lo largo de 1960 se nacionalizarán alrededor de treinta compañías norteamericanas— y la extensión de la educación —la masiva campaña de alfabetización de 1961—, han sido, en perfecta correspondencia, el reparto de bienes —“Repartí el pan, me acerqué a los pobres. / Sí, es cierto, saquéé nuestra casa. / Nada podrás encontrar en ella. Repartí / nuestros bienes, repartí nuestra herencia, / hasta los últimos objetos, las ánforas, / las telas, las pieles, el trigo, las cucharas. / Está vacía nuestra casa, y no alcanzó / sin embargo para todos.” (Arrufat, 1992, 908)— y la construcción de escuelas —“Tienes el don de construir escuelas y saber defenderlas” (892), le dice Etéocles a Hiperbo, a quien ha escogido para defender una de las puertas de la ciudad— las prioridades de Etéocles, que se enorgullece de haber devuelto, así, la dignidad a su pueblo: “Somos un pueblo descalzo, somos / un pueblo de locos, pero no rendiremos / la ciudad. / Tebas ya no es la misma: / nuestra locura / algo funda en el mundo” (905).

Polinice y los caudillos que le acompañan encarnan, en cambio, la propiedad privada y la jerarquización social. Cuentan, así, de Hipomedonte los Espías enviados por Etéocles:

Por la puerta segunda, / Hipomedonte de Micenas, / de estatura desahorada, / sediento de poder, viene / contra nosotros dando / alaridos. [...] / Oigo su voz, quisiera / describir sus gritos, el / sonido rajado de su garganta. / Grito como él, chilló, / amenaza despojar / a Tebas de sus tierras / y esclavizar a sus hombres / a mis ansias de posesión. / La tierra delante de mí / mía al fin, hasta donde / mi vista poderosa abarca. / [...] / Deseo [...] / cruzarla en mi carro veloz / mientras todos se quitan / los sombreros y me saludan / y me llaman: “Señor”, “Señor”, / con voces trémulas y sumisas. (892)

La “Declaración de la UNEAC” imputa a Arrufat que Etéocles y Polinice dialoguen, en su obra, “a un mismo nivel de fraterna dignidad”. Ciertamente, frente a la doctrina oficial —negar al “tránsfuga”, al “trai-

dor a la Revolución”, la condición de cubano-, ni el Coro ni Etéocles discuten a Polínice su ciudadanía, su pertenencia al pueblo tebano: “No avanzo contra él [contra Polínice] / [...] sino contra mí mismo, / contra esa parte de Etéocles que se llama Polínice” (914), dice Etéocles, mientras se encamina hacia la puerta de la ciudad en la que luchará contra su hermano. El Coro, aunque no se muestra, en modo alguno, equidistante –“¡Cómo iba a estar de tu parte / la patria entregada por obra tuya / a la ambición extranjera! Nadie / cantará tan horrible proeza.” (929), exclama, ante el cadáver de Polínice-, aboga ante Etéocles por la reconciliación:

¡No viertas la sangre de tu hermano! [...]  
 Los tebanos están en las murallas y te esperan.  
 Pero no esperan que te enfrentes a tu hermano.  
 ¿Por qué buscas a Polínice, por qué mezclar tu sangre  
 a su sangre, manchando la ciudad y tu misión? (913-914)

y lamentará por igual la muerte de ambos:

¿Lloraremos a esos tristes  
 que no pudieron comprenderse? [...]  
 Oh tercos, tercos, tercos.  
 Rompo en funerario canto por ustedes.  
 Nadie podrá reprocharnos la ternura  
 ante el que muere por error. (927-928)

La compasión, desde la discrepancia, que, a través del Coro, demuestra Arrufat hacia Polínice confiere cierta credibilidad a las imputaciones que hace éste a Etéocles, a quien acusa una y otra vez de haber instaurado en Tebas un régimen personalista, autocrático:

Solo gobiernas, solo decides,  
 solo habitas la casa de mi padre. (907)

Para ti la justicia se llama Etéocles,  
 Etéocles la patria y el bien. (908)

Tú decides lo que está bien o mal.  
 Repartes la justicia, mides el valor de los hombres,  
 ¡Solo tú eres libre en Tebas! (910)

¡Eres un hombre obstinado y soberbio!  
 Ves tu persona en todas partes. Eres la ciudad.  
 Tu cabeza es Tebas y Tebas es tu cabeza. (910)

Etéocles, me repugna cuanto tú representas:  
 el poder infalible y la mano de hierro. (911)

El propio Etéocles reconocerá que “implantar la justicia es un hecho áspero / y triste, acarrea crueldad y violencia. / Pero es necesario” (914). E insiste, por dos veces: “Recuérdenlo: es necesario”. *Los siete contra Tebas* pergeña, así, una visión matizada –las luces y las sombras, los logros y los excesos– de la Revolución. Forzosamente una reflexión como ésta, lúcida, constructiva, conciliadora, había de chocar con el simplificador maniqueísmo oficial. Coincidimos, pues, básicamente, con el siguiente juicio de Julio E. Miranda (1971, 114):

En 1968, el primer intento de expresión total de la revolución, *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, despertó acusaciones paralelas a las sufridas por Heberto Padilla, y es sobre todo gracias al inevitable prólogo correctivo que acompaña la edición del libro, donde se le acusa de “servir al enemigo”, como ha podido uno enterarse de que se trata de una obra conflictiva. Obra que, sin prólogo, yo hubiera confundido con un hermoso canto a la revolución, una afirmación de la vida contra la muerte, de Cuba contra el imperialismo, pero hecho con los acentos doloridos de quien siente el sabor amargo de la sangre, de la separación entre compatriotas, de la caída de los compañeros. Y no se trata sino de eso, posiblemente.

Además de como alegoría de la Revolución, la obra nos interesa por sus indudables virtudes dramáticas; en concreto, por la feliz apropiación de usos y formas de la tragedia clásica: el lenguaje depuradísimo, elevado –recordemos, por ejemplo, las declaraciones de fe vitalista que escuchamos de los guerreros tebanos en el momento de partir para la batalla: “Ante el peligro de dejarnos / de ver, de perder el sabor / del pan, la mañana, el deseo / de los cuerpos, son ahora / la lanza y el escudo nuestros / más perfectos instrumentos. / [...] Oye, cerca de la muerte / estoy más vivo que antes. ¿No te asombras? / Bulle la sangre en mi frente, hasta / el vértigo casi. Miro las cosas de siempre, / el ánfora en la casa, el verdor del olivo, / y todo es igual, y sin embargo distinto. / [...] Hay un espacio entre la vida y la muerte / en que las cosas resplandecen, y sabemos / entonces su valor.” (884-886)–, la presencia del Coro o la inexistencia, en

la escena, de acción, sustituida por la narración y el comentario de los sucesos que han ocurrido fuera de ésta. El *fatum* aparece también, pero tematizado, como motivo de reflexión, no como fuerza efectiva que impulsa los acontecimientos hacia un desenlace supuestamente inevitable. Una de las ideas centrales del drama –heredada del pensamiento existencialista– es, de hecho, la inexistencia de cualquier forma de providencialismo, de determinismo histórico: la materia con la que se construye la historia son los actos o las decisiones que libremente realizan o toman los hombres. Carece de sentido encomendarse a una silenciosa, improbable divinidad que guíe o disponga el curso de los acontecimientos: el hombre es sujeto, y no objeto de la historia. Etéocles se encara, por ello, con las mujeres que entonan, entre llantos, sus plegarias por la salvación de Tebas:

Etéocles.– [...] Basta de lamentos y visiones funestas

Tú, ¿qué temes? ¿Por qué te arrodillas? [...]

Coro (III).– Me postré tan sólo para depositar  
en los dioses mi esperanza.

Etéocles.– Ruega tan solo por nuestros hombres.

Confía en el vigor de sus brazos. [...]

Ruega, si así lo quieres. Que los dioses  
te escuchen. Pero no dejes de ayudar

con tus manos a nuestros guerreros. (877-879)

#### LA BÚSQUEDA DE UNA CORRESPONDENCIA ENTRE LA ADHESIÓN A LA REVOLUCION Y LA PRÁCTICA TEATRAL

Sería injusto, sin embargo, atribuir únicamente a la coerción ejercida desde el poder político el periclitarse del absurdismo cubano. El abandono de las fórmulas dramáticas experimentales hubo de ser, en algunos casos, el resultado de una reflexión sincera –inducida, quizá, pero no producto de la coacción– acerca de la necesidad de llevar a cabo una praxis escénica congruente con la adhesión al ideario y al proyecto revolucionario, en un intento de resolver ese cierto escrúpulo ético que Sergio Corrieri –vinculado, hasta 1968, a Teatro Estudio (el conjunto responsable del estreno de *Todos los domingos*, de Antón Arrufat, entre otras piezas de vanguardia), y director, desde esa fecha, del Grupo Teatro Escambray (el más significado de los grupos de creación colectiva surgidos en la Isla después del Primer Seminario Nacional de Teatro)– resumía expresivamente así:

Toda esa generación era revolucionaria, fuimos milicianos, peleamos en Girón, nos enfrentábamos con las duras transformaciones y los serios problemas del cambio revolucionario y... ¡carajo! luego nos íbamos a ensayar a Ionesco. (cit. por Monleón, 1978, 125)

La inflexión de las trayectorias dramáticas de Ezequiel Vieta o Nicolás Dorr hacia un teatro menos intelectualizado encuentra en la anterior una explicación plausible. Contamos con dos valiosos testimonios –*El agitado pleito entre un autor y un ángel*, de Dorr, y *Sin palabras en compañía*, de Vieta– en los que se plasma escénicamente, convertida en materia dramática, la reflexión que llevó a sus autores a desmarcarse de la poética absurdista.

Un enconado debate entre un Angel –incapaz de sostenerse en pie, de su espalda nacen “dos alas inmensas de plumas, coloreadas a fantasía” (Dorr, 1973, 15)– y el Autor constituye el hilo conductor de *El agitado pleito...*, de Nicolás Dorr, premio José Antonio Ramos de la UNEAC en 1972. El Autor defiende que “es necesario establecer un compromiso militante entre los intelectuales y el pueblo” (45), pues aquéllos no constituyen “una élite fuera del mundo”, sino que “son también parte de la masa” (89); considera que los dramaturgos “no deben convertir lo representado en una locura que nadie entienda” (37), ni “estar soñando con fantasías, solo hablando del pasado, buscando lo intemporal y abstracto” (63); y propugna, por el contrario, “llenarse de fango hasta la cintura” (92) y sumergirse “en la vida de la Revolución” (93). El Angel, por su parte, aduce: “No encontrará nada que conspire más contra usted mismo que una obra útil” (65), y previene a su oponente del peligro de forzar a la imaginación a “encasillarse [...] dentro de lo que otros consideren que es lo que conviene” (66): “No pretenderás, por ganarte sus asambleáticos aplausos [...], hacerte un vulgar político y convertir el escenario, templo sagrado, ¡en una puta!” (91), le dice; califica de “trasnochadas” las pretensiones del Autor “de servir al Estado como si fuera un vulgar funcionario” (88) y le insta a dar “libre curso” a la “fantasía” y a la “crueldad” como única vía para “investiga[r] en el hombre, escudriña[r] en su fondo” y mostrar así “su verdadero rostro” (90-91).

El debate se desarrolla en presencia de dos grupos de personajes: los “personajes llamados positivos” –a propósito de la utilización del término “llamados”, Matías Montes Huidobro (1977, 38), con perspicacia, apunta: “Es de observar [...] que el juego en ‘blanco y negro’ de la clasi-

ficación establecida por Dorr no es tan simple, ya que el término ‘llamados’ crea una ambigüedad intencional que se presta a confusión” – y los “personajes llamados negativos”. Los personajes “positivos” –los “humildes y generosos”, los “explotados”, los “perseguidos”, los “valientes”, los “candorosos” y los “nobles y dignos” (21)– representan “la parte humana y sufrida de los hombres” (20) y acusan a los personajes “negativos” de protagonizar “sátiras de lo grotesco y lo viejo” (19) de las que se desprende una visión insoportablemente “pesimista” (34) del mundo. Éstos –procedentes, algunos, de las piezas primeras, más experimentales, del autor: *Las pericas*, *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*– se autodefinen como “perversos”, “retorcidos”, “alienados”, “monstruosos”, “deprimentes” y “defraudantes” (21), y reivindican que, en realidad, ellos encarnan una visión más cabal y “verídica” de la condición humana, pues “esos monstruos son los que todos llevamos dentro” (34).

Unas significativas palabras pronunciadas por los personajes “negativos” resumen acertadamente los retos y peligros que hubo de afrontar, de arrostrar el teatro cubano durante la década de los sesenta:

¿Cómo hablar de hombres y mujeres de la Revolución, / sin el temor a la politización? / No queremos los esquemas / ni los arquetipos. / Hay que ejercer la crítica. / Pero, ¡cuidado!, / pues si no nos entienden / podríamos finalmente / ser marginados. (65)

Al final, “el autor agarra las alas del ángel desde su nacimiento y se las arranca. El ángel lanza un doloroso chillido de angustia y dolor. Cae al suelo” (94). A la pregunta, formulada en las solapas de la primera edición de la obra, acerca de si “tiene el escritor, el intelectual, el creador literario o artístico un fuero que lo coloque por encima de los procesos sociales, ajeno al drama colectivo del hombre, alado y etéreo en su mundo interior”, Dorr contesta, por tanto, negativamente. En una entrevista realizada con motivo de su nombramiento como director del Teatro Popular Latinoamericano en 1973, declarará explícitamente el sentido –nada velado, por otra parte– de la obra:

En *El agitado pleito...* abordó el tema de la creación artística dentro de una sociedad que busca nuevos valores. [...] En la pieza se enfrentan [...], a través de la figura del autor y la de un hombre-ángel (líder de los personajes llamados negativos), dos corrientes ideológicas [...]: de un lado, el escritor que

busca cada vez con mayor convicción la funcionalidad social de su trabajo y en esta búsqueda se sumerge en la militancia activa; del otro, este hombre-ángel que simula admirar la “hermosura” de la nueva sociedad desde su pedestal, y que en realidad lo que hace es alejarse de los compromisos, con el objeto de salvar su “arte” de las “impurezas obreras”. Este “no estar dentro del juego” lo lleva a la reacción. Finalmente, como la conciliación es imposible, ambas corrientes se definen antagónicas. Con la ruptura violenta que se produce entre ambos, el autor termina completando la conciencia de su misión ante su obra y ante sí mismo. La pieza termina cuando aquél, a través de un recurso simbólico, va al encuentro de sus contemporáneos. (“Cinco tópicos con Nicolás Dorr”, 1973, 96)

A principios de los sesenta –no nos ha sido posible determinar con exactitud la fecha de composición; ha de ser, en todo caso, anterior a 1966–, Ezequiel Vieta escribe *Sin palabras en compañía*, acto segundo apócrifo del celeberrimo *Acto sin palabras (I)* de Samuel Beckett. Al margen de sus discutibles cualidades dramáticas, la obra sintetiza el proceso –“del teatro del absurdo al teatro del optimismo”, según la fórmula acuñada por Jaime Potenze (1972)– que culmina con la desaparición del drama absurdista de los escenarios cubanos.

El protagonista de *Acto sin palabras* es, recordemos, un hombre, epítome de todos los hombres, arrojado brutalmente –como señalara Ricardo Doménech (1965, 116), los empellones que le devuelven a la escena cada vez que intenta abandonarla sugieren que “quería no nacer”– a una existencia en soledad, regida por fuerzas enigmáticas, caprichosas, que despiertan sus deseos pero impiden, después, su cumplimiento, condenándole a un estado de permanente frustración: “una jarrita, provista de un letrero en el que se lee: ‘Agua’ descende de arriba y queda inmóvil a unos tres metros del suelo”; el hombre trata de alcanzarla, pero, como Tántalo sometido a tormento por los dioses, cada vez que está a punto de lograrlo, la jarrita “se eleva ligeramente y queda otra vez fuera de su alcance” (Beckett, 1965, 72-73).

En *Sin palabras en compañía*, Vieta nos presenta al mismo hombre –la obra empieza en el mismo instante en que termina la de Beckett: el hombre quieto, solo, en escena, mirándose las manos–, acompañado, ahora, de una mujer. Como en la pieza originaria, son tentados por ese ser arbitrario que les tiende, desde lo alto, una jarra de agua, una soga, unas tijeras... La mujer saca del bolsillo un saquito atado por un hilo a un letrero en el que puede leerse: “Grano”. Transcribo la acotación final:

Se limpia una mano en la falda, sonríe, silba fuertemente al hombre, le entrega el grano; el hombre sonríe, lo toma, silba una tonada. La mujer le indica con el índice, el hombre hace señal de asentimiento. Juntando hombros los dos, se siembra el grano.

Silbido fuerte y extenso desde el fondo; sale un surtidor de agua del lugar plantado. Hombre y mujer se ponen de pie, se abrazan. La luz se atenúa. Bosque de pinos, en transparencia; se oye el rumor próximo de una cascada. (Vieta, 1966, 60)

Al antihéroe beckettiano, el hombre solo en su discurrir estéril, le sustituyen un Adán y una Eva revolucionarios que encuentran en la acción, en el trabajo solidario, productivo –siembran, hombro con hombro, el grano, y obtienen con sus manos el agua que antes se les negaba–, la justificación de su existencia.

#### OTRAS CAUSAS

Los argumentos anteriores explican por qué el teatro del absurdo desaparece bruscamente de la escena cubana en torno a 1968, mientras que en el resto de Hispanoamérica –citemos algunos ejemplos: *Cámara lenta* (1979), *Cerca. Melodía inconclusa de una pareja* (1980), *Tercero incluido* (1981) o *El señor Laforgue* (1983), de Eduardo Pavlosky; *Cositas mías* (1981), de Jorge García Alonso; *Ceremonia ortopédica* (1976), *Ecuación* (1983) o *Un ombligo para dos* (1983), de Jorge Díaz–, se mantiene aún vigente algunos años más.

No hay que olvidar, sin embargo, que, desde mediados de la década de los sesenta, el teatro del absurdo venía mostrando, en Europa, signos de agotamiento. Después de *Días felices* (1961), Beckett escribe una veintena de obras cada vez más condensadas<sup>60</sup> –las piezas breves *Play* (1963), *Vaivén* (1966), *Aliento* (1966), *No yo* (1976), *Aquella vez* (1976), *Pasos* (1976), *Fragmento de monólogo* (1980), *Nana* (1981), *Impromptu de Ohio* (1981), *Quad* (1981), *Catástrofe* (1982), *Nacht und Träume* (1983) y *Qué dónde* (1983); las obras radiofónicas *Palabras y música* (1962), *Cas-cando* (1963) y *Astracanada radiofónica* (1972); el guión *Film* (1964); y los dramas para televisión *Eh Joe* (1969), *Trío fantasma* (1976) y *...excepto las nubes...* (1977)– que bordean “el teatro de la mudez, el límite de la

<sup>60</sup> Tomo las fechas –correspondientes al estreno o a la edición de los textos–, de Beckett, 2000 (ed. de Jenaro Talens).

representación” (Oliva y Torres Monreal, 1997, 395). Piénsese, por ejemplo, en la perturbadora *Aliento* (Beckett, 2000, 155), prefigurada por una frase de Pozzo –“Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante y, después, de nuevo, la noche” (Beckett, 1992, 115)– del segundo acto de *Esperando a Godot*:

#### TELÓN

1. Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas. Mantener unos cinco segundos.

