

Una tragedia en el trópico

I. EL TIEMPO, UN INMÓVIL TELÓN DE FONDO

El tiempo en el trópico no existe. Las cosas y los hechos se suceden, transcurren, pero no llegan a convertirse en acontecimientos. El acontecimiento implica la diferencia, el significado y la novedad. Nada de esto le ocurre a los personajes de Virgilio Piñera, paradójicos seres que hibernan bajo un sol devastador.

¿Cómo, entonces, ha de producirse la tragedia, esa historia de sentidos cíclicos, de transgresiones y devoluciones, ese intercambio sorpresivo de terribles dones revelados?

El no comienza con la presentación de dos «monstruos», o al menos hay una vez que así los considera. Pero la involuntaria condición «monstruosa» de estos seres no es otra cosa que el resultado del devenir sin sentido; un ritmo indiferente al cambio los ha ido metamorfoseando en seres extraños, en jóvenes-viejos, en muertos-vivos.

Con cada acto de la obra el tiempo parece aumentar en una proporción desahorada: del primer al segundo acto transcurren cinco años; del segundo al tercero, diez; luego veinte... Dato curioso: la cuenta temporal que leemos en varios parlamentos no coincide con el tiempo que orientan las acotaciones. En el texto que se preparó para una representación en México, algún aristotélico lector se permitió corregir estos «anacronismos» sin darse cuenta que son la esencia misma de la obra. El tiempo insular —nos dice Piñera— no es aritmético. Es un tiempo, vivido y perdido, allí donde no pasa nada.¹

¹ Este mismo sentimiento de cuasi-acontecimiento que casi forman una cuasi-vida podemos leerlo en uno de los mejores poemas de Piñera, dedicado a Lezama Lima: «Hemos vivido es una isla / quizá no como quisimos, / pero como pudimos. / (...) Hemos rendido culto al sol / y, algo aún más esplendoroso, / luchamos por ser esplendentes. / Ahora, callados por un rato, / oímos ciudades deshechas en polvo, / arder en pavesas insignes manuscritos, / y el lento, cotidiano gotear del odio». «Bueno, digamos», en *Una broma colosal*, La Habana, Ediciones Unión, 1988, p. 40.

En un apunte de sus memorias, aún inéditas, Virgilio diferencia esa condición tropical del nihilismo europeo:

El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes que ellos son el «activo» de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadarruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el «pasivo» de la Nada, y al cual no corresponde «activo» alguno.²

Al tiempo insustancial del trópico le corresponden cosas y actos indefinidos, cuasi-acciones en la frontera de lo involuntario, absurdos reveladores. ¿Qué hacen los protagonistas de esta obra de Piñera? Dicen «no». Simplemente se niegan a una afirmación convencional. Emilia y Vicente practican una negativa premeditada pero no trascendental. No son protagonistas del «nihilismo activo» ni marionetas de la «náusea» ontológica. Son seres grises y empeñativos, sosteniendo la testaruda oposición a un casamiento, acción mínima que, sin embargo, es lo único y lo más propio que tienen. El «no» es aquello que los hace diferentes de los otros, lo que les otorga una conciencia minúscula, una diferencia culpable.

«No hay que igualarse a los otros», «los otros son el resto»..., son algunas de las frases de este diálogo circular: apuesta por la identidad, muros para permanecer a salvo de un «sí» unánime, de lo unánime en sí.

En esa gran tragedia cubana que es *Electra Garrigó* (1948) la familia mantiene una lucha sorda con el exterior, pero ambos mundos están sumidos en la intrascendencia. «En el reino animal sólo hay hechos», afirma un personaje, a lo que la criolla Electra replicará: «nada más que hechos en el reino humano». Tragedia del devenir anónimo, revelación de un mundo donde la muerte no puede ser otra cosa que «una mera cuestión sanitaria».