2. Corto lamento [“instante del primer vagido de un recién nacido grabado en cinta”, se aclara al final del texto] e inmediatamente inspiración y lento incremento de la luz a la vez hasta alcanzar justamente el máximo en unos diez segundos. Silencio y mantener unos cinco segundos.

3. Expiración y lento decrecimiento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el mínimo (luz como en 1) en unos diez segundos e inmediatamente lamento como antes. Silencio y mantener unos cinco segundos.

#### TELÓN

Ionesco, por su parte, después de *Hambre y sed* (1966) o *Jeux de massacre –Pim, pam, pum*, en la versión en castellano– (1967), se va alejando progresivamente de la creación escénica –recordemos el que es, quizá, el único título relevante de este periodo: *Macbeth* (1972)–, hasta su definitiva despedida de los escenarios con *Viaje al país de los muertos* (1980).

La causa última del periclitar del drama absurdisto radica, quizá, en el declive del existencialismo como corriente de pensamiento dominante. Hacia 1950 se inicia la segunda etapa, de inspiración marxista, del pensamiento sartriano, un viraje intelectual que toma cuerpo a lo largo de cuatro obras fundamentales: *Los comunistas y la paz* (1952), *El fantasma de Stalin* (1956), *Existencialismo y marxismo* (1957) y *Crítica de la Razón Dialéctica* (1960). Camus muere en 1960. Yes un tópico de la crítica heideggeriana hablar de un “segundo Heidegger”, en cuyos escritos posteriores a la segunda gran guerra –más dispersos, frente al carácter fuertemente sistemático de su obra anterior– puede constatarse un evidente alejamiento de los motivos nucleares de *Ser y Tiempo*: el *Dasein*, los existenciales o la oposición entre existencia auténtica y existencia inauténtica.

Paralelamente, el estructuralismo irrumpe violentamente, como una nueva, arrolladora moda intelectual, en la escena filosófica de occi-

dente. En apenas una década se publican *Antropología estructural* (1958), *El pensamiento salvaje* (1962) y *Mitológicas* (1964), de Levi-Strauss; *Historia de la locura* (1961), *El nacimiento de la clínica* (1963), *Las palabras y las cosas* (1966) y *Arqueología del saber* (1969), de Foucault; *Sobre el joven Marx* (1961), *La revolución teórica de Marx* (1965) y *Para leer 'El capital'* (1965), de Althusser; o *Sobre Racine* (1963) y *Crítica y verdad* (1966), de Roland Barthes. Para los estructuralistas, el sujeto se halla sometido a la estructura, disuelto en ella; niegan tanto su libertad cuanto su papel como factor explicativo de la historia, de los hechos sociales. El estructuralismo puede, por tanto, interpretarse como una reacción o réplica al existencialismo. Por otra parte, si el auge del existencialismo coincide con un periodo aciago de la moderna historia europea —la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra—, la eclosión estructuralista está vinculada, en palabras de Antonio Bolívar (1985, 33), “al desarrollo del neocapitalismo en los años sesenta”, y participa, consiguientemente, “del optimismo general reinante, que resultaba poco concorde con los análisis existencialistas, con su tinte pesimista, de la condición humana”. Parece natural que el declinar del existencialismo, soporte ideológico del teatro del absurdo, llevara aparejada la defunción de éste.

Nuevas experiencias escénicas, deudoras ya de Brecht, ya de Artaud o del *happening* norteamericano, caracterizadas por el predominio del espectáculo sobre el texto, la apertura a la participación del espectador, el empleo de técnicas de improvisación y de creación colectiva y la toma de conciencia política —piénsese, por ejemplo, en el *Living Theatre* de Julian Beck y Judith Malina y su posicionamiento frente a la guerra del Vietnam o la represión racial— vienen, además, a sustituir al teatro del absurdo en la vanguardia del teatro occidental. En Hispanoamérica, diversos festivales de teatro —en particular, desde 1968, los festivales internacionales de La Habana y Manizales— suponen la consolidación del llamado Nuevo Teatro latinoamericano: un teatro combativo, de inspiración popular y ascendencia brechtiana, más acorde, acaso, con el momento de efervescencia social y política que, con la muerte del Che Guevara en octubre de 1967, las revueltas estudiantiles, a menudo atroz e impunemente reprimidas, de Perú, Brasil, México, Uruguay o Guatemala en 1968 —coincidentes en el tiempo con el mayo francés— o el triunfo, en septiembre de 1970, de Salvador Allende en las elecciones presidenciales chilenas, se abría para todo el continente. Pionero del

Nuevo Teatro en Cuba sería el Grupo Teatro Escambray, fundado en 1968 por Sergio Corrieri, que señaló el camino para el desarrollo de otros colectivos –La Yaya, Teatro de participación popular, Teatrova, Pinos Nuevos o Cubana de Acero– que apostaron por la plasmación directa de la problemática socioeconómica del país.

### UNA SALVEDAD: EL TEATRO SOTERRADO DE VIRGILIO PIÑERA (1968-1979)

Ni las obras que escribe José Triana entre *La noche de los asesinos* y su marcha al exilio en 1980 –“esa etapa fue un momento de muerte cívica para mí, pues era vituperado en los periódicos, al mismo tiempo que se daban asambleas donde me acusaban de contrarrevolucionario, desviacionista ideológico y muchas cosas más. [...] Con el cambio de política y la necesidad de que la cultura se popularizara, nos apartaron a todos nosotros, crearon nuevos equipos que en realidad no tenían una gran formación y que fueron los que tuvieron el poder en ese momento” (Escarpanter, 1994a, 8), relata el autor, que concibe durante estos años tres piezas: *Ceremonial de guerra* (1968-1973), *Revolico en el Campo de Marte* (1971) y *Palabras comunes* (1979-1980)–, ni las escritas desde que se afincara en París –el monólogo *Cruzando el puente* (1991), *La fiesta o Comedia para un delirio* (1992), *Ahí están los tarahumaras* (1993) o *El último día del verano* (1994), que tengamos noticia– pueden encuadrarse dentro del teatro del absurdo. Lo mismo puede decirse de la producción –*La tierra permanente* (1974-1976), *El criollo Juan* (1983) o *La divina Fanny* (1984)– de Antón Arrufat. Solo Virgilio Piñera sigue escribiendo, después de 1968, dramas adscribibles a esta fórmula dramática. Nos ocuparemos de ellos –publicados, en todos los casos, después de la muerte del autor– en este apartado.

#### UNA CAJA DE ZAPATOS VACÍA

Cuando se inicia el drama, Berta observa perpleja cómo Carlos, su marido, golpea con saña una caja de cartón. Animada por éste –“Patéala” (Piñera, 1993, 135), le insiste–, acepta participar en el juego. En un pasaje de evidentes resonancias jarryanas, la pareja mantiene el siguiente diálogo ante la caja vacía arrojada en el centro de la habitación, a punto de ser aplastada:

Berta.- Está llorando. ¿No la oyes? Nos pide perdón. Ten cuidado no te haga caca.

Carlos.- Es lo normal. El terror relaja el esfínter. [...] Al primer signo de terror, el cuerpo se va en mierda.

Berta (*Gritando*).- ¡Cochino!

Carlos.- Mierda es la única palabra que puede reflejar el estado de terror en que un ser humano se encuentra. (139-140)

La caja resulta así una figura de la condición humana. Vacío, como ella, también el hombre sufre, impotente, los zarandeos y acometidas de la existencia –“Esta simple caja de cartón es, en sí misma, un horror, una angustia y una violencia” (134), ha dicho Carlos poco antes–, y aguarda, indefenso, presa del pánico, la llegada de la muerte –“¡Qué triste sino el de esta cajita! En el altar del sacrificio, la víctima propiciatoria espera la hora fatal” (136)–.

El sentido del “ritual”, de la “misa” oficiada por los protagonistas –con estos términos se refieren una y otra vez a su insólito pasatiempo (136, 137, 140, 141, 148 o 149)–, metáfora del devenir humano –“Una misa profana para enfermos deshauciados. La misa de mi vida” (148), dice Carlos–, se enriquece poco después:

Carlos (*Gritando*).- [...] Mi amor, mírame, estoy temblando; aquí mismo me voy a caer en pedazos, me voy a ir en mierda. (*Pausa*) Pero tengo que aprender; si no aprendo, me matan, y no sería nada que lo hicieran, pero ser excluido del mundo que mata es no estar en el mundo, en este mundo. [...] Si no mato, me matan; si no aprendo, me olvidan; si no aplasto, me aplastan; si no vivo como ellos, muero, y yo quiero vivir, Berta, aunque sea matando. (148-149)

En la caja, “pateada, torturada e inmolada” (143) por la pareja, toma encarnadura, concreción escénica el secular avasallamiento del hombre por el hombre, la convicción de que las relaciones humanas –sociales o personales– sólo pueden establecerse en términos de dominación. La caja vacía representa, en particular, al propio Carlos, que teme que, por ser diferente –“si no vivo como ellos, muero” (149), acabamos de leer–, vendrán a vejarlo, y ha comprendido que está obligado a escoger entre ser depredado o, para seguir vivo, depredar:

Carlos.- [...] Tengo que aprender a matarlo.

Berta.- ¿A quién?

Carlos.- A ese tipo que quiere matarme.

[...]

Berta.- ¿Cómo sabes que vendrá?

Carlos.- Hoy le toca. (150-151)

Con la llegada, en efecto, de Angelito, el victimario, se cierra el primer acto. Cuando comienza el segundo, vemos a éste, jaleado por Berta –“Ponle el culo como un tomate” (152)–, golpeando a Carlos. Se reproduce casi con exactitud –los mismos exabruptos, los mismos gestos– la escena inicial de la obra, sólo que ahora Angelito ocupa el lugar de Carlos, y éste, el de la caja de cartón:

Carlos.- [...] A la una, a las dos, a las tres... (*Le pega una fuerte patada a la caja*) ¡Jajá! Buena patada. (*Corre hasta llegar al sitio en que ha caído la caja*) ¿No te gustó? Contesta: ¿no te gusto? (*Se agacha, pone el oído en la caja*) ¿Cómo dices? ¿Que no te gustó? (*Pausa. Se incorpora*) Pues a mí sí. Y oye: me seguirá gustando (*Pausa. De nuevo se agacha*) ¿Que si voy a darte otra patada? ¿Pues claro que te daré una y mil más! (*Se incorpora, se para en la pierna izquierda, echa hacia atrás la derecha, pero poca cosa*) Esta vez te pateo suavcito, suavcito... (*Le da una patada suave*) Así, así... No me digas que te duele. Casi ni te toco. [...] No puedes quejarte. Te estoy pegando suave, sedoso, acolchado... (acto I, 131-132).

Angelito.- [...] Allá va eso (*Lo patea. [...] Llega junto a Carlos, que ha ido rodando hasta caer de bruces cerca del proscenio*) ¿No te gustó? Contesta: ¿no te gusto? (*Se agacha*) Pues a mí sí. Y oye: me seguirá gustando. (*Se incorpora*) ¿Que si voy a darte más patadas? ¿Pues claro! Pero esta vez te pateo suavcito. (*Le da una patada suave*) No me digas que te dolió. Casi ni te toqué. No puedes quejarte: te estoy pegando suave, sedoso, acolchado... (acto II, 152)

Aunque, a lo largo de este trabajo, hemos huido, en general, de interpretaciones coyunturales en clave biográfica o política, cuesta no ver en Carlos un trasunto del propio autor, silenciado, acosado por el régimen tanto por su heterodoxia ideológica como por su manifiesta homosexualidad. La obra resulta, ciertamente, una premonición de episodios posteriores. Según refiere Reinaldo Arenas (1983, 21), en los últimos años de su vida “la Seguridad cubana somete a Virgilio a un riguroso interrogatorio, lo amenaza con años de cárcel, le confisca gran parte de sus manuscritos y le prohíbe terminantemente leer sus obras entre amigos íntimos”. El poeta Heberto Padilla (1984, 18) nos ofrece el siguiente relato de los hechos:

Todos conocíamos el famoso incidente entre Virgilio Piñera y la Seguridad del Estado. Semanas antes [de su muerte] agentes de la Seguridad entraron en su apartamento violentamente. La policía llegó muy de mañana, hora en que Virgilio hacía sus traducciones, lo vejaron, le gritaron viejo contrarrevolucionario y maricón y confiscaron todas las copias de sus obras. Virgilio nos contó que posteriormente volvieron y lo amonestaron, advirtiéndole que “podía costarle caro” si recibía a extranjeros o continuaba asistiendo a reuniones literarias en ciertas casas habaneras.

La insistencia con la que tanto Berta como Angelito motejan a Carlos de “maricón” –“¡Ve a que te den por el culo, maricón!”, “Ven acá, so maricón” (144); “Fíate del mariconsón” (151)– alimenta esta línea de interpretación, compatible, en todo caso, con la lectura en clave existencial que hemos propuesto al principio de nuestro comentario.

El final de la obra contiene un nuevo desarrollo dramático de una de las ideas recurrentes en el teatro del autor, transitada en *Los siervos, El flaco y el gordo, La niña querida* o, más adelante, en la inconclusa *¿Un pico o una pala?*: la concepción cíclica de los procesos históricos. Como culminación del ritual vejatorio, Angelito arrebató a Carlos sus pantalones y, con ellos, ayudado por Berta, simula estrangularlo. Convoca entonces a “otros muertos, muertos frescos, matados por mi mano” (168). Aparece un coro de diez actores, que aclaman a Carlos como su nuevo rey: “¡Carolus rex, Carolus rex!” (169). Carlos finge renacer por entre las piernas de Berta y, con los mismos pantalones empleados por Angelito como arma homicida, le estrangula. Todos siguen gritando “¡Carolus rex!” mientras la escena “se ilumina en su totalidad” (171). Angelito ha sido sustituido por Carlos que, convertido en victimario, será a su vez depuesto, con el tiempo, por una de sus víctimas, en un eslabón más del decurso, siempre idéntico, de la historia.

#### *EJERCICIO DE ESTILO. TEMA: NACIMIENTO DE PALABRAS*

En *Ejercicio de estilo*, estrenada en 1969 como parte de un espectáculo titulado *Juego para actores*, Piñera presenta ante el espectador una alegoría escénica del nacimiento del lenguaje. Mientras una VOZ va marcando las sucesivas etapas de un parto –“contracción”, “dilatación”, “alumbramiento”...–, la ACTRIZ, situada en el centro del escenario, comienza emitiendo “con voz reposada” (Piñera, 1993, 175) sonidos vocálicos y consonánticos –“PQ-DC. (Pausa breve.) AB-TK. (Pausa breve.)

OG-AY. OG-AK.” (175)—, que, conforme van “ganando en intensidad” (176), se combinan en unidades más complejas. Al final, un círculo de luz se detiene en la boca de la mujer, que pronuncia, en estado de delirio, el siguiente parlamento:

YO NAZCO, TÚ NACES, ÉL NACE, ELLA NACE, ELLA NACE; ELLA NACE, ELLA NACE... (*Gritando*) ¡ELLANACE! ¡ELLANACE! ¡ELLANACE! (*Pausa*) LENYAMAGUAJE, YALENJEMAGÚE, CENJAMALENGUA, GUAMAYAGUAJE, YAMAYAGUAJE, YAMAGÚE, LENYAGUA, YAGUAYA, YAGUAYA, YEGUAMA, YEMAYÁ. (179)

La obra —cuya génesis, según Rine Leal (1990, 23), “tal vez podamos hallarla en la presencia del autor en un curso o taller de actuación que Vicente Revuelta ofreció entre finales de 1967 y principios de 1968 [...] a partir de las experiencias de Artaud, Grotowski y el Living Theatre”— puede entenderse como una de las primeras manifestaciones en Cuba de lo que aquí hemos llamado *teatro espectacular* y otros autores denominan *teatro posmoderno*<sup>61</sup>. Asistimos, en efecto, a un desarrollo casi literal del programa expuesto por Artaud en una de sus “Cartas sobre el lenguaje”. El nuevo teatro debería, para el autor de *El teatro y su doble*,

[...] rehace[r] poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. [...] Ilumina[r] otra vez las relaciones fijas y encerradas en las estratificaciones de la sílaba humana, que ésta ha confinado y matado. Rehace[r] otra vez, plano por plano, término por término, todas las operaciones por las que ha pasado la palabra para llegar a hablar de ese incendiario del que nos protege el Fuego Padre como un escudo bajo la forma de Júpiter, la contracción latina del Zeus-Padre griego; todas esas operaciones por medio de gritos,

---

<sup>61</sup> Cfr. Schlueter, 1985; Toro, A., 1990; o Krynski, 1990. Encontramos en este último artículo una definición clarificadora de qué puede entenderse por *teatro postmoderno*. Para el autor, se trata de la matriz común de la que nace un conjunto de experiencias escénicas diversas —entre las que cabría citar como hitos fundacionales las prácticas del *Living Theatre*, de Grotowski, de Ariene Mnouchkine, de Ronconi, de Barba, de Robert Wilson, de Alan Kaprow, de Peter Brook, de *Bread and Puppet* y de Kantor— cuyas características podrían concretarse en seis puntos: “1) la relativización y la superación de lo textual; 2) la primacía de lo espontáneo y de lo improvisado sobre lo programado; 3) la sincronización de la autonomía de lo teatral, de la socialización y de lo político; 4) el franqueamiento extensivo del umbral de lo escénico y de lo visible; 5) el desplazamiento de lo mimético hacia lo simbólico; 6) la puesta en signos del cuerpo y de la voz, del movimiento, del espacio y del tiempo, por encima y más allá de la mimesis” (175).

onomatopeyas, signos, actitudes, por medio de lentas, abundantes y apasionadas modulaciones nerviosas. (Artaud, 1990, 125)

En el instante climático de la pieza, dice la VOZ, mientras la ACTRIZ reproduce “todo el furor y el raptó que se supone mostraba la Pitonisa”:

PITIA, HÁLITO, TENSA, INCIENSO, NARIZ, EBRIA, ALMA, MUGIENTES, PÁLIDA, FLANCOS, PUPILA, HORROR, MIRADA, MÁSCARA, VÍVIDA, HUMAREDA, FUROR, MÁRTIR, SUDORES, DEDOS, CRISPÁNDOSE, VOCIFERA, COCES, TRÍPODE, SERPIENTE, MALDITA, MALES, ¡AHHH!, SER, ESPÍRITUS, ¡AYYYY!, MIS-TERIO, INTELIGENCIA, ADIESTRA, CUERPO.

Honor de los hombres, santo Lenguaje,  
 discurso profético y engalanado,  
 bellas cadencias donde se aventura el dios  
 en la carne extraviado.  
 Iluminación, munificencia,  
 he aquí hablar a la Sapiencia  
 y cantar esa augusta voz,  
 que sabe cuando ella canta  
 no ser de nadie la voz,  
 sino de los bosques y las ondas (178)

La enumeración de vocablos que precede al conocido poema “La pythie”, de Paul Valéry, dista de ser aleatoria. La PITIA –cuyo nombre deriva de *pitón*, la SERPIENTE que habitaba el *ónfalo* u *ombliigo del mundo* antes de que Apolo le diera muerte para instalarse en él– era la sacerdotisa que, en el oráculo de Delfos, contestaba con gritos ininteligibles y palabras incoherentes –de ahí el término VOCIFERA o las onomatopeyas ¡AHHHH! o ¡AYYYY!– las preguntas que una vez al mes le eran formuladas por reyes, embajadores o particulares. Supuestamente, Apolo se manifestaba por boca de la pitonisa, que, sentada sobre un TRÍPODE, entraba en trance –EBRIA, MUGIENTES, PÁLIDA, FUROR, SUDORES, CRISPÁNDOSE, COCES– como consecuencia, quizá, de ciertas mefíticas emanaciones –INCIENSO, HUMAREDA– que salían de la tierra.

Al identificar a la actriz con la *pitia*, al señalar al actor como descendiente del chamán e intermediario, como el poeta en el imaginario romántico y simbolista, entre los dioses y los hombres –“bellas cadencias donde se aventura el dios / en la carne extraviado” (178)–, Piñera confiere al drama ese “algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso” que Artaud (1990, 67) echaba en falta en el teatro occidental. El hablar

primigenio a cuya eclosión asistimos nada tiene que ver con nuestro ajado y utilitario lenguaje cotidiano, fundado en la convención: cercano a la jitanjáfora –parece innegable la correspondencia entre la expresiones finales de la obra (“...YAGUAYA, YEGUAYAMA, YEMAYÁ”, 179) y algunas de las recreaciones de canciones afroantillanas de carácter ritual (recuérdese, por ejemplo, el conocido “¡Mayombe-bombe-mayombé!” del poema “Sensemayá” incluido en *West Indies Ltd.*, de Nicolás Guillén) propias de la poesía negra–, constituye una tentativa de recuperación de los valores mágicos de la palabra. Es, pues, figuradamente, palabra revelada, sagrada –“...santo Lenguaje, / discurso profético y engalanado” (178)–, otorgada directamente por la divinidad<sup>62</sup>.

Contemporánea de *Ejercicio de estilo*–y en la misma línea, quizá– es la pieza, perdida, *Handle with care*. Se trataba, según Rine Leal (1990, 14), “de un breve guión destinado esencialmente a su realización escénica más que a una lectura”. Nos limitaremos a transcribir la fundamentación del drama, encontrada, parece, entre los papeles del autor:

En esta pieza de teatro quiero expresar, mediante acciones musculares y palabras que no tienen una relación lógica entre ellas, sino puramente ritual, la torpeza con que un acto puede ser ejecutado susceptible de provocar una catástrofe y, consecuentemente, la habilidad a poner en juego para evitarla, esto es, hacer tolerable y eficaz la vida del hombre. Esta pieza podrá ser representada con tantos actores como se quiera, partiendo siempre de un número par, es decir, dos y dos, cuatro y cuatro, y así sucesivamente. La idea es que un grupo *handle with care* una copa de cristal; el grupo antagonista no *handle with care* la misma copa de cristal. (cit. por Leal, 1989, 78)

---

<sup>62</sup> Prácticas semejantes de desarticulación lingüística encontramos en la poesía coetánea del autor, en particular, en el apartado II –“Si muero en la carretera”– de *Una broma colosal*. Transcribo el final del poema “Papreporenmedeloquecanunca”, fechado en 1970:

Sabe mucho esta Ebarajerava,  
 vablar claro, con vava va a vablillar  
 vabarajar ahoraco ñovabajar caravajovavar  
 esa varubia va a vadañar a ese varónváaa.  
 ¿Qué tú divadicevá? ¿Qué el vevajevraje va?  
 ¿tú di que divadivafunto vavarónváa?  
 Patravatra va a vadesvavariaver vavaveando  
 Varónváa va vavacivacivalando muervanvando  
 En Pocito do la Evabarajera Baró (Piñera, 2000, 161)

*UN ARROPAMIENTO SARTORIAL EN LA CAVERNA PLATÓNICA*

En *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, inédita hasta 1988, Piñera lleva a cabo una libérrima transposición dramática del *mito de la caverna*, desarrollado por boca de Sócrates en el libro VII de *La República*, de Platón (1999b, 300):

Imagina un antro subterráneo, que tenga en toda su anchura un abertura que dé libre paso a la luz, y en esta caverna, hombres encadenados desde la infancia, de suerte que no puedan mudar de lugar ni volver la cabeza a causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tienen enfrente. Detrás de ellos, a cierta distancia y a cierta altura, supóngase un fuego cuyo resplandor los alumbrará, y un camino elevado entre este fuego y los cautivos. Supón a lo largo de este camino un tabique, semejante a la mampara que los títeres ponen entre ellos y los espectadores, para exhibir por encima de ella las maravillas que hacen. [...] Figúrate ahora unas personas que pasan a lo largo del tabique llevando objetos de toda clase, figuras de hombres, de animales de madera o de piedra, de suerte que todo esto sobresale del tabique. [...] ¿Crees que [los prisioneros] puedan ver otra cosa de sí mismos y de los que están a su lado que las sombras que el fuego proyecta enfrente de ellos en el fondo de la caverna? [...] Y respecto a los objetos que pasan detrás de ellos, ¿pueden ver otra cosa que las sombras de los mismos?

Es conocida la interpretación del mito. Como las sombras que el fuego arroja sobre las paredes de la cueva, así las cosas sensibles no son más que torpes proyecciones de las ideas, realidades auténticas e inmutables. La luz del sol que deslumbraría al cautivo —el filósofo— que escapa de la caverna es imagen de la idea, cenital, del Bien, “causa primera de todo lo que hay de bello y de recto en el universo” (303).

Piñera reformula la fábula platónica sustituyendo la dicotomía *mundo visible / mundo de las ideas* por la antinomia *existencia inauténtica / existencia auténtica*, y construye así una alegoría —no en vano, subtítulo la obra “auto existencial”— sobre la necesidad de afrontar, de asumir la libertad individual como premisa para construirse una identidad propia frente a los embates despersonalizadores de la sociedad contemporánea.

Vemos sobre la escena a cuatro personajes innominados, sometidos al dominio despótico de Ceremonio, en la misma disposición concebida por Platón:

Los actores aparecen sentados en el suelo y encadenados por las piernas y el cuello y de espaldas al espectador. Tras ellos hay una luz y entre ésta y sus cuerpos pasan figuras de hombre y de animales y cuya sombra, proyectada delante de ellos sobre la pared de la caverna, es lo único que ven sus ojos. (Piñera, 1988, 1)

Piñera emplea concertadamente al menos seis estrategias dramáticas para mostrar la pérdida de individualidad del hombre de nuestro tiempo –encarnado en los cuatro protagonistas–, reducido a indistinguible y gregario hombre-masa:

a) El decorado: según indica la acotación inicial, “el escenario simula una caverna cuyas estalactitas son prendas de vestir (de hombre, de mujer, de niño) y las estalagmitas zapatos (de hombre, de mujer, de niño) con sus puntas vueltas hacia arriba” –a estas prendas alude quizá el sintagma “arropamiento sartorial” (del latín *sartor*, “sastre”) del título del drama–. Un recurso semejante emplea Alberti en su “auto” *El hombre deshabitado*: sobre un bastidor situado al fondo del escenario, “pasan pendientes de un alambre trajes vacíos, flácidos, de señoras, de caballeros, militares, curas, jóvenes, niños, colgados de caretas horribles, pintadas, con ojos y sin ellos. Carrusel triste, silencioso, sin orden” (Alberti, 1950, 11). En una y otra obra, las prendas vacías deben entenderse como representación metonímica de una humanidad estragada, hecha de seres sin identidad, cosificados.

b) La máscara: homólogos de los rinocerontes de la obra de Ionesco, los personajes de *Un ropamiento sartorial*... llevan “en la parte posterior de sus cabezas una máscara que semeja la jeta de un cerdo”. En un apartado anterior hemos discutido el sentido del uso de máscaras en el drama absurdisto: la máscara, decíamos, desposee al personaje de sus rasgos físicos singulares; es, por ello, el signo desindividualizador por excelencia. Leemos en un texto coetáneo del autor, concebido inicialmente para servir de introducción de la pieza *El trac* y publicado, después, por separado:

He ahí el problema planteado para todos. Una máscara o varias máscaras, tanto da, siempre será cuestión de que esa máscara o máscaras nos impide, en tanto que hombres, ser auténticos. Esa máscara o máscaras es a manera de bastión –flojo y falso– que nos cosifica. Y esta cosificación nos torna en íteres

que se ven a ellos mismos actuando por intermedio de su máscara. Ahora bien, cuando un hombre actúa en la vida por medio de su máscara es, ya, una cosa, y como tal, ya no se puede expresar genuinamente. Todo cuanto dice suena falso, todo cuanto hace es inauténtico. (Piñera, 1984b, 57-58)

c) El teatro dentro del teatro: la falta de una personalidad definida, estable, permite a los protagonistas dejarse habitar una y otra vez por personajes diversos. Así, a poco de comenzado el drama, leemos:

De nuevo los actores están formando una cruz en el centro de la escena. Gran spot sobre ellos. El resto de la escena a oscuras. Hombre 1, con los ojos cerrados, hace como que empuña un bastón mientras adelanta, ya el pie derecho, ya el pie izquierdo, pero sin moverse de su sitio. Hombre 2 gesticula con sus manos como hacen los sordomudos. Mujer 1 agita violentamente todo un cuerpo. Mujer 2 extiende su mano derecha como el que pide una limosna.

Ceremonio les ordena más adelante cambiar de juego. El Hombre 1 lo acepta con resignación: “¡Qué más da! Si a mi entender todo es careta y mentira. Y ahora mira, escucha, siente, que la historia de Vicente, Eugenia, Ada y Baltasar vamos prestos a jugar”.

d) Signos paraverbales y cinésicos: mientras duran los juegos metateatrales, “los actores hablarán en falsete y se moverán como marionetas”.

e) La ausencia de nombres propios: los cuatro personajes encadenados reciben en el texto dramático las denominaciones de Hombre 1, Hombre 2, Mujer 1 y Mujer 2. Sólo Ceremonio tiene un nombre: es él quien, al condenar a los prisioneros al rito –a la *ceremonia*–, les impide singularizarse mediante la acción.

f) La desarticulación del lenguaje, en pasajes que nos recuerdan otros, ya comentados, de *La cantante calva* o *El porvenir está en los huevos*:

Hombre 1.– Plac, plac, plac, plac...

Hombre 2.– Crac, crac, crac, crac...

Mujer 1.– Blac, blac, blac, blac...

Mujer 2.– Drac, drac, drac, drac...

Los protagonistas terminarán por comprender que eran, que son libres –recordemos, una vez más, las palabras pronunciadas por Júpiter

en el acto II de *Las moscas* de Sartre (1985, 198): “El doloroso secreto de los dioses y de los reyes es que los hombres son libres”–: por eso “se quitan las cadenas, arrojan las máscaras, se restriegan los ojos como si salieran de un sueño y van caminando a tumbos, como borrachos, hasta el proscenio”. Emancipados de la tutela, del predominio de falsos ídolos –Ceremonio– que dictaban lo que se debía o no hacer, han tomado conciencia, en un mundo sin Dios, de su absoluta e inalienable libertad, que, si bien primero los ciega –como la idea del Bien a los que acceden a su contemplación en el relato platónico–, les permitirá, al cabo, realizarse a sí mismos por medio de sus actos:

Hacia la tierra saldrán, / la tierra de promisión, / los que cara de cartón  
/ no llevan sobre su faz. / Hacia la tierra feraz / van las caras descubiertas, / y a  
ciencia cierta se sabe / que el cielo es una ilusión, / y que tierra y hombre son /  
las únicas realidades.

Más difícil resulta interpretar el desconcertante final. Tras una fuerte detonación, un “humo denso” invade la escena. Se trata, quizá, de una explosión nuclear –de ahí el neologismo “platómico”– que prefigura el espacio escénico de la jornada segunda de *Las escapatorias de Laura y Óscar*, a cuyo comentario me remito.

### *LAS ESCAPATORIAS DE LAURA Y ÓSCAR*

*Las escapatorias de Laura y Óscar*, publicada póstumamente y, que tengamos noticia, no estrenada, propone una nueva reflexión acerca del imparable proceso de cosificación del hombre contemporáneo, indisoluble de la descreencia en un más allá en el que la vida se prorrogue. La obra se nos ofrece, pues, como complementaria de la anterior: ante el vacío de Dios, el ser humano puede bien encontrar en la falta de un asidero trascendente la llave de una recobrada libertad, bien hundirse en el marasmo de una existencia sin rumbo. *Un arropamiento sartorial...* ilustra, según hemos comprobado, la primera de estas respuestas; *Las escapatorias de Laura y Óscar*, la segunda.

A lo largo de las ocho jornadas en las que se organiza el drama, Piñera construye, desgrana una sucesión de espacios alegóricos cuyo sentido habrá que desentrañar.

En la jornada primera, un encadenado de los tópicos de la cosmo-

visión absurdista, encontramos a los protagonistas en una habitación “de techo tan bajo que los actores, que están sentados, uno frente al otro, en sillas muy altas, tocan el techo con las cabezas” (Piñera, 1989, 81). Se trata de la *imago mundi* característica de los dramas del absurdo: un espacio claustrofóbico –una “ratonera” de la que “no hay salida posible” (82)– habitado por personajes que intentan en vano comunicarse –“queremos entendernos, y sólo conseguimos / a través de este diálogo de gritos estentóreos / perder la voz” (82-83; la obra está escrita en verso; en un verso, eso sí, decididamente antipoético)–, cuya existencia tediosa, estéril –“Y siempre será así: los minutos, las horas, / los días y los años transcurrirán jugando / sin logro a favor nuestro, hasta quedarnos muertos” (82)–, se reduce a un hablar por hablar –“Yo, como tú, hablo sin parar diciendo disparates, / que son, como ya tú lo sabes, disparates fingidos” (83)–, a un hacer por hacer –“matando por matar el tiempo que nos mata” (p. 83)–. Al final, Óscar, citando a Baudelaire, propone “hundirse [...] / en el fondo de lo Ignoto para encontrar lo Nuevo” (84). Recordemos el contexto inmediato de estos versos, incluidos en el poema “El viaje” de *Las flores del mal*:

¡Oh Muerte! ¡Oh capitán! ¡Tiempo es ya! ¡Alzad el ancla!  
 Nos hastía esta tierra, ¡Oh muerte! ¡Aparejemos! [...]  
 ¡Viértenos tu veneno y que él nos reconforte!  
 Queremos, tanto el fuego los cerebros nos quema,  
 en el abismo hundirnos. ¿Cielo, Infierno, qué importa?,  
 al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo. (Baudelaire, 1997, 495)

La muerte es, para la voz poética, el único antídoto posible contra el hastío de vivir: cualquier cosa –la nada, incluso–, mejor que el tedio. También Óscar propone abandonar “el paisaje habitual” y pasar “al otro lado” (84), aunque, frente al nihilismo subyacente de Baudelaire, él sí confía en la existencia de un trasmundo –“No sé lo que me espera, pero algo me espera” (84)– en el que le aguarda, acaso, una vida plena.

La segunda jornada se desarrolla en un inhóspito “paisaje lunar, sin atmósfera”, con “una densa niebla [que] lo rodea todo” (84), visualización, seguramente, del no ser, de la nada que espera al hombre después de la muerte. Óscar, porfiado, insiste: “Somos Adán y Eva a punto de adentrarnos en el Jardín de las Delicias” (85). Laura trata de hacerle ver que ese paraíso con el que sueña no es más que una quimera infantil: “Oírte cotorrear sobre lo Ignoto y lo Nuevo / es volver a la infancia

para oír que me dicen: / ¡Cuidado con el coco!” (85). Y concluye: “la única salida es hacia otra ratonera” (86). Ante la imposibilidad de reconstruir una mitología que dé sentido a sus actos, deciden volver a su mezquina y sofocante cotidianeidad anterior, al “mundo consumado de la enajenación” (86):

Laura.– Con sólo dar un paso volveremos a ver  
la cara de lechuza de la madre de Silvia...  
Óscar.– La nariz de Pinocho del padre de Mercedes...  
Laura.– La belleza insolente y veraz de Coralia...  
Óscar.– El ano artificial del tío de tu padre (86)

Conocemos, en las dos jornadas que siguen, a la madre de Silvia, al padre de Mercedes, a Coralia... representación de una humanidad distraída, alienada, que, privada de los mitos que otorgaban un norte a la existencia:

El padre de Mercedes.– La piedra filosofal, la fuente de Juvencia,  
las columnas de Hércules, la Atlántida famosa,  
el Santo Grial, el maná y demás zarandajas  
fueron, durante siglos, un modo de vivir;  
la gente esperaba la salvación eterna,  
y, por supuesto, quedaron con un palmo de narices.  
Hoy no esperamos nada, los mitos se acabaron,  
la gente sólo vive su día interminable  
pensando en cómo escapar de esa trampa mortal,  
sin saber que están cogidos de antemano,  
pero, no obstante, prosiguen en el juego,  
y se mueven, se mueven, sobre su eje se mueven. (87),

se ahogan en la inconsciencia que les depara una actividad frenética. Piñera los presenta, así, como viajeros impenitentes –los encontramos en el salón de la casa de Óscar, entre “baúles, maletas, maletines, sacos de viaje, mantas, abrigos, etc.” (87)– incapacitados para el reposo –para la reflexión o el arraigo, por tanto–, siempre a punto de partir.

Quedan de nuevo solos –jornada cuarta– Laura y Óscar. Laura trata de convencerle, otra vez, de la vanidad de su empeño:

Lo Ignoto y lo Nuevo tan sólo son palabras de poeta  
que al buscarlas como radiantes certidumbres  
se resuelven en un ineluctable *flatus voci*. (90)

La determinación de Óscar se quiebra; parece, por un momento, aceptar la inexistencia de una vida transterrenal:

Nuestro amor por la vida sin vacilar derribe  
 las columnas de Hércules que un Más Allá  
 levanta arteramente. Ni cantos de sirenas  
 ni espejismos nos seduzcan. Y digamos:  
 la Vida Verdadera alienta de este lado. (91)

La aparición de los personajes de la escena anterior, desnudos, ataviados con “una máscara que reproduce facciones de una gran belleza” (91), recitando pasajes del Antiguo Testamento –del *Génesis*: “Al oriente plantó Dios un jardín en Edén. / Y al hombre a quien formara, allí lo eternizó” (91); de los *Salmos*: “Acuérdete de esto: el enemigo blasfema / de Dios, y un pueblo insensato / ultraja tu nombre” (92); y del *Cantar de los Cantares*: “¡Levántate, ciervo! ¡Ven, austro! Oread mi jardín, / que exhale sus aromas. Venga a su huerto mi amado / a comer de sus frutos exquisitos” (92)–, le hace, sin embargo, recaer en el mito, en la ilusión religiosa: “Convéncete, Laura, en el Edén estamos” (91). Enseguida descubrimos que todo era una farsa: los personajes se quitan las máscaras, mientras Laura se apresta, también ella, a abandonarse al efecto narcótico de un quehacer incesante, enajenante: “Cuando vayas a Davies por tus botas / cómprame un cinturón de piel de antílope / y unos guantes de cabritilla. Y también... (Pausa) / Sin duda, un día trajinado tendremos.” (92).

Acompañado de una Laura cada vez más escéptica, Óscar sigue empeñado en encontrar una puerta que le conduzca “hacia ese otro lado en que lo Nuevo impera” (93). Naufragos en una balsa a la deriva –jornada quinta–, arriban –jornada sexta– a Pompeya, “ciudad petrificada que a su vez petrifica” (93) –otra *imago mundi*–, donde Laura, envuelta en una súbita y espesa niebla, desaparece. Óscar, siguiendo su rastro, llega a la isla de Capri. Lo vemos –jornada séptima– ante la entrada de una caverna. Piensa que se trata de la “antesala de la Eternidad” (100), y que Laura, ya “del lado de lo Ignoto” (99), está esperándolo. En realidad, Laura ha sido secuestrada por el bandido Gino, que vigila la entrada de la gruta. Se trata de una parodia del mito de Orfeo: así como éste, tras la muerte accidental de Eurídice, penetra en el Hades en busca de su amada, Óscar se cree en el umbral del mundo de los muertos, donde

espera reencontrarse con Laura; y si el barquero Caronte cobraba a los difuntos una moneda por transportar sus almas a través de las aguas de la muerte, Gino exige “contantes y sonantes diez millones de liras” (101) para permitir a Óscar reunirse con su pareja. En la escenan resuenan, asimismo, ecos de la “Historia de Alí Babá y de cuarenta ladrones exterminados por una esclava” incluida en los cuentos de *Las mil y una noches*. Al final de la jornada segunda, Laura y Óscar regresaban al mundo real a través de una cueva cuya entrada se abría al gritar: “¡Sésamo, ábrete!” (86); Óscar ve en la gruta custodiada por Gino –a la que éste se refiere como “una guarida de ladrones” (100)– el reverso de aquélla: un pasaje que comunica con la otra vida. La puerta, sin embargo, no se abrirá –cuando intenta entrar, “se da [con ella] en las narices” (103)–: el tesoro de la Eternidad es, para él –para el ser humano–, inaccesible. Aparece finalmente Laura: “No hay ningún otro lado, sólo el lado en que estamos, / es decir, el milenarismo mundo de la alienación” (103), afirma.

La última jornada transcurre en el “asilo de locos” (103) en el que Laura y Óscar han sido internados. Ante la evidencia de que el más allá sólo existía en su imaginación, Óscar ha claudicado. Su comportamiento, como el de Laura, “es el de un autómatas” (105). Suena un disco de John Coltrane: “En efecto, Coltrane es una panacea” (107), dice –como en *Falsa alarma*, la música funciona aquí como refugio evasivo, como signo sonoro de una buscada inconsciencia–. Mientras los locos abandonan la escena, uno de ellos, “señalando a los espectadores con el dedo índice, lo lleva inmediatamente hacia su sien derecha para significarles que también ellos están locos” (107). También el sanatorio mental era, pues, una *imago mundi* –una más, después de la habitación cerrada, la balsa a la deriva o la ciudad de Pompeya–: expresión extrema de la quiebra de la individualidad, de la alienación en la que parece sumido irrevocablemente el hombre contemporáneo.

### EL TRAC

En su primera intervención, el Actor, personaje único de *El trac*, presenta entrecortadamente el contenido de la obra:

Actor.– Esta / es / la / historia / de / un / hombre / que / inventó / un / juego. (Pausa.) Él / había / hecho / muchas / cosas / en / su / vida. (Pausa.)

Pero / nunca / había / inventado / un / juego. (*Pausa.*) Los / conocía / todos / y / todos / los / había / jugado. (*Pausa.*) Pero / nunca / había / jugado / su / propio / juego. (*Inspiración profunda.*) Esto / le / preocupaba / mucho / y / se / pasaba / las / horas / pensando / pensando. (*Pausa.*) Hasta / que / un / buen / día / tomó / una / cuerda / en / sus / manos / y / empezó / a / jugar / su / propio / juego. (Piñera, 1993, 184)

El drama consiste, en efecto, en los sucesivos ejercicios de expresión corporal realizados por el Actor “tendientes a mostrar la búsqueda del juego que está por inventar” (187), a saber: “el ejercicio del Todo, de la Nada, del Dolor, del Placer, de la Confianza, de la Desconfianza, de la Luz, de las Tinieblas, del Nacimiento, de la Muerte, de la Risa, del Llanto, de la Ilusión, del Error, del Amor, de la Salvación” (187). Mientras el Actor evoluciona entre las veinte estacas pintadas de negro que se erigen sobre el escenario, una Voz Grabada ilustra o comenta cada uno de los ejercicios, que culminan invariablemente con un grito seco –“¡TRAC!”– proferido por el personaje. Cuando termina el último juego, la Voz proclama: “Podemos empezar / podemos empezar...” (193).

Para Rine Leal (1990, 23), *El trac*—como *Ejercicio de estilo*, ya comentada— se sitúa más en la órbita de las tentativas de renovación escénica de, pongamos, el Living Theatre, que en la de Beckett o Ionesco. Ciertamente, la obra cumple alguno de los rasgos que Alfonso de Toro (1990) señala como propios del *teatro postmoderno*: el “empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o textos propios” —la Voz Grabada acompaña el ejercicio del Error con el soneto “Cuando me paro a contemplar mi estado” de Garcilaso; el de la Ilusión, con el monólogo “Sueña el rico en su riqueza” de *La vida es sueño*, de Calderón; el de la Luz con la expresión creadora del Génesis “Fiat lux”; el de la Muerte, con un poema del propio Piñera titulado “Mientras moría”; el del Amor, con el célebre “Cerrar podrá mis ojos la postrera” quevedesco; el de la Salvación, con el soneto “Versos de amor, conceptos esparcidos” de Lope de Vega—; la integración de una “pluralidad de códigos”, de manera que la palabra ceda su lugar dominante a la luz —“Luz amarilla, débil al comienzo; después, con el trabajo del Actor, irá ganando luminosidad hasta adquirir un brillo inusitado hacia el final de la pieza” (183)—, a los sonidos —“redoble de tambor” (187), “toque de silbato” (187), “descarga de ametralladora” (188), “gran golpe de gong” (190), “toque de clarín” (191)— o a los silencios —“Pausa sostenida”, prescriben las acotacio-

nes al menos una docena de veces–; la importancia del actor “como elemento-tema central” y, en particular, de su “gestualidad kinésica”, a menudo no predeterminada –“Los ejercicios serán creados por el Actor en el momento mismo de la representación, como parte de su situación afectiva en el desarrollo de la pieza” (183-184)–; o la “transformación del texto en un *collage* tonal, donde los signos verbales se han despedido de su función denotativa” –todas las acciones del Actor “irán acompañadas de musitación y sonidos inarticulados” (183), según se indica en la didascalia inicial–. Sin embargo, apunta el mismo autor que en las piezas postmodernas “el espectáculo no es interpretable según parámetros semánticos tradicionales; los significados no son reducibles a una interpretación que dé un sentido profundo, un mensaje”. No ocurre así en *El trac*. De hecho, la incuestionable vinculación del drama con el pensamiento existencialista, así como su evidente carácter alegórico, nos permiten adscribir la obra al paradigma absurdista.

*El trac*, mucho más, desde luego, que un mero “ejercicio para actores”, como ha querido algún crítico (Boudet, 1988, 28), constituye una reflexión escénica –una más– acerca de la forja de una identidad. En “Se habla mucho...”, un texto concebido inicialmente como introducción a la obra, Piñera hace explícito el sentido del drama: el hombre al que aluden el Actor y la Voz Grabada puja por arrancarse “esa máscara o máscaras [que] nos impiden, en tanto que hombres, ser auténticos”; es, en otras palabras, “un hombre sujeto pasivo de sus actos empeñado en devenir sujeto activo de esos mismos actos” (Piñera, 1984b, 57-58). La *existencia inauténtica* –en varios lugares de nuestra exposición nos hemos referido al sentido de este sintagma en el pensamiento heideggeriano– en la que tal hombre está sumido se manifiesta lingüísticamente en la utilización de frases hechas, ajenas –“Todo / cuanto / él / decía / ya / había / sido / dicho / por / otros / todo / cuanto / hacía / ya / había / sido / hecho / por / otros” (185), dice el Actor– que son recitadas maquinalmente, “en tono de letanía” (185):

Voz Grabada.– *Fiat lux*, Eureka; Llegué, vi, vencí; Sin embargo, se mueve; Sólo sé que no se nada; La suerte está echada; ¡Qué gran artista pierde el mundo!, el Estado soy yo; Después de mí, el diluvio; Soldados, desde estas pirámides cuarenta siglos os contemplan; ¡Mierda!; *Consumatum est*. (185)

Afirma Piñera: “Sé que estoy representando en la vida un papel, y

al saberlo, estoy en condiciones de valorar mi acto” (Piñera, 1984b, 58). De igual manera, los ejercicios escenificados por el Actor y comentados por la Voz Grabada –un periplo alegórico desde el Nacimiento hasta la Muerte en el que se exploran todos los posibles estados del espíritu– hacen al hombre consciente de su propio devenir, le permiten despojarse de esas máscaras “con / las / cuales / se / defiende” (185) para poder vivir “a cara descubierta” (Piñera, 1984b, 58). El juego que, al final de la obra, se apresta a inventar no es otro, por tanto, que el de su propia existencia, al fin *auténtica*, a lo largo de la cual podrá afirmarse como individuo, cincelar su singularidad. Como ha dicho antes la Voz Grabada: “Ahí está mi justificación. Si hasta ahora yo he sido los otros, en lo adelante tengo que ser yo. El juego que yo voy a crear será de tal naturaleza que yo me reconoceré en el juego al fin como yo mismo” (186).

#### OBRAS INCONCLUSAS<sup>63</sup>

##### *Las siameses*

El fragmento conservado de *Las siameses* –el primer acto casi completo– constituye la instancia inicial, canónica, expositiva, de un drama “bien hecho”: la acción apenas avanza, y el diálogo discurre al servicio de la presentación de los personajes y de la configuración del conflicto dramático. Manuel –un rico hacendado– y Tomás –su hermano, que se autodefine como “un comunista, la oveja negra de la familia, la vergüenza de papá, que murió maldiciéndome” (55)– juegan a las cartas, matan

<sup>63</sup> Todas las citas de este apartado, de Piñera (1990), donde se incluyen los fragmentos conservados de *Los siameses*, *El viaje*, *Milanés*, *El ring*, *Pompas de jabón*, *Inermes* y *¿Un pico o una pala?*. *El viaje* ha sido ya comentado en un apartado anterior. En *Milanés*, Piñera se ocupa de la figura histórica del poeta y dramaturgo José Jacinto Milanés (1814-1863), iniciador del romanticismo en Cuba, que murió demenciado a causa, según la leyenda, de unos amores contrariados. El más largo de los fragmentos recuperados –el prólogo y la jornada primera– nos muestra a José Jacinto enamorado ya de Isa, a punto de enloquecer. Por su carácter eminentemente realista –aunque la presencia de un *interrogador* de nombre Piñera parece anunciar un interesante perspectivismo con aires de documental–, no nos detendremos en esta pieza. Sobre José Jacinto Milanés ha alumbrado el teatro cubano otros dos textos significativos: *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés* (1974), de Abelardo Estorino, y *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* (1983), de Tomás González.

el tiempo a la espera de que Emilia, la mujer de aquél, dé a luz, en la habitación de al lado, al primer hijo de ambos. Por el diálogo entre Tomás y Manuel descubrimos que Emilia no quería tener al niño –“Ha llevado el embarazo como un estorbo, hasta te diría que como una... [...] como una maldición. La verdad es fea, pero hay que decirla. Y debes ser tú el primero en aceptarla” (59), le dice Tomás a su hermano; la demora en el parto se debe, según Esteban, el médico, a “algo psíquico que pugna por impedir la llegada de la criatura” (71)–, y que con la pareja vive Olga, la hermana de Emilia, que mantiene con ella una relación estrechísima –“He visto hermanas que se quieran, pero como Olga y Emilia...” (57)– y odia a su cuñado, acaso porque el matrimonio entre Manuel y Emilia fue, en realidad, una mera transacción de bienes, pactada entre Manuel y don Rosendo –el padre de Emilia–, que la joven aceptó resignadamente:

Manuel.– [...] No me perdona, como ella dice, haberle robado la hermana.

Tomás.– Bueno, tú mismo te lo buscaste. A nadie le gusta que le compren un familiar. (*Pausa*) Y eso fue lo que tú hiciste.

Manuel (*en tono de disculpa*).– Emilia siempre me gustó.

Tomás.– No digo que no no, pero pasaste por encima de los sentimientos de ella. Te bastó quererla para arrogarte el derecho a comprarla. Para colmo de suerte, el viejo don Rosendo hizo lo mismo que tú: pasó por encima de sus sentimientos de padre y te vendió la hija. (57)

El *dramatis personae* de la obra abarca casi al completo el espectro social cubano: Manuel es un latifundista; Tomás, un comunista infiltrado entre los rentistas; Carlos –hermano de ambos–, un religioso; Olga y Emilia, representantes de una burguesía claudicante, venida a menos; hay también una referencia al colectivo afrocubano, situado en la base de la pirámide social: Manuel reconoce que ha tenido con “negras y mulatas” (54) varios hijos ilegítimos, a los que, significativamente, no reconoce como herederos. Se avizora, pues, la pretensión de Piñera de pergeñar un fresco, una radiografía de la fracturada sociedad cubana prerrevolucionaria; de elucidar los intereses de clase o los vectores ideológicos en cuya colisión hay que buscar las causas últimas de la Revolución.

Apenas un par de alusiones anuncian el nacimiento de las dos siemasas con el que, presumiblemente, se cerraba el primer acto: “A lo

mejor todo sale bien; a lo mejor, Emilia tiene un par de hermosos mellizos” (60), dice Tomás; poco antes, a propósito de la relación entre las dos hermanas, ha exclamado Manuel: “¡Ni que hubieran nacido pegadas!” (57). Frente al realismo cercano a *Aire frío* del acto conservado –quizá no es casual que tanto en una como en otra el inicio de la acción tenga lugar en 1940, el año de la promulgación de la última constitución formalmente democrática de Cuba y de la elección presidencial de Batista–, el resto de la obra viraba, si hemos de creer a Rine Leal (1990, 26-27), hacia un desarrrollo más alusivo, alegórico:

Por suerte, recuerdo el argumento total que Piñera me narraba a principios de la década del 60, y que posiblemente fue la idea motriz de la obra. [...] Según sus palabras, la acción se desarrollaba no en 1940, sino [...] el 31 de diciembre de 1958 [...]. El primer acto concluía con un doble anuncio: el nacimiento de las siameses y el triunfo de la Revolución. El segundo acto tenía lugar varios años después. Las hermanas, unidas por un cartílago en la espalda que las obliga a dialogar por medio de espejos [...], tienen posiciones contradictorias frente a la Revolución. La unidad y lucha de contrarios alcanzaba en este acto una imagen escénica que definía la familia cubana, una sola en sí misma pero escindida políticamente. En la imposibilidad de llegar a un acuerdo, a una paz fraternal, las siameses deciden operarse para que cada una de ellas asuma su destino, aunque el riesgo de la separación es terrible: una de las dos puede morir [...]. Si *Aire frío* es el análisis de una sociedad a través de 18 años, aunque objetivada en términos familiares, la pieza sobre las siameses podría alcanzar una significación similar con una situación aún más aplastante: la contradicción antagónica en el seno de la unidad, que solo se resuelve con la desaparición de una de las partes.

### *El ring*

Cuando suena el gong que da inicio a la acción de *El ring*, cuatro personajes, ataviados con bata y pantalones de boxeador, ocupan el centro del escenario: son Rolo –el juez–, Pilo –el acusado–, Mino –el investigador– y Babo –el verdugo–. Rolo, Mino y Babo interrogan a Pilo a propósito del asesinato de Neno. Le golpean, obligándole a inventar la escena del crimen:

Mino (*en el juego*).– Le quitaste la mujer. ¡Hijo de puta! (*lo golpea*) [...]

Pilo (*en el juego*).– ¡Y qué, mi socio! El que puede, puede. [...] Nos enredamos y entonces ella me dijo con unas señas de lo más excitantes que el

domingo Ne tenía trabajo toda la noche, que ella me esperaba... Me esperaba...  
[...]

Rolo.- Pero Neno te cortó el pasodoble. Te cogió mansito en su propia cama.

Pilo (*en el juego*).- Mala suerte que tiene uno. Se le había olvidado el dinero. Volvió por él y nos cogió asando maíz.

Rolo (*en el juego*).- Y le metiste el cuchillo enterito.

Pilo (*en el juego*).- Le salió por la espalda. (*ríe forzosamente*)

Rolo (*en el juego*).- ¿Y qué más?

Pilo.- La sangre salió a borbotones. (119-120)

Finalmente, Pilo se desmaya. Descubrimos entonces que es víctima de un juego perverso, caprichoso:

Babo.- Te lo dije: este tipo no sirve para nada. Y tú "sirve, sirve". Pues ahí lo tienes... Cuatro desmayos en menos de una semana. Así no adelantamos nada.

Rolo.- Pero en qué mundo vives, Babo, en qué mundo. Así que uno da una patada y rapta a un tipo perfecto con nervios de acero, dispuesto a entrar en el juego, resistiendo interrogatorios de diez horas y encima de todo eso dando las gracias por haberle hecho el honor de haberlo elegido como víctima. (121)

Pilo se incorpora; se inicia, de nuevo, la farsa. En el punto en el que se interrumpe el texto, Rolo, Babo y Mino le han obligado a inventar otra versión de los hechos: ahora es su propia mujer la amante de Neno, y él, quien les encuentra acostados en el sofá de su casa.

Como si Piñera hubiera querido trasladar el gusto por las estructuras circulares a su propia trayectoria como dramaturgo, *El ring* recupera casi textualmente algunas frases de la pionera *Falsa alarma*: "Bueno, pues si usted no es juez ni usted es viuda, tampoco yo soy asesino. ¿Lo entienden?", decía allí el Asesino. La autocita, que sirve como subrayado de la coherencia de la producción escénica del autor, es evidente, deliberada:

Mino.- Lo que pasa es que Pilo tiene miedo porque no sabe que tú no eres juez.

Rolo.- Y se lo voy a decir. (*se pone frente a Pilo, se inclina*) Pilo, yo no soy juez. (*pausa*) Bueno, soy juez porque digo que soy juez, pero nunca estudié para juez. (*se incorpora; a Mino*) ¿Complacido? Ya Pilo sabe que no soy juez, y como Pilo ya lo sabe pues Pilo me coge la baja y Pilo me dice: "Pues si tú no eres

juez, yo tampoco soy acusado y como no soy acusado puedo ser lo que me salga de aquí (*se toca el sexo*) y como puedo ser lo que me salga de aquí (*se vuelve a tocar el sexo*) desde este momento soy tan juez como tú y tú seras acusado como era yo. (121)

Estamos no ante un juicio, sino ante la impostación, la representación de un juicio. Como en *Falsa alarma*, ello sugiere la vanidad de toda valoración moral, la imposibilidad de juzgar. Cualquiera –o, lo que es lo mismo, nadie– puede erigirse en juez, pues no existen parámetros éticos de carácter absoluto, universal. Resulta, sin duda, temeraria –aunque no del todo desdeñable– una lectura de la obra en clave biográfica: Pilo, desconcertado, avasallado por tres inquisidores que le enjuician arbitrariamente por un crimen inexistente, como trasunto del propio Piñera, señalado, silenciado por las autoridades.

### *Pompas de jabón*

En *Pompas de jabón*, de la que se conservan apenas las ocho cuartillas iniciales, Salvador, potentado, ocioso, consagra su tiempo a una tarea singular: hacer pompas de jabón. Necesita, para ello, del concurso de sus dos secretarias, Ana e Irene, contratadas para mantener diariamente, durante dos horas, un diálogo banal “sobre el tema que mejor les parezca” en el que su jefe encuentra la “inspiración para lograr las más bellas pompas” (127).

Al final del fragmento conservado –retrato, hasta entonces, de un escéptico que ha comprendido la inutilidad, la futilidad de toda acción–, la pieza adquiere un inequívoco sesgo político:

Ana.– [...] ¿Conoces a los comunistas?

Irene (*con tono orgulloso*).– Yo pertenezco al Partido.

Ana.– Perfecto. Así me entenderás mejor. (*Pausa*) Escucha esto: los comunistas comenzaron haciendo pompas y mira adonde han llegado.

Irene.– ¡Mentirosa! Jamás los comunistas hicieron una sola pompa.

Ana.– Cálmate, querida (...). No las hicieron precisamente de jabón, pero las hicieron con ideas. (137-138)

Se trata –la alusión al “Partido” o a “los comunistas” excluye cualquier otra interpretación– de una denuncia explícita del sistema, expresión de una profunda decepción ante el derrumbe de los ideales de

libertad y de justicia social en nombre de los cuales se emprendió la Revolución. Poco antes hemos asistido al siguiente diálogo:

Irene (*mirando fijamente a Salvador que sigue haciendo pompas*).— Él no hace nada de lo que hacen los hombres: no mata, no escribe, no ara la tierra, no fornicica, no pinta paredes, no intriga. No, no hace nada de los que hacen los hombres. Sólo pompas, pompas, pompas...

Ana.— Bueno, es un precursor.

Irene.— ¿Un precursor?

Ana.— Sí, un precursor, un pionero. [...]

Irene.— Puedo renunciar al empleo.

Ana.— No por eso escaparás de sus pompas. [...]

Irene.— Entonces lo mato como a un perro.

Ana.— Ipso facto ocuparía su lugar otro precursor. Te pasarías la vida matando precursores [...] Matando precursores y pasando hambre. (*Pausa*)

Irene.— ¿Tiene siempre que haber un precursor?

Ana.— ¡Siempre! (136-137)

Piñera incide, una vez más, en la concepción cíclica de los procesos históricos apuntada en *Los siervos*, en *El flaco y el gordo* o en *Una caja de zapatos vacía*: una sucesión de “salvadores” —el nombre del protagonista no es, evidentemente, casual— jalona el curso de la historia: indistinguibles, se presentan ante el pueblo uno tras otro con la pretensión de redimirle, portadores de altos ideales que se revelarán, finalmente, inconsistentes, como pompas de jabón.

### *Inermes*

El insuficiente material conservado —cuatro páginas: la nómina de “Personajes”, un “Prólogo” y el inicio del primer acto; deducimos que Piñera había concebido una obra de cierta extensión— de *Inermes*, subtitulada “tragedia de la vida actual”, a duras penas nos permite esbozar una interpretación. El “Prólogo”, en el que “un grupo de jóvenes en fila de uno” cuyos cuerpos y rostros “expresan un cansancio agotador” cruzan la escena, en el extremo de la cual, que “se hallará en una oscuridad completa”, irán “como cayendo en la nada, con silencio profundo” (141), parece sugerir la ausencia de horizontes, de expectativas, de un significado trascendente que anime o guíe el curso de la existencia, reducida a un cansino discurrir hacia la muerte, hacia la nada. Lo que sigue —dos antiguos compañeros de estudios, Marcos y Alfonso, reciben

la visita inesperada de Silvia, la vecina del piso de abajo, a la que aquél, impenitente *voyeur*, se dedica, día tras día, a espiar; antes, dialogaban acerca de la comezón existencial que les consume, esa “tirana inquietud que nos postra la voluntad y trueca todas nuestras fuerzas positivas” (144-145)– puede entenderse como una glosa del prólogo: el contraste entre lo trivial de la acción y el lenguaje afectado, altisonante, decididamente paródico, que emplean los personajes, subraya, acaso, –empleo sus propias palabras– “la cruel estupidez de este existir nuestro” (143), su condición de “masas borrosas, sin rutas a seguir ni caminos que tomar” (144).

### *¿Un pico o una pala?*

*¿Un pico o una pala?* es, según apunta Rine Leal (1990, 36), el drama en el que trabajaba Piñera cuando murió, el 18 de octubre de 1979. Se conservan dos escenas del primer acto –la segunda, en dos versiones– y otras dos del segundo, así como un sumario plan de la acción, un esbozo de los personajes y algunas indicaciones sobre el espacio escénico.

Conocemos, en la primera escena, a dos mellizos, Juan y Pedro, y a sus padres, María y José. Juan, robusto y expansivo, es un empedernido jugador; Pedro es, en cambio, un joven honesto, aunque enfermizo e hipocondriaco. Aquél es el favorito de su padre; éste, el de su madre. Transcurren cinco años. Juan y Marta –su mujer– se muestran enamorados, pero la desmedida afición de aquél por el juego y las deudas contraídas están a punto de acabar con su matrimonio. Por su parte, Mercedes, la esposa de Pedro, trata en vano de animar a éste, que, abatido, se cree desahuciado.

Cuando comienza el acto II, un año después del suicidio de los hermanos, María, embarazada de dos nuevos mellizos que se llamarán, también, Juan y Pedro –“A rey muerto, rey puesto” (166), dice– hace una predicción: “El nuevo Juan tendrá la pureza del antiguo Pedro y el nuevo Pedro la salud de hierro del antiguo Juan” (167). José, menos optimista, advierte: “El nuevo Juan heredará el mal incurable del antiguo Pedro, y el nuevo Pedro heredará el vicio del antiguo Juan” (167). En la última escena conservada, los difuntos Juan y Pedro conversan con sus respectivos Diablos, y se disponen, parece, a reencarnarse, libres de las tachas que ensombrecían sus vidas primeras, en sus hermanos a

punto de nacer. De las palabras de los Diablos se desprende, sin embargo, que acaso José tenía razón, y no asistiremos sino a un mero intercambio de defectos:

Diablo.– Incipit vita nuova.

Pedro.– Sí, vida nueva que comienza y que es la negación de la pasada.

Diablo.– No te entiendo.

Pedro.– Fui Pedro, el enfermo desahuciado, ahora soy Pedro, una salud de hierro.

Diablo.– ¿Qué me dices entonces de la salud de tu alma?

Pedro.– Es la misma.

Diablo.– No afirmaría tan a la ligera. Ya te dije que puede haber sorpresas (168-169).

En efecto, según testimonio de Abilio Estévez, que escuchó de labios del autor el plan global de la obra, ahora “Juan será el enfermo y Pedro el eterno jugador, para repetir una vez más el ciclo inicial: ambos mellizos se suicidarán de nuevo” (cit. por Leal, 1990, 37).

El último proyecto dramático de Virgilio Piñera contiene, pues, un nutrido muestrario de los temas y procedimientos dramáticos característicos del autor: la definición negativa de los personajes –“vida nueva que comienza y que es la negación de la pasada” (168), dice Pedro, descendiente del no-Jesús de *Jesús*, del no-Juez de *Falsa alarma*, de los Vicente y Emilia de *El no*–, el conflicto entre libertad y destino –*Electra Garrigó*–, la conversión de un personaje en su contrario –*Los siervos*, *El gordo y el flaco*, *Una caja de zapatos vacía*– o la concepción del devenir humano como un decurso recurrente, expresado por medio de un diseño cíclico de la acción dramática –*El gordo y el flaco*, *La niña querida*, *Una caja de zapatos vacía*.



## Conclusiones

Tomaremos como hilo conductor los seis puntos en los que concretábamos nuestros objetivos en la Introducción de este trabajo:

1. Nos proponíamos, en primer lugar, definir el paradigma del llamado *teatro del absurdo*, en el que, considerábamos, habrían de encontrar acomodo las obras objeto de nuestra indagación. Quizá cualquier intento de establecer paradigmas comprensivos en el ámbito de los estudios literarios esté condenado al fracaso. George Steiner refiere en sus memorias la conmoción que le produjo la lectura en su infancia de una exhaustiva guía ilustrada de los escudos de armas de la ciudad de Salzburgo. Aquel manual de heráldica supuso para él la revelación de la “especificidad, la minuciosidad, la amplísima diversidad de las sustancias y las formas del mundo” (Steiner, 1998, 14). Y concluye:

    Mi convencimiento de que el actual triunfo de lo teórico en el discurso literario, histórico o sociológico es mero autoengaño, de que revela una actitud de cobardía frente al prestigio de las ciencias, tiene su origen en esos escudos de armas irreductiblemente individuales que perturbaron mi vida aquel verano de 1936. Más tarde supe que hay ciertas reglas formales y convenciones exactas que subyacen al código, a los cuarteles heráldicos, que existen figuraciones y alegorías sistemáticas. Si así se desea, es posible hacer una lectura “teórica” del significado de los blasones. Para mí, sin embargo, este esquema abstracto no es capaz de alterar o transmitir la fuerza motriz de la individuación. (18)

Imaginamos la literatura como un vasto mosaico, y no hay, acaso, más que teselas disímiles, innumerables, que no forman estructura. Nos corresponde, con todo, jugar a la teoría: buscar y, si es preciso, inventar un orden para el curso, fragmentario, de lo dado; formular modelos abstractos en los que hallen encaje, elucidación, los fenómenos singulares.

El teatro del absurdo nace como un rebosamiento de las vanguardias históricas sobre suelo ideológico existencialista. De filiación anti-realista –colofón de la reacción antinaturalista que, iniciada por Alfred

Jarry y por los dramaturgos simbolistas a finales del siglo XIX, encuentra su continuación en el teatro expresionista, en las propuestas escenográficas de Adolphe Appia y Gordon Craig, en los experimentos escénicos dadaístas y surrealistas, en los textos programáticos de Antonin Artaud—y carácter alegórico—pues el universo representado, en apariencia abstracto, autoconfigurado, ajeno a toda pretensión de veracidad psicológica o argumental, debe entenderse como *imago mundi*, como figura de lo real, de la condición humana—, los dramas adscribibles al paradigma absurdista se nos ofrecen como trasunto de la realidad tamizada por el cedazo de la cosmovisión existencialista—vinculados, así, tanto a la literatura de reflexión existencial (Kafka, Pirandello, Pessoa...) como a las formulaciones más o menos sistemáticas de los pensadores inscritos en la órbita del existencialismo (desde Kierkegaard y, antes, Pascal, hasta Sartre, Heidegger o Albert Camus)—.

Si, para Pirandello, la representación del caos “en absoluto ha de hacerse en modo caótico” (Pirandello, 1992, 98), los dramaturgos del absurdo buscarán, por el contrario—y en esto radicará su principal diferencia con respecto a la praxis teatral del propio Pirandello, de Sartre o de Camus—, una coherencia entre el contenido ideológico de sus obras y los mecanismos mediante los cuales éste toma cuerpo escénico. Puede establecerse, por tanto, un sistema de correspondencias entre los procedimientos dramáticos empleados y los rasgos o semas de la concepción subyacente del hombre y del mundo.

Así, la ausencia de un conflicto dramático en torno a cuyo planteamiento, desarrollo y resolución se ordenen los hechos representados y, correlativamente, la estagnación o desarticulación de la acción, que se pliega, a menudo, sobre sí misma en un diseño compositivo-temporal de carácter cíclico o circular, resulta una ajustada plasmación estructural del vacío de una justificación trascendente que dé sentido a la existencia, reducida a un invertebrado discurrir sin objeto, reiterativo y tedioso. La destrucción del personaje tradicional, entendido como entidad estable, acabada, con un perfil psicológico coherente, individualizado, así como la eliminación, en ocasiones, de los nombres propios, la utilización de máscaras o el empleo de estructuras metateatrales—con la consiguiente sustitución de la acción, responsable y singularizadora, por el rito o la simulación—, serán expresión de la liquidación del individuo—decretada sucesivamente por el idealismo hegeliano, por el positi-

vismo mecanicista, por los totalitarismos de izquierdas y de derechas en una sociedad progresivamente deshumanizada. El espacio vacío, claustrofóbico, en el que a menudo se desarrolla la acción sugerirá metonímicamente la vida sin trasmundo, sin esperanza ni alternativa, a la que el hombre ha sido arrojado. La desarticulación lingüística, ensayada por el simbolismo –donde hay que situar (Mallarmé, Rimbaud) el inicio de esa propensión al silencio de la que adolece (Ungaretti, Celan, Valente...) buena parte de la literatura del siglo XX– y, sobre todo, por las oleadas sucesivas de la vanguardia –como resultado de una actitud adanista o primitivista (la jitanjáfora afroantillana, los textos fonéticos de los futuristas rusos o de los grupos dadá de Zurich, Berlín o Hannover); como manifestación o consecuencia de una impronta irracionalista (la escritura automática surrealista, la poesía onomatopéyica del futurismo italiano); o como contestación airada, creadora, a una erosión, a un desgaste de siglos que ha reducido el lenguaje a un código osificado y caduco, inhábil tanto como vehículo o auxiliar del pensamiento cuanto como instrumento de comunicación (*Trilce*, *Finnegans Wake*, *Altazor*, el movimiento letrista, el *glíglico* cortazariano...)– servirá, por último, como expresión de la imposibilidad de la comunicación entre individuos o de la radical ininteligibilidad de la realidad, refractaria al conocimiento, al abrazo del lenguaje, a los asedios de la razón.

2. El absurdismo cubano eclosiona en la segunda mitad de la década de los cincuenta impulsado por una constelación de autores –Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana, Ezequiel Vieta– aglutinados en torno a la revista *Ciclón*, fundada en 1955 por José Rodríguez Feo a raíz de un agrio desencuentro con Lezama que provocó su abandono de *Órigenes*. De vocación cosmopolita y alejada de toda consigna política, *Ciclón*, con apenas trece números bimensuales, se erige –en paralelo con la revista *Nuestro Tiempo*, de declarada militancia nacionalista y de izquierdas– en faro y foco de agitación cultural frente a la asfixiante medianía intelectual de la Cuba del batistato. En sus páginas –en las que los autores citados publican reseñas, poemas, artículos y hasta fragmentos dramáticos– encontramos todos los vectores necesarios para reconstruir la genealogía del teatro del absurdo: el simbolismo y el decadentismo finisecular, Jarry, dadá, el surrealismo, el existencialismo ateo, el gusto por la provocación o la defensa de una aristocracia intelectual.

3. A propósito de *Siempre se olvida algo*, de Virgilio Piñera, traíamos a colación una reflexión de George Steiner acerca de la dificultad de computar una realidad siempre plural, que prolifera: “De pronto, en un momento de exultante aunque horrorizada revelación, se me ocurrió que ningún inventario, ninguna enciclopedia heráldica, ninguna *summa* de animales fabulosos, inscripciones, sellos de caballerías, por exhaustivos que fuesen, podrían ser *completos*” (Steiner, 1998, 15). Por otra parte, en los límites, necesariamente difusos, del paradigma absurdistista se sitúan un buen número de obras de difícil adscripción. Exonerados, en definitiva, de la tarea imposible de fijar *definitivamente* el corpus de dramas de vanguardia cubanos, hemos estudiado separadamente alrededor de una treintena de piezas de matriz absurdistista escritas, editadas o estrenadas en Cuba entre 1948 –el año del estreno de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, en el que están también fechadas, del mismo autor, *Jesús y Falsa alarma*, primera inequívoca manifestación, ésta última, del teatro de vanguardia en la Isla– y 1968, fecha tras la cual el teatro del absurdo desaparece, con algunas salvedades –el grueso del teatro, diríamos, *soterrado*, de Piñera: obras no publicadas ni estrenadas en vida del autor, concebidas en su mayor parte desde el exilio interior en el que vivió los últimos diez años de su vida–, tanto de la letra impresa como de los escenarios cubanos.

Podemos repartir las obras comentadas en los siguientes grupos<sup>64</sup>:

a) Obras adscribibles al teatro del absurdo:

a. 1. Virgilio Piñera:

a. 1. 1. Dramas compuestos antes de 1968 publicados o estrenados en vida del autor: *Falsa alarma* (1948, aunque retocado ampliamente para su estreno / 1957 / 1949 –primera versión–; 1960 –versión definitiva–), *La boda* (1957 / 1958 / 1960), *El flaco y el gordo* (1959 / 1959 / 1960), *El filántropo* (1960 / 1960 / 1960), *Siempre se olvida algo* (anterior a 1964 / no estrenada / 1964), *Estudio en blanco y negro* (1967 / no estrenada / 1970), *Dos viejos pánicos* (1967 / 1969 / 1968).

a. 1. 2. Dramas compuestos antes de 1968 no publicados ni

<sup>64</sup> Consignamos entre paréntesis tres fechas: la primera es el año estimado de composición; la segunda, el del estreno; la tercera, el de la primera edición.

estrenados en vida del autor: *El álbum* (anterior a 1968 / no estrenado / 1984), *El no* (1965 / no estrenado / 1993), *La niña querida* (1966 / no estrenado / 1993) y el inacabado *Los mirones* o *El viaje* (1967 / no estrenado / 1990).

a. 1. 3. Dramas posteriores a 1968, inéditos, todos, hasta después de la muerte del autor: *Una caja de zapatos vacía* (1968 / 1987 / 1986), *Ejercicio de estilo* (1969 / 1969 / 1993), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971 / no estrenado / 1988), *Las escapatorias de Laura y Óscar* (1973 / no estrenado / 1989), *El trac* (1974 / no estrenado / 1993). En su momento hemos discutido –volveremos sobre ello en estas “Conclusiones”– la relación de *Ejercicio de estilo* y *El trac* con el teatro llamado *espectacular* o *posmoderno*.

a. 1. 4. Piezas inconclusas en las que el autor trabajó en los años setenta: *Los siameses*, *El ring*, *Pompas de jabón*, *Inermes*, *¿Un pico o una pala?*.

a. 2. Antón Arrufat: *El caso se investiga* (anterior a 1957 / 1957 / 1963), *El vivo al pollo* (1959 / 1961 / 1961), *La repetición* (1959 / 1963 / 1963), *La zona cero* (1959 / no estrenado / 1963), *Todos los domingos* (1964 / 1966 / 1968).

a. 3. José Triana: *El Mayor General hablará de Teogonía* (1957 / 1960 / 1963), *La noche de los asesinos* (anterior a 1965 / 1966 / 1965).

a. 4. Ezequiel Vieta: *Los inquisidores* (anterior a 1957 / 1957 / 1966).

a. 5. Nicolás Dorr: *Las pericas* (anterior a 1961 / 1961 / 1961).

a. 6. Gloria Parrado: *El juicio de Anibal* (anterior a 1956 / 1956 / 1966), *Un viaje en bicicleta* (anterior a 1957 / ¿? / 1966), *La espera* (1957 / ¿? / 1966).

b) Obras de los autores anteriores no encuadrables, con rigor, en el paradigma absurdista que comparten, no obstante, con los dramas del absurdo ya el sustrato ideológico, ya usos dramáticos característicos: *Electra Garrigó* (escrita en torno a 1946, aunque fechada espúreamente en 1941 / 1948 / 1960), *Jesús* (1948 / 1950 / 1960) y *Los siervos* (1955 / 1955 / 1957), de Virgilio Piñera; *El último tren*, (1957 / no estrenada / 1963) y *Los siete contra Tebas* (1968 / 1970 / 1968), de Antón Arrufat;

*Medea en el espejo* (anterior a 1960 / 1960 / 1962), *El Parque de la Fraternidad* (anterior a 1962 / 1962 / 1962) y *La muerte del Neque* (anterior a 1963 / 1963 / 1964), de José Triana. Pueden incluirse en este grupo algunos dramas que *dialogan*, para negarlo, con el teatro del absurdo: *Sin palabras en compañía* (anterior a 1966 / no estrenada / 1966), de Ezequiel Vieta, y *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (anterior a 1973 / ¿? / 1973), de Nicolás Dorr.

Quedaron excluidas de nuestro análisis las obras que no encuentran acomodo en los dos grupos anteriores –*La sorpresa*, *Aire frío* o el fragmento más extenso de la inconclusa *Milanés*, de Piñera, de adscripción realista, y, en general, la producción dramática de Arrufat y de Triana posterior a 1968– y, obviamente, los dramas perdidos o no editados –*Clamor en el penal*, *En esa helada zona*, *El encarné* y *Handle with care*, de Piñera; *Lo que pasa en la cocina*, *El memorándum* y *Los días llenos*, de Arrufat; *La casa ardiendo*, *El incidente cotidiano* y *La visita del ángel*, de Triana.

4. Los primeros balbuceos del absurdismo cubano se producen en los años cuarenta, durante el periodo del llamado *Teatro de arte* (1936-1953), en el que, en Cuba, como en prácticamente toda Latinoamérica, diversos grupos independientes –La Cueva, Teatro Experimental, ADAD, Prometeo...– se empeñan en una renovación profunda de fórmulas dramáticas, de usos escénicos y, en general, del gusto teatral con el objetivo último de homologar el teatro cubano con el resto de la dramaturgia occidental.

Es, sin embargo, en la etapa de las *salitas* (1954-1958) cuando el teatro del absurdo prende decididamente en la Isla. La proliferación en La Habana de pequeños locales teatrales regidos por las leyes de la oferta y la demanda permite paliar las deficiencias de las que había adolecido el teatro cubano durante el periodo anterior: la ausencia de un público real, la falta de funciones regulares y la inexistencia de actores, directores o dramaturgos profesionales.

A pesar de que el teatro cubano ocupó, en este contexto de incremento y estabilización de la actividad teatral, un espacio aún reducido –apenas una de cada seis obras estrenadas–, pueden distinguirse en la dramaturgia autóctona de este periodo cuatro líneas o tendencias dominantes: un *teatro comercial*, cultivado por Enrique Núñez Rodríguez o María Álvarez Ríos, de signo cercano al de las obras de Noel Coward,

Terence Rattigan, Louis Verneuil o los españoles Alfonso Paso, Carlos Llopiz y Víctor Ruiz Iriarte dominantes en las salitas capitalinas; un incipiente *realismo social*, representado por los primeros dramas de Fermín Borges o Abelardo Estorino, emparentable con la “Generación Realista” que, por las mismas fechas, iniciaba su andadura en España –Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, Martín Recuerda...– y, acaso, con el neorrealismo italiano; un grupo de obras de trabada arquitectura simbólica y filiación, quizá, lorquiana para las que propusimos el marbete de *realismo poético* –Ramón Ferreira, Rolando Ferrer–; y un *teatro de vanguardia* cuyas manifestaciones –obras de Antón Arrufat, José Triana, Virgilio Piñera, Ezequiel Vieta y Gloria Parrado– presentan evidentes correspondencias con las piezas de Ionesco o Genet que se daban a conocer en Cuba en esos mismos años. *Realismo social* y *teatro de vanguardia* resultan, así, correlatos, en el ámbito de las artes escénicas, de los vectores estético-culturales aglutinados en torno a las revistas *Nuestro tiempo* y *Ciclón*.

Frente a lo que pudiera pensarse, puede hablarse, al menos durante el primer decenio que sigue al triunfo de la Revolución y a pesar de la nueva situación política y del esplendor sin precedentes que, al amparo del patrocinio estatal, se inicia para el teatro cubano, de una razonable continuidad estilística con respecto a la dramaturgia del periodo de las salitas. A grandes rasgos, junto a un realismo combativo, de nuevo cuño, que hemos denominado *militante* –cuyo ejemplo paradigmático sería el drama *Unos hombres y otros*, de Lillian Llerena sobre textos de Jesús Díaz–, encontramos, por un lado, un *realismo trascendido* en el que confluirían las dos vetas de teatro realista a las que nos referíamos más arriba y, por otro, el teatro vanguardista, del absurdo, objeto de este trabajo. En el primero encuentran acomodo obras heterogéneas de Carlos Felipe, Héctor Quintero, José R. Brene, Manuel Reguera Saumell o Abelardo Estorino; en el segundo, la mayor parte de la producción de Piñera, Triana y Arrufat, a los que se suma ahora, durante un breve periodo, Nicolás Dorr.

5. Como hemos señalado, el teatro del absurdo cubano experimenta, en torno a 1968, un súbito declinar. Después de los estrenos, en 1966, de *La noche de los asesinos*, de Triana, y de *Todos los domingos*, de Arrufat, y la publicación, en 1968, de ésta última y de *Dos viejos pánicos*,

de Piñera, habrán de transcurrir más de veinte años hasta que vuelva a representarse –*Dos viejos pánicos*, en 1990– o a editarse –los volúmenes *Teatro inconcluso* (1990) y *Teatro inédito* (1993), de Piñera– un drama absurdista en la isla. Los cultivadores más significados de esta fórmula dramática –Piñera, Triana y Arrufat– sufren, paralelamente, una implacable marginación social. La política cultural del régimen, tendente a un control cada vez más estricto de las actividades artísticas y culturales del país, es, sin duda, la causa principal de todo ello. La “Declaración de principios” aprobada en el Primer Seminario Nacional de Teatro que tuvo lugar en La Habana en diciembre de 1967 y las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en abril de 1971, así como diversos artículos y declaraciones de intelectuales afectos al castrismo, evidencian hasta qué punto se promovió, desde el poder político, la desaparición del teatro del absurdo –considerado una práctica burguesa, escapista, extranjerizante, desligada de la realidad nacional y, en definitiva, antirrevolucionaria– y su sustitución por otras propuestas dramáticas inequívocamente militantes, adoctrinadoras. Sólo en algunos casos –Gloria Parrado, Ezequiel Vieta, Nicolás Dorr–, el abandono de la praxis vanguardista pudo ser consecuencia de una reflexión sincera, no coaccionada, acerca de la necesidad de hacer un teatro útil, comprometido explícitamente con la construcción de una sociedad socialista.

Por lo demás, puesto que el declinar del teatro del absurdo a finales de los años sesenta y principios de los setenta no es un fenómeno privativo de la escena cubana, es preciso buscar otras explicaciones válidas para el conjunto de la dramaturgia occidental: el agotamiento de una fórmula dramática transitada hasta la extenuación, el declive del existencialismo como corriente de pensamiento dominante o el auge de nuevas experiencias escénicas basadas en el rechazo del texto –el teatro llamado *espectacular* o *posmoderno*– más acordes, quizá, con los nuevos tiempos.

6. Los dramas existencialistas y del absurdo cubanos exploran –no podía ser de otro modo– las consecuencias del derrumbe de los valores sobre los que sucesivamente se había asentado la civilización occidental: los principios religiosos, primero, y la razón, después.

De la quiebra de la ilusión religiosa –sugerida, a menudo, por

medio de la parodia tanto de los mitos helénicos (*Electra Garrigó, Medea en el espejo, Las escapatorias de Laura y Óscar*) como de los relatos evangélicos (*Jesús, El parque de la Fraternidad*)— se desprende, en primer lugar, la inexistencia de principios morales de carácter absoluto, universal—*Electra Garrigó, Falsa alarma, El ring, Los inquisidores, La zona cero*—. Privado de un asidero moral trascendente, es el hombre, irrevocablemente libre, solo, a la intemperie, el responsable único de sus actos—*Electra Garrigó, Medea en el espejo*—, por más que en ocasiones se resista a desprenderse del mito, confortable, de un ser superior en el que delegar la responsabilidad individual—*El Mayor General hablará de Teogonía, La noche de los asesinos, La zona cero*—. No sorprende que el conflicto entre libertad y destino sea, en este contexto, uno de los motivos de reflexión más transitados, congruente con la recuperación de procedimientos dramáticos propios de la tragedia clásica—*Electra Garrigó, Medea en el espejo, La muerte del Neque, Los siete contra Tebas*.

Puesto que no existe Dios, no hay tampoco una justificación escatológica para la existencia humana. El espacio cerrado, asfixiante—*El vivo al pollo, La zona cero, Todos los domingos, El Mayor General hablará de Teogonía, La noche de los asesinos, Las escapatorias de Laura y Óscar*—, característico del paradigma absurdista, o el diseño cíclico o circular de la acción dramática—*Dos viejos pánicos, Todos los domingos*— son expresión de la aporía de un devenir impuesto, sin finalidad, que desemboca inexorablemente en una muerte sin más, tras la cual no se inicia una vida de ultratumba que colme el anhelo de inmortalidad del ser humano. Angustiado por el paso del tiempo—abomina de los espejos, de los relojes, signos recordatorios del discurrir temporal (*La zona cero, Todos los domingos, Dos viejos pánicos*)—, presa del pánico ante la llegada ineluctable de la muerte—*Una caja de zapatos vacía, Dos viejos pánicos*—, trata el hombre, en ocasiones, de sustraerse a la temporalidad—*El Mayor General hablará de Teogonía, El caso se investiga, El vivo al pollo, Todos los domingos, Dos viejos pánicos*—; serán, otras veces, la lúcida aceptación de la finitud—*El caso se investiga, Los inquisidores*— o la celebración de lo sensible—*El viaje, El parque de la Fraternidad*— formas de resistencia, de insurgencia, contra la tiranía de una muerte ecuménica, forzosa.

La descalificación de la razón como modo o instrumento de aprehensión de la realidad—*Jesús, El caso se investiga*—, la ininteligibilidad de los sucesos de la existencia—*La boda, El álbum*— o la imposibilidad de la

comunicación, que condena al ser humano a una lacerante y paradójica convivencia en soledad –*Los inquisidores, La repetición, Falsa alarma, Estudio en blanco y negro*–, son otros tantos postulados del pensamiento existencialista que aparecen recurrentemente en estas obras. La desarticulación lingüística será, con frecuencia –*Jesús, Falsa alarma, La boda, Los inquisidores*–, el cauce de expresión dramática de estas ideas.

La pérdida de identidad del hombre contemporáneo se muestra en las piezas estudiadas mediante diversas estrategias: el empleo de máscaras –*La repetición, Un arropamiento sartorial en la caverna platónica, Las escapatórias de Laura y Óscar*–, la desarticulación del lenguaje –*Un arropamiento sartorial*–, la formalización de los usos lingüísticos –*Falsa alarma, La boda, El trac, El caso se investiga*–, signos paraverbales, cinésicos o sonoros –*El álbum y Un arropamiento sartorial*, donde los personajes, por momentos, hablan y se mueven mecánicamente, como autómatas; *Falsa alarma* o *Las escapatórias de Laura y Óscar*, en las que una música enajenante simboliza la apostasía de la individualidad, desleída en la inconsciencia de una existencia distraída, inauténtica– y, sobre todo, el empleo de estructuras metateatrales: puesto que el hombre se singulariza a lo largo de su vida por medio de sus actos, de sus decisiones, la sustitución de la acción por la representación, el juego o el rito –*La boda, Un arropamiento sartorial, El caso se investiga, Todos los domingos, La noche de los asesinos*– sugiere, en efecto, la incapacidad del ser humano para forjarse una identidad propia haciendo uso de su autonomía individual. Sólo el cuestionamiento sistemático de lo establecido –*El no*–, el suicidio –*El no y*, de algún modo, *Jesús*– o la comisión de un crimen –el asesinato no siempre consumado de una instancia tutelar, coercitiva (*Electra, La niña querida, El Mayor General hablará de Teogonía, Medea en el espejo, La noche de los asesinos, La zona cero*), en la estela de *Les mouches*, el drama de Jean Paul Sartre– permiten al hombre cincelar o salvaguardar su especificidad.

Una atención especial merece la obra de Virgilio Piñera, sin duda el dramaturgo cubano más destacado e influyente del último siglo. En su producción teatral encontramos no pocas notas singularizadoras: el desaliño estilístico, consecuencia de una decidida voluntad antirretórica; un marcado gusto por la paradoja –*Jesús, Dos viejos pánicos*– y por la parodia –*Electra Garrigó, Jesús, El no*–; el empleo de estrategias humorísticas –un humor, el piñeriano, que entronca, según se ha establecido, tanto con la tradición del humor negro cuanto con la del denominado

*grotesco modernista* (piénsese en *Falsa alarma*, *El flaco y el gordo*, *El álbum o Una caja de zapatos vacía*), lo que refrenda la plena incardinación del autor en la línea que, desde la reacción antipositivista y antiburguesa de fin de siglo, pasando por dadá y el surrealismo, desemboca en el teatro del absurdo—; o la concepción, abrochada a un diseño circular de la acción dramática —*Los siervos*, *El flaco y el gordo*, *Una caja de zapatos vacía*, *Pompas de jabón*, *¿Un pico o una pala?*—, de los procesos históricos como un decurso recurrente: el tiempo puede traer inversiones sucesivas de las relaciones de poder —el motivo, en las obras anteriores, de la conversión de un personaje en su contrario—, pero siempre habrá opresores y oprimidos, pues la depredación o el avasallamiento del hombre por el hombre —que encuentra en la antropofagia una ajustada formulación simbólica (*El flaco y el gordo*, *El filántropo*)— es consustancial a la condición humana.

Pionero en la asimilación del pensamiento existencialista —*Electra Garrigó*, *Jesús*— y en la utilización de procedimientos dramáticos absurdistas —*Falsa alarma*—, Piñera será también un adelantado en la incorporación de técnicas propias del llamado *teatro espectacular* —*Ejercicio de estilo*, *El trac*—, con lo que sitúa el teatro cubano en las puertas mismas de la posmodernidad.

Desde una óptica multiculturalista, la mayor parte de la crítica ha propuesto, para las piezas más significativas de la dramaturgia cubana existencialista y absurdista —*Electra Garrigó*, *Jesús*, *Dos viejos pánicos*, *La noche de los asesinos*—, una interpretación en clave nacional, entendiendo éstas como reflejo de la realidad política, del mundo social o del carácter cubano. Aunque el postestructuralismo o el deconstruccionismo en boga nos hayan hecho dudar de la existencia de parámetros racionales, verificables, que permitan, dado un texto, elegir entre una pluralidad de lecturas posibles, hemos rechazado, desde nuestra convicción de que “al final del camino filológico, hoy y mañana, hay una lectura *mejor*, hay un significado o constelación de significados dispuestos a ser percibidos, analizados y elegidos por encima de otros” (Steiner, 1997, 55-56), esta línea de interpretación. Con contadas excepciones —*El filántropo* o parte del teatro *soterrado* de Virgilio Piñera—, es la condición humana —filtrada por el tamiz de la cosmovisión existencialista— el objeto de reflexión de las piezas cubanas del absurdo, y no, como interesadamente se ha pretendido, la identidad nacional —esa entelequia— o la historia

o el presente del país. Puesto que el modelo teórico propuesto para el drama absurdista se ha revelado un eficaz instrumento de prospección en las obras comentadas, podemos afirmar, a la luz de nuestros análisis, la plena adscripción de éstas al llamado *teatro del absurdo*, un fenómeno suficientemente homogéneo –sin menoscabo de las particularidades de cada autor, sea éste Beckett o Genet, Ionesco o Díaz, Pavlovsky o Piñera– cuya ubicación central en el decurso del teatro occidental en el último siglo ha quedado, por otra parte, evidenciado.

## Bibliografía citada

- ABIRACHED, R. (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ADAMOV, A. (1961): *Teatro I*, Buenos Aires, Losada.
- ABEL, L. (1963): *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.
- ACERO, J. J. (1994): *Filosofía y análisis del lenguaje*, Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- ACERO, J. J., BUSTOS, E., y QUESADA, D. (1996): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- ADORNO, T. W. (1980): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- (1987): *Minima moralia*, Madrid, Taurus.
- AGUILAR LEÓN, L. (1995): "La década trágica", en MACHOVER, J. (dir.), *La Habana (1952-1961)*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 67-83.
- AGUILÚ DE MURPHY, R. (1989): *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos.
- ALBERTI, R. (1950): *Teatro*, Buenos Aires, Losada.
- "Algo sobre el teatro de Nicolás Dorr" (1961), artículo sin firma en *Lunes de Revolución*, nº 128, 23 de octubre, p. 21.
- ALMENDROS, N. (1995): "Un cortometraje subversivo: P. M.", en MACHOVER, J. (ed.), *La Habana (1952-1961)*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 240-243.
- ÁLVAREZ-BORLAND, I., y GEORGE, D. (1986): "La noche de los asesinos: Text, Staging and Audience", en *Latin American Theatre Review*, 20/1, Fall, págs. 37-48.
- ARCHE, A. (1961): "Entonces", en ARRUFAT, A., y MASÓ, F. (selección y prólogo), *Nuevos cuentistas cubanos*, La Habana, Casa de las Américas, págs. 173-174.
- ARENAS, R. (1983): "La isla en peso con todas sus cucarachas", en *Mariel*, 1/2, verano, p. 21.
- ARIAS, A. (1987): *Jean Paul Sartre y la dialéctica de la cosificación*, Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- ARRUFAT, A. (1961): "Charla sobre teatro", en *Casa de las Américas*, 2/9, noviembre-diciembre, págs. 88-102.
- (1963a): *El caso se investiga*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, págs. 57-81.
- (1963b): *Teatro*, Ediciones Unión, La Habana.
- (1963c): "Función de la crítica literaria", en *Casa de las Américas*, 4/17-18, marzo-junio, págs. 78-80.
- (1968a): *Todos los domingos*, La Habana, Ediciones R.
- (1968b): *Los siete contra Tebas*, La Habana, Ediciones Unión.
- (1999): "Un poco de Piñera", prólogo de PIÑERA, V., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, págs. 11-31.
- ARTAUD, A. (1990): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- AUSTIN, J. L. (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BAJTIN, M. (1987): *La cultura cómica popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad.

- BARREDA, P. M. (1994): "Medea en el espejo: coralidad y poesía", en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 23-31.
- BARTHA, R. (1996): *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino.
- BAUDELAIRE, Ch. (1997): *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- BECKETT, S. (1965): *La última cinta. Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá.
- (1969): *Final de partida. Acto sin palabras*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1970): *Watt*, Barcelona, Lumen.
- (1988): *El Innombrable*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1989): *Los días felices*, Madrid, Cátedra.
- (1991): *Nana. Monólogo. Improptu de Ohio. Yo no*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- (1993): *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets.
- (2000): *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.
- BERENGUER, Á. (1995): "Introducción" de ARRABAL, F., *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, págs. 13-62.
- BERNAL, O. (1969): *Lenguaje y ficción en Beckett*, Barcelona, Lumen.
- BLOOM, H. (1995): *El canon occidental*, Madrid, Anagrama.
- BOBES NAVES, M. del C. (1991): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOBÍVAR, A. (1985): *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid, Cíncel.
- BORGES, J. L. (1980): *Nueva antología personal*, Madrid, Bruguera.
- (1989): *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores.
- BOUDET, R. I. (1988): "1959-1987: El teatro en la Revolución", en vv. AA., *Escenarios de dos mundos, 2. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, págs. 27-40.
- BRETÓN, A. (1991): *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama.
- BROCH, H. (2000): *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALDERÓN, D. (1999): "Una poética para los años 80", en *Diario de poesía*, nº 51 (especial Virgilio Piñera), primavera, págs. 32-33.
- CALVINO, I. (1996): *El caballero inexistente*, Madrid, Siruela.
- CAMARENA, J. (1995): "El cuento popular", en *Anthropos*, 166/167, págs. 30-33.
- CAMPA, R. de la (1979): *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- CAMUS, A. (1965): *Los poseídos*, Buenos Aires, Losada.
- (1996): *Obras* (en cinco volúmenes), Madrid, Alianza Editorial.
- CARNERO, G. (1989): *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos.
- CARRÍO, R. (1988): "Los dramaturgos de transición: una resistencia fundadora", en vv. AA., *Escenarios de dos mundos, 2. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, págs. 41-44.
- (1990): "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera", en *Revista Iberoamericana*, 56/152-153, july-december, págs. 871-880.
- (1992): "Una brillante entrada en la modernidad", en ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (coord.), *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Sociedad Estatal

- Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, págs. 131-137.
- CARROLL, L. (1992): *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*, Madrid, Cátedra.
- CASEY, C. (1961): "Teatro / 61", en *Casa de las Américas*, 2/9, noviembre-diciembre, págs. 103-111.
- CASSIRER, E. (1989): "El lenguaje como expresión del pensamiento conceptual. La forma de la concepción y clasificación lingüísticas", en ALONSO-CORTES, A. (ed.), *Lecturas de lingüística*, Madrid, Cátedra, págs. 105-130.
- CASTRO, F. (1961): *Palabras a los intelectuales*, La Habana, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- CERVERA, V. (1995): "*Electra* Garrigó, de Virgilio Piñera: años y leguas de un mito teatral", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 54, noviembre, págs. 149-156.
- "Cinco tópicos con Nicolas Dorr" (1973), en *Conjunto*, nº 16, abril-junio, págs. 96-97.
- CORRALES EGEA (1963): "Diálogo con Guillermo Cabrera Infante", en *Casa de las Américas*, 4/17-18, marzo-junio, págs. 49-62.
- COROMINAS, J. (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- CORTÁZAR, J. (1977): *Rayuela*, Barcelona, Edhasa.
- (1994): *Obra crítica* (en tres volúmenes), Madrid, Alfaguara.
- CRISTOFANI, T., GIANERA, P., SAMOILOVICH, D. (1999): "Cronología", en *Diario de poesía*, nº 51 (especial Virgilio Piñera), primavera, págs. 10-35.
- CRUZ-LUIS, A. (1979): "El movimiento teatral cubano en la Revolución", en *Casa de las Américas*, 20/113, marzo-abril, págs. 40-50.
- CVITANOVIC, D. (1995): *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*, Buenos Aires, García Cambeiro.
- DALTON, R., et al. (1969): "Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad", en *Casa de las Américas*, 10/56, septiembre-octubre 1969, págs. 7-52.
- DAUSTER, F. (1975): *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México D. F., SepSesentas.
- "Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura", en *Casa de las Américas*, 12/65-66, marzo-junio 1971.
- DÍAZ, J. (1970a): "La erosión del lenguaje", en *Latin American Theatre Review*, 4/1, Fall, págs. 74-78.
- (1970b): *La orgástula*, en *Latin American Theatre Review*, 4/1, Fall, págs. 79-83.
- (1970c): *El cepillo de dientes*, en *Teatro chileno contemporáneo*, Madrid, Aguilar, págs. 427-498.
- DOMÉNECH, R. (1965): "Un teatro crepuscular", en BECKETT, S., *La última cinta. Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, págs. 107-120.
- *El teatro, hoy*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1966.
- DORR, N. (1963): *Las pericas*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, págs. 135-161.
- (1973): *El agitado pleito entre un autor y un ángel*, La Habana, UNEAC.
- DUROZOI, G., y LECHERBONNIER, B. (1976): *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama.
- ESCANDELL VIDAL, M<sup>a</sup> V. (1996): *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.

- ESCARPANTER, J. A. (1991): "Introducción" de TRIANA, José, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid, Verbum, págs. 9-12.
- (1994a): "Imagen de imagen: entrevista con José Triana", en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 1-12.
- (1994b): "Elementos de la cultura afro cubana en el teatro de José Triana", en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 33-40.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (1989): "El poder mágico de los bifés (la estancia argentina de Virgilio Piñera)", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 471, septiembre, págs. 73-88.
- ESSLIN, M. (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.
- ESTORINO, A. (1963): *El peine y el espejo*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, págs. 171-185.
- EURÍPIDES (1991): *Tragedias áticas y tebanas*, Madrid, Planeta, 1991.
- FERNÁNDEZ, T. (1982): *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Playor.
- FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, R. (1979-1980): "José Triana habla de su teatro", en *Románica*, 15, págs. 33-45.
- (1995): *El teatro del absurdo de José Triana (Ensayo de narratología greimasiana)*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish American Studies.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1965): "El teatro escéptico de Samuel Beckett", en BECKETT, S., *La última cinta. Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, págs. 15-37.
- FERRATER MORA, J. (1997): *Diccionario de Filosofía de Bolsillo* (en dos volúmenes), Madrid, Alianza Editorial.
- FERREIRA, R. (1956): *Donde está la luz*, en *Ciclón*, 2/2, marzo, págs. 51-83.
- FONTÁN, P. (1994): *Los existencialismos. Claves para su comprensión*, Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- FOUCAULT, M. (1997): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, S. (1981): "El tema de la elección de un cofrecillo", en *Obras completas II*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 1868-1875.
- GÁLVEZ, M. (1988): *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus.
- GAMBARO, G. (1967): *El campo*, Buenos Aires, Ediciones Insurrexit.
- GARCÍA LORCA, F. (1973): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA VEGA, L. (1978): *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila.
- GENET, J. (1964): *Teatro*, Buenos Aires, Losada.
- (1986): *Las criadas*, Madrid, Alianza Editorial.
- GIRONDO, O. (1968): *Obras completas*, Buenos Aires, Losada.
- GÓMEZ, J. (1992): "Un exorcismo liberador", introducción de *La noche de los asesinos* en ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (coord.), *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, págs. 707-712.
- GONZÁLEZ FREIRE, N. (1958): "En busca de un teatro cubano", en *Nuestro Tiempo*, nº 25, septiembre-octubre, sin paginar.

- (1961): *Teatro cubano (1927-1961)*, La Habana, Ed. del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- (1998): *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ ALEA, T. (1954): "Casta de roble", en *Nuestro Tiempo*, nº 2, noviembre, p. 7.
- HEIDEGGER, M. (1999): *Arte y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1963): *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador.
- HOLZAPFEL, T. (1980): "Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre", en *Latin American Theatre Review*, 12/1, Summer, págs. 37-42.
- HUIDOBRO, V. (1989): *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.
- HURFORD, J. R. y HEASLEY, B. (1988): *Curso de semántica*, Madrid, Visor.
- IONESCO, E. (1965): *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires, Losada.
- (1968): *Diario*, Madrid, Guadarrama.
- (1983): *El peatón del aire*, Madrid, Alianza Losada.
- (1984): *Las sillas. El maestro. La lección*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1985): *El porvenir está en los huevos, Jacques o la sumisión, Víctimas del deber, Amadeo o cómo librarse de él*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1987): *Rinoceronte*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1992): *La cantante calva*, Madrid, Alianza Editorial.
- JARNÉS, B. (1966): *Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Viamonte.
- JARRY, A. (1980): *Todo Ubú*, Barcelona, Brujuela, 1980.
- JESPersen, O. (1989): *Humanidad, nación e individuo desde el punto de vista lingüístico* (cap. I, "Habla y lengua"), en ALONSO-CORTÉS, Á. (ed.), *Lecturas de lingüística*, Madrid, Cátedra, págs. 141-156.
- JOYE, J. (1993): *Finnegans Wake*, Barcelona, Lumen.
- KERBRAT ORECCHIONI, C. (1993): "Diálogo teatral frente a conversaciones reales", guion de la conferencia pronunciada durante el Curso de Verano de la Universidad Complutense *Pragmática y Semántica del texto* (Almería, 26-30 de julio).
- KOFLER, L. (1972): *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Barral.
- KOWZAN, T. (1992): "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en VV. AA., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, págs. 25-60.
- KRYSINSKI, W. (1990): "Estructuras evolutivas 'modernas' y 'posmodernas' del texto teatral en el siglo XX", en TORO, F. de (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericanos*, Buenos Aires, Galerna / ИИСТС, págs. 147-180.
- KUNZ, M. (1997): *El final de la novela*, Madrid, Gredos.
- LACAN, J. (1972): *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- LARCO, J. (1965): "La noche de los asesinos", en *Casa de las Américas*, 5/32, septiembre-octubre, págs. 97-100.
- LEAL, R. (1959a): "Actuales corrientes en el teatro cubano", en *Nueva revista cubana*, I, nº 1, abril-junio, págs. 163-170.

- (1959b): “¿A dónde va nuestro teatro?”, en *Lunes de Revolución*, nº 18, 13 de julio, págs. 6-7.
- *et al.* (1961): “Lunes conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano”, en *Lunes de Revolución*, nº 101, 3 de abril, págs. 3-7.
- (ed.) (1963a): *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R.
- (1963b): “El nuevo rostro del teatro cubano”, en *La Gaceta de Cuba*, 1/193, p. 12.
- (1967): *En primera persona*, La Habana, Instituto del Libro.
- (1968): “Virgilio Piñera y los dos viejos”, en *La Gaceta de Cuba*, 6/63, sin paginar.
- (1980): *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1988): “1902-1958: La república”, en *VV. AA., Escenarios de dos mundos, 2. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, págs. 17-26.
- (1989): “Piñera y la vanguardia”, en *Primer acto*, nº 228, abril-mayo, págs. 74-79.
- (1990): “Piñera inconcluso”, prólogo de PIÑERA, Virgilio, *Teatro inconcluso*, La Habana, UNEAC, págs. 7-42.
- (1991): “Piñera-Genet: la transgresión del espejo”, en *Conjunto*, nº 87, abril-junio, págs. 42-44.
- (selección y prólogo) (1995): *Teatro: 5 autores cubanos*, New York, Ollantay Press, p. xii.
- LEMOGODEUC, J. M. (1995): “Orígenes, Ciclón, Lunes: una literatura en ebullición”, en MACHOVER, J. (dir.), *La Habana, 1952-1961*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 145-158.
- LEZAMA LIMA, E. (1993): “Introducción” de LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, Madrid, Cátedra, págs. 9-106.
- LEZAMA LIMA, J. (1999): *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- LIMA, R. (1994): “Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana”, en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 13-21.
- LUIS, C. M. (1995): “Los pintores de La Habana”, en MACHOVER, J. (dir.), *La Habana (1952-1961)*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 161-176.
- LYOTARD, J. F. (1984): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MARQUÉS, R. (1971): *Teatro III*, Río Piedras, Editorial Cultural.
- MASSIP, J. (1958): Crítica de *La boda*, de V. Piñera, en *Nuestro Tiempo*, nº 22, marzo-abril.
- MELÉNDEZ, P. (1983): “El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos*, de José Triana”, en *Latin American Theatre Review*, 17/1, Fall, págs. 25-35.
- MEYRAN, D. (2001): “Introducción” de TRIANA, J., *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, págs. 9-55.
- MIRANDA, J. (1969): “José Triana o el conflicto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 230, febrero, págs. 439-444.

- (1971): *Nueva literatura cubana*, Madrid, Taurus.
- MONLEÓN, J. (1978): *América Latina: teatro y revolución*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas.
- MONTES HUIDOBRO, M. (1973): *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Miami, Ediciones Universal.
- (1977): "El caso Dorr: el autor en el vórtice del compromiso", en *Latin American Theatre Review*, 11/1, Fall, págs. 35-43.
- (1994): "La ética histórica como acondicionadora de la acción en el teatro de José Triana", en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 41-52.
- MUGUERCIA, M. (1986): *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1987): "Informe no confidencial", en PIANCA, M. (ed.), *Diógenes: anuario crítico del teatro latinoamericano (1986), II*, Girol Books, Ottawa, págs. 75-89.
- MURCH, A. C. (1973): "Genet-Triana-Kopit: Ritual and Danse-Macabre", en *Modern Drama*, 15/4, marzo, págs. 369-381.
- NADEAU, M. (1948): *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Ruedas.
- NIGRO, K. (1977): "La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment", en *Latin American Theatre Review*, 11/1, Fall, págs. 45-57.
- OLIVA, C., y TORRES, F. (1997): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- OLMO, L. (1963): *La pechuga de la sardina*, Madrid, Escelicer.
- OLRIK, A. (1965): "Epics Laws of Folk Narrative", en DUNDES, A. (ed.), *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, págs. 129-141.
- ORTEGA, J. (1969): "La noche de los asesinos", en *Cuadernos Americanos*, CLXIV, n<sup>o</sup> 3, mayo-junio, págs. 262-267.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1997): *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe.
- OSTERGAARD, A. (1990): "La semiótica del diálogo en *El campo*, de Griselda Gambaro", en TORO, F. de (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL, págs. 267-276.
- PADILLA, H. (1984): "Virgilio Piñera, el invisible", en *Linden Lane Magazine*, 1/3, octubre-diciembre, págs. 110-113.
- PALLS, T. (1978): "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político", en *Latin American Theatre Review*, 11/2, Spring, págs. 25-32.
- (1980): "El carácter del teatro cubano contemporáneo", en *Latin American Theatre Review*, 12/1, Summer, págs. 51-58.
- PASCAL, B. (1996): *Pensamientos*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAZ, O. (1974): *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Fundamentos.
- (1990): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PEREIRA, S. (1999): "Principales direcciones del teatro latinoamericano actual", en PELLETIERI, O. (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL, págs. 152-162.

- PÉREZ COTERILLO, M. (1975): "Introducción" de NIEVA, F., *Teatro furioso*, Madrid, Akal.
- PÉREZ NAVARRO, F. (1976): *Galería de moribundos (Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett)*, Barcelona, Grijalbo.
- PESSOA, F. (1982): *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral.
- PIANCA, M. (1990): *El teatro de nuestra América: un proyecto continental, 1959-1989*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- PINTER, H. (1960): *The Birthday Party and Other Plays*, Londres, Methuen.
- (1976a): *La habitación*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- (1976b): *Silencio*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- PIÑERA, V. (1960): *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R.
- (1963): *Pequeñas maniobras*, La Habana, Ediciones R.
- et al. (1964a): "El teatro actual: Piñera, Arrufat, Triana...", en *Casa de las Américas*, 5/22-23, enero-abril, págs. 95-107.
- (1964b): *Siempre se olvida algo*, en *La Gaceta de Cuba*, 2/34, 5 de abril, págs. 4-9.
- (1967a): "Notas sobre el teatro cubano", en *Unión*, 6/2, abril-junio, p. 138.
- (1967b): "Prólogo" de *Teatro de la crueldad: Gelber, Dürrenmatt, Albee, Weiss* (edición y notas de Virgilio Piñera), La Habana, Instituto del Libro, págs. VII-XV.
- (1968a): *Dos viejos pánicos*, La Habana, Casa de las Américas.
- (1968b): "Dos viejos pánicos en Colombia", en *Conjunto*, 3/7, p. 69.
- (1970): *Estudio en blanco y negro*, en SOLÓRZANO, C. (selección, prólogo y notas), *Teatro breve hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, págs. 169-175.
- (1984a): *El álbum*, en *Conjunto*, 19/61, julio-diciembre, págs. 61-70.
- (1984b): "Se habla mucho", en *Conjunto*, 19/61, julio-diciembre, págs. 57-59.
- (1988): *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, en *Tablas*, nº 1, enero-marzo, págs. 1-16.
- (1989): *Las escapatorias de Laura y Óscar*, en *Primer Acto*, nº 228, abril-mayo, págs. 80-107.
- (1990): *Teatro inconcluso*, La Habana, UNEAC.
- (1993): *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1999): *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- (2000): *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets.
- PIRANDELLO, L. (1992): *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (1998): *Diálogos V*, Madrid, Gredos.
- (1999a): *Diálogos II*, Madrid, Gredos.
- (1999b): *La República o el Estado*, Madrid, Espasa Calpe.
- PORTUONDO, J. A. (1960): *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores.
- POTENZE, J. (1972): "Del teatro del absurdo al teatro del optimismo", en *Conjunto*, VII, mayo-agosto, págs. 98-105.
- QUACKENBUSH, L. H. (1979): "The Legacy of Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf* in the Spanish American Absurdist Theatre", en *Revista / Review Interamericana*, IX, nº 1, Spring, págs. 57-71.

- (1987): *Teatro del absurdo hispanoamericano*, México D. F., Patria.
- QUINTO, J. M. de (1968): "Teatro cubano actual", en *Insula*, núms. 260-261, julio-agosto, págs. 3 y 24-25.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe.
- REVUELTA, V. (1955): "El resurgimiento del teatro en Cuba", en *Nuestro Tiempo*, nº 5, mayo, págs. 7-8.
- "Notas sobre la adaptación en el teatro", *Nuestro Tiempo*, nº 11, mayo 1956, págs. 11-12.
- RODRÍGUEZ FEO, J. (1995): "Carta desde La Habana", en MACHOVER, J. (dir.), *La Habana, 1952-1961*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 120-127.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M. (1968): *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus.
- ROJO, S. (1999): "Algunas prácticas teatrales hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX", en PELLETIERI, O. (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires, Galerna / IITC/L, págs. 163-171.
- RUIZ RAMÓN, F. (1995): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Sagrada Biblia* (1964): Barcelona, Herder.
- SÁINZ DE MEDRANO, L. (1978): "El teatro hispanoamericano contemporáneo", en *Revista de la Universidad Complutense*, xxvii, nº 114, octubre-diciembre, págs. 103-137.
- SALINAS, P. (1985): *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1997): "La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti", prólogo de UNGARETTI, G., *La alegría*, Tarragona, Igitur, págs. 7-32.
- SARAMAGO, J. (1996): entrevista en *El País*, con motivo de la publicación de *Ensayo sobre la ceguera*, 22 de marzo.
- SARTRE, J. P. (1952): *Saint Genet: Comédien et Martyr*, Paris, Gallimard.
- (1983): *Los caminos de la libertad*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1985): *Huis clos, suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard.
- (1986): *El diablo y Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1999): *Heidegger*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- SCHLUETER, June (1985): "Theatre", en TRACHTENBERG, S. (ed.), *The Postmodern Moment. A hand book of contemporary innovation in the arts*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, págs. 209-228.
- SERRANO, P. (1995): "La Habana era una fiesta", en MACHOVER, J. (dir.), *La Habana (1952-1961)*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 244-270.
- SOLÓRZANO, C. (selección, prólogo y notas) (1970): *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, Madrid, Aguilar.
- STEINER, G. (1998): *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela.
- SWIFT, J. (1991): "Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público", en BRETON, André, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, págs. 21-26.
- TAYLOR, D. (1991): *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin American*, Lexington, UP of Kentucky.

- (1994): “La noche de los asesinos: la política de la ambigüedad”, en KIRSTEN, N. (compiladora), *Palabras más que comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, págs. 65-71.
- TORO, A. de (1990): “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”, en TORO, F. de (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna / IITC:TL, págs. 13-42.
- TORRE, G. de (1974): *Historia de las literaturas de vanguardia* (en tres volúmenes), Madrid, Guadarrama.
- TRIANA, J. (1958): *De la madera del sueño*, Madrid (el volumen que manejo, muy deteriorado, no lleva indicación de editorial o imprenta).
- (1962): *El parque de la fraternidad*, La Habana, Unión.
- (1963): *El Mayor General hablará de Teogonía*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, págs. 319-354.
- (1964): *La muerte del Ñeque*, La Habana, Ediciones R.
- (1967): “Para acercarse al teatro del absurdo”, en PIÑERA, V. (selección y notas), *Teatro del absurdo*, La Habana, Instituto del Libro, págs. VII-XV.
- (1991): *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, Madrid, Verbum.
- UBERSFELD, A. (1993): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.
- UNGARETTI, G. (1997): *La alegría*, Tarragona, Igitur.
- VALDÉS, J. M. (1958): Crítica de *La boda*, de V. Piñera, en *El Mundo*, 19 de febrero.
- VALLÉS, J. R. (1991): *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.
- VALLE-INCLÁN, R. (1975): *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VAN DYCKE, C. (1985): *The fiction of truth. Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Cornell University Press.
- VARELA, J. R. (1992), “El texto vuelve por sus fueros: algunas consideraciones sobre el lugar del texto dramático en la semiología teatral”, en ROSTER, P., y ROJAS, M. (eds.), *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna / IITC:TL, págs. 51-62.
- VATTIMO, G. (2000): *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa.
- VERLAINE, P. (1992): *Poesía*, Barcelona, Planeta.
- VIETA, E. (1966): *Teatro*, La Habana, Imp. Consolidada Artes Gráficas (Cuadernos Girón).
- VILLALTA, M. (1972): *Teatro*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- VILLEGAS, J. (1990): “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, en TORO, F. (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna / IITC:TL, págs. 277-289.
- (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.
- VITIER, C. (1970): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro.
- WELLWARTH, G. E. (1974): *Teatro de protesta y paradoja*, Madrid, Alianza Editorial.
- WILDE, O. (1986): *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Bruguera.
- WITTGENSTEIN, L. (1992): *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial.
- ZÁRATE, M. (1995): *Camus*, Madrid, Ediciones del Orto.

**Apéndice bibliográfico: ediciones de las obras estudiadas.**

- ARRUFAT, A., *El vivo al pollo* [primer acto], en *Lunes de Revolución*, n° 52, 28 de marzo de 1960, págs. 31-35.
- *El vivo al pollo*, en VV. AA., *Teatro cubano*, La Habana, Casa de las Américas, 1961.
- *Teatro* [incluye *El caso se investiga*, *El último tren*, *El vivo al pollo*, *La repetición* y *La zona cero*], Ediciones Unión, La Habana, 1963.
- *El caso se investiga*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, 1963, págs. 57-81.
- *Todos los domingos*, La Habana, Ediciones R., 1968.
- *Los siete contra Tebas*, La Habana, Ediciones Unión, 1968.
- *El último tren*, en *Revista de Bellas Artes*, México D. F., n° 20, marzo-abril 1968.
- *El vivo al pollo*, en VV. AA., *El teatro actual latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1972.
- *Los siete contra Tebas*, en ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (coord.), *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992, págs. 869-931.
- DORR, N., *Las pericas*, en *Lunes de Revolución*, n° 110, 19 de junio de 1961, págs. 19-24.
- *El palacio de los cartones*, en *Lunes de Revolución*, n° 128, 23 de octubre de 1961, págs. 21-25.
- *Las pericas*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, 1963, págs. 135-161.
- *Teatro* [incluye *Las pericas*, *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*], La Habana, El Puente, 1963.
- *El agitado pleito entre un autor y un ángel*, La Habana, UNEAC, 1973.
- PARRADO, G., *Teatro* [incluye *La espera* y *El juicio de Aníbal*] Cuadernos Unión, La Habana, 1966.
- PIÑERA, V., *Falsa alarma*, en *Orígenes*, VI, núms. 21 y 22, 1949, págs. 35-41 y 29-35, respectivamente.
- *Falsa alarma*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, 1963, págs. 247-277.
- *Falsa alarma*, en SUÁREZ RADILLO, C. M., *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo: una experiencia radiofónica de difusión teatral*, Zaragoza, Litho Arte, 1975, págs. 229-241.
- *Jesús*, en *Prometeo*, n° 26, junio 1951, págs. 26-32; continúa en los números siguientes: octubre 1951, págs. 26-35, y julio 1952, págs. 17-24.
- *Los siervos*, en *Ciclón*, 1/6, noviembre 1955, págs. 9-27.
- *El flaco y el gordo*, en *Lunes de Revolución*, n° 25, 7 de septiembre de 1959, págs. 11-16.
- *Teatro completo* [incluye *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *La boda*, *Aire frío*, *El filántropo* y *El flaco y el gordo*] La Habana, Ediciones R, 1960.
- *Siempre se olvida algo*, en *La Gaceta de Cuba*, 2/34, 5 de abril de 1964, págs. 4-9.

- *Dos viejos pánicos*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- *Dos viejos pánicos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- *Dos viejos pánicos*, en QUACKENBUSH, L. H. (ed.), *Teatro del absurdo hispanoamericano*, México D. F., Patria, 1987.
- *Estudio en blanco y negro*, en SOLÓRZANO, C. (selección, prólogo y notas), *Teatro breve hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1970, págs. 169-175.
- *Estudio en blanco y negro*, en DAUSTER, F., y LYDAY, L. (eds.), *En un acto. Diez piezas hispanoamericanas*, Boston, Heinle & Heinle, 1983.
- *El álbum*, en *Conjunto*, n° 61, julio-diciembre 1984, págs. 61-70.
- *Una caja de zapatos vacía*, Miami, Ed. Universal, 1986.
- *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, en *Tablas*, n° 1, enero-marzo 1988, págs. 1-16.
- *Las escapatorias de Laura y Óscar*, en *Primer Acto*, n° 228, abril-mayo 1989, págs. 80-107.
- *Teatro inconcluso* [incluye *Las siameses*, *El viaje*, *Milanés*, *El ring*, *Pompas de jabón*, *Inermes*, *¿Un pico, o una pala?*], La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1990. También en *Albur*, año III, número especial v, 1990, págs. 127-237.
- *Electra Garrigó*, en ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (coord.), *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992, págs. 139-186.
- *La niña querida*, en *Tablas*, n° 3, 1992, págs. 1-16.
- *Teatro inédito* [incluye *El no*, *La niña querida*, *Una caja de zapatos vacía*, *Ejercicio de estilo. Tema: Nacimiento de palabras*, *El trac*], La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- *El no*, Coyoacán, Vuelta, 1994.
- TRIANA, J., *El Mayor General hablará de Teogonía*, en *Lunes de Revolución*, n° 49, 29 de febrero de 1960, págs. 14-18.
- *El parque de la Fraternidad* [incluye *El parque de la Fraternidad* y *Medea en el espejo* y *El Mayor General hablará de Teogonía*], La Habana, Unión, 1962.
- *El Mayor General hablará de Teogonía*, en LEAL, R. (ed.), *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R, 1963, págs. 319-354.
- *La muerte del Ñeque*, en *Casa de las Américas*, 4/20-21, septiembre-diciembre 1963.
- *La muerte del Ñeque*, La Habana, Ediciones R, 1964.
- *La noche de los asesinos*, La Habana, Casa de las Américas, 1965.
- *La noche de los asesinos*, en *Primer Acto*, n° 18, mayo 1969, págs. 33-61.
- *La noche de los asesinos*, en WOODYARD, G., *The Modern stage in Latin America* (Anthology), Nueva York, 1971, págs. 237-289.
- *La noche de los asesinos*, en DAUSTER, F., LYDAY, L., y WOODYARD, G. (eds.), *9 dramaturgos hispanoamericanos* (tomo I), Ottawa, Girol Books, 1979, págs. 109-156.
- *Medea en el espejo. La noche de los asesinos*, *Palabras comunes*, Madrid, Verbum, 1991.
- *La noche de los asesinos*, en ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. (coord.), *Teatro cubano con-*

*temporáneo. Antología*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992, págs. 715-779.

——— *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, 2001.

VIETA, E., *Teatro* [incluye *Los inquisidores* y *Sin palabras en compañía*], La Habana, Imp. Consolidada Artes Gráficas, 1966.



**Títulos publicados:**

- JOSÉ LEZAMA LIMA:**  
La Habana.
- PEDRO AULLÓN DE HARO:**  
La obra poética de Gil de Biedma.
- JEAN PAUL RICHTER:**  
Introducción a la Estética.
- CONSUELO GARCÍA GALLARÍN:**  
Vocabulario temático de Pío Baroja.
- ELENA M. MARTÍNEZ:**  
Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector.
- PEDRO AULLÓN DE HARO:**  
Teoría del Ensayo.
- ANTONIO DEL REY BRIONES:**  
La novela de Ramón Gómez de la Serna.
- MARIANO LÓPEZ LÓPEZ:**  
El mito en cinco escritores de posguerra.
- ANTONIO MARTÍNEZ HERRARTE:**  
Ana María Fagundo: Texto y contexto de su poesía.
- LUIS CORTÉS:**  
Homenaje a José Duránd.
- PALOMA LAPUERTA AMIGO:**  
La poesía de Félix Grande.
- CARLOS JAVIER MORALES:**  
La poética de José Martí y su contexto.
- EMILIO E. DE TORRE GRACIA:**  
*Proel* (Santander, 1944-1959):  
revista de poesía/revista de compromiso.
- JAVIER MEDINA LÓPEZ:**  
El español de América y Canarias desde una perspectiva histórica.
- KARL C. F. KRAUSE:**  
Compendio de Estética.
- FRIEDRICH SCHILLER:**  
Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental.
- AIDA HEREDIA:**  
La poesía de José Kozer.
- ROSARIO REXACH:**  
Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda.
- GEORG HENRIK VON WRIGHT:**  
El espacio de la razón.  
(Ensayos filosóficos.)
- JOSÉ MASCARAQUE DÍAZ-MINGO:**  
Tras las huellas perdidas de lo sagrado.
- SEVERO SARDUY:**  
Cartas.
- JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA y JULIO PEÑATE RIVERO (Edits.):**  
Exitos de ventas y calidad literaria.  
IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-séller.
- WALTHER L. BERNECKER, JOSÉ M. LÓPEZ DE ABIADA y GUSTAV SIEBENMANN:**  
El peso del pasado: Percepciones de América y V Centenario.
- JUAN W. BAHK:**  
Surrealismo y Budismo Zen.  
Convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y Antología de poesía Zen de China, Corea y Japón.
- MARÍA DEL CARMEN ARTIGAS:**  
Antología sefaradí: 1492-1700.  
Respuesta literaria de los hebreos españoles a la expulsión de 1942.
- MARIELA A. GUTIÉRREZ:**  
Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística.
- IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, J. M. LÓPEZ DE ABIADA y PEDRO RAMÍREZ MOJAS:**  
El teatro dentro del teatro:  
Cervantes, Lope, Tirso y Calderón.
- LAURA A. CHESAK:**  
José Donoso. Escritura y subversión del significado.
- ENRIQUE PÉREZ-CISNEROS:**  
En torno al "98" cubano.
- JOSÉ L. VILLACAÑAS BERLANGA:**  
Narcisismo y objetividad.  
Un ensayo sobre Hölderlin.
- CONCEPCIÓN REVERTE:**  
Fuentes europeas. Vanguardias hispano-americanas.
- JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ:**  
Poetas contemporáneos de España e Hispanoamérica.
- JOSÉ LEZAMA LIMA:**  
Cartas a Eloísa y otra correspondencia.
- RAMIRO LAGOS:**  
Ensayos surgentes e insurgentes.
- CIRILO FLÓREZ y MAXIMILIANO HERNÁNDEZ (Edits.):**  
Literatura y Política en la época de Weimar.

IRENE ANDRÉS-SUÁREZ (Editora):

Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea.

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ:

Sansón Nazareno (Ed. crítica de María del Carmen Artigas).

RAQUEL ROMEU:

Voces de mujeres en las letras cubanas.

G. ARETA, H. LE CORRE, M. SUÁREZ y

D. VIVES (Editores):

Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s)/ruptura(s).

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA y

AUGUSTA LÓPEZ BERNASCOCCI (Edits.):

Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte.

JOSÉ LEZAMA LIMA:

La posibilidad infinita

*Archivo de José Lezama Lima.*

ALEJANDRO HERRERO-OLAZOOLA:

Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas.

CONSUELO TRIVIÑO ALZOLA:

Pompeu Gener y el Modernismo.

MIGUEL MARTINÓN:

Espejo de Aire. Voces y visiones literarias.

RAMÓN DÍAZ-SOLÍS:

Filosofía de arte y de vivir.

NILO PALENZUELA:

Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro.

MANUEL MORENO FRAGINALS,

J. L. PRIETO BENAVENT, RAFAEL ROJAS *et alii*:

Cien años de historia de Cuba (1898-1998).

JAVIER HUERTA CALVO, EMILIO PERAL VEGA y

JESÚS PONCE CÁRDENAS (Edits.):

Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro.

RICARDO MIGUEL ALFONSO (Editor):

Historia de la teoría y la crítica literaria en E.E. UU.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA,

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER y

AUGUSTA LÓPEZ BERNASCOCCI (Edits.):

Entre el ocio y el negocio:

Industria editorial y literatura en la España de los 90.

WILLIAM LUIS:

*Lunes de Revolución.* Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana.

ROLF EBBERENZ (Editor):

Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA:

La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana contemporánea.

NILO PALENZUELA:

*El Hijo Pródigo* y los exiliados españoles.

JOSÉ LEZAMA LIMA:

Poesía y prosa. Antología.

LUIS PUELLES ROMERO:

La estética Gaston Bachelard.

Una filosofía de la imaginación creadora.

ADRIANA MÉNDEZ RODENAS:

Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana.

ISABEL GARCÍA-MONTÓN:

Viaje a la modernidad: la visión de los EE.UU. en la España finisecular.

RICARDO LOBATO MORCHÓN:

El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968).



De la matriz del Teatro del Absurdo, entendido como un rebosamiento de las vanguardias históricas sobre suelo ideológico existencialista, surgen en los años cincuenta y sesenta algunas de las piezas canónicas del teatro cubano e hispanoamericano. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)* ofrece un análisis pormenorizado de la producción dramática de Virgilio Piñera, José Triana o Antón Arrufat refiriéndola a la red de textos filosóficos y literarios que conforman su contexto de producción; y ello desde una consideración de la literatura no como una confederación centrífuga de feudos nacionales, sino como un vasto contrapunto –el espacio diáfano de las identidades escogidas– con caminos que proceden o desembocan en la filosofía y en el resto de las artes. El libro se adentra, además, en el estudio de las interferencias, crecientes, entre el poder político y la libertad de creación después del triunfo de la Revolución, que culminarían con la proscripción del Teatro del Absurdo –considerado una práctica burguesa, importada, desligada de la realidad nacional y, en última instancia, antirrevolucionaria– y la condena de sus cultivadores al ostracismo social y literario.

**Ricardo Lobato Morchón** (Madrid, 1967) es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, y profesor, en esta misma ciudad, de Lengua castellana y Literatura en un Instituto de Secundaria. Como investigador, se ha especializado en el estudio del teatro hispanoamericano, y colabora, además, en la elaboración de material didáctico, ámbito en el que ha publicado diversos trabajos.

ISBN 84-7962-218-0



9 788479 622183