El no pone en escena la desaparición del sujeto moral. Por un lado, la ley del individuo, la autonomía del ámbito privado; por otro, el «deber ser», el mundo de convenciones y costumbres, la «vida ética» del cubano. Pero ese dilema trágico ha encontrado un tono de opereta. Piñera aprendió la lección de Witold Gombrowicz, que en su introducción a *Opereta* (traducida por Virgilio) declaraba:

Me he sentido siempre seducido por la forma de la opereta, una de las más felices, a mi parecer, que el teatro haya producido. Si la ópera tiene algo de lo desmañado, de lo irremediabilmente destinado a la pretensión, la opereta, en su divina

² Virgilio Piñera: «La vida tal cual» (fragmento de sus Memorias), revista *Unión*, año III, n. 10, 1990, p. 23.

idiotez, en su celestial esclerosis (...) se me antoja ser el teatro perfecto, perfectamente teatral.³

No se trata de enfrentar la «realidad mayor» con un «género menor» sino de adecuar la opereta al «*pathos* monumental» de una historia ridícula. Al contrario de lo que pudiera pensarse, la opereta no está reñida con lo trágico; se trata, quizá, de su última encarnación. Los «monstruos» de Virgilio actúan como los grandes protagonistas trágicos: sin querer hacer nada. Por eso las tramas de Piñera son siempre modelos de ambigüedad: en *Falsa alarma* (1949) aparece «un asesino a pesar suyo», un personaje en busca de su acción, tratando de formar parte de un ridículo ballet entre la justicia y el crimen. El juez lo condena, una viuda exige todo el rigor de la ley. De pronto, juez y viuda abandonan la sala y la estatua de la justicia es sustituida por una vicrola donde «Danubio azul» ahoga diálogos inconexos. Luego que el asesino pierde su «rol protagónico», la escena se revierte hasta el punto de engendrar a un No-Asesino, al No-Juez, a la No-Viuda.

En *Jesús* (1948) tenemos a «un barbero al que declaran santo a pesar suyo». «Jesús dependía del Padre Eterno, yo dependo del azar», dice el protagonista a uno de sus improvisados discípulos. Nuestro socrático personaje decidirá en un momento confesarse como No-Jesús para desencadenar una trama kafkiana donde el equívoco conduce al sacrificio. Última ironía: el cadáver del impostado Jesús termina siendo sacralizado por el pueblo que, hace sólo unos instantes, se disponía a lincharlo en nombre de «la verdad».

Las sucesivas «operetas» de Piñera pueden ser leídas como una saga de los extravíos de la voluntad. Los protagonistas del absurdo tropical han diluido lo voluntario a fuerza de no actuar, o mejor, de hacerlo sin consecuencias. No se trata aquí de la pasividad en estado puro, tautología con la que Beckett nos alecciona en *Esperando a Godot*. Con Piñera hay un dilema realmente «teatral», un actuar sucesivo que no determina nada, una exclusión de la elección. Todos los actos valen lo mismo (es decir, no valen la nada), puesto que no existe la coincidencia entre lo voluntario y lo correcto.

Tanto en el conflicto trágico griego como en los modernos «anticonflictos» de la opereta absurda se revela una estructura peculiar: los actos se manifiestan en el contexto de una legalidad externa. Para los involuntarios protagonistas del absurdo piñeriano es difícil focalizar el origen de los azares y sinsentidos que padecen, sólo saben que «lo real» no está en ellos mismos, sino fuera, en el mundo de «los otros». Comprobamos este círculo vicioso en algunos parlamentos de *Electra Garrigó*:

AGAMENÓN: (*Persuasivo.*) Tengo fe en tu cariño.

ELECTRA: (*Agitada.*) Pero no puedo rebelarme.

³ Witold Gombrowicz: *Operetky*, Editions Kultura, Paris, 1966. La traducción de Virgilio Piñera que citamos aparece en la revista *Albur*, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1990, p. 45.

AGAMENÓN: No lo harás. (*Pausa.*) ¡Mira: te digo; cástate con el pretendiente, abandona el hogar! No lo harás, me quieres demasiado.

ELECTRA: (*Volviéndose al público.*) ¡Oh, crueldad!

AGAMENÓN: (*Volviéndose hacia las columnas.*) ¡Oh, Necesidad!

La legalidad en la que aparecen los conflictos trágico y absurdo extrae su fuerza, su condición inexorable, de la simplicidad ontológica y de una mistificación temporal. Las leyes son. Las cosas son como son. Y son así porque así han sido. Obrar desencadena un efecto que viene del exterior, un Afuera tan abstracto que ya no hay culpa ni remordimiento. El héroe trágico y el antihéroe absurdo están igualmente alejados de la escena hamletiana.

La «relectura trágica» como opereta no fue un descubrimiento de Piñera. En 1920, André Gide, autor de más de una afinidad con el cubano, publica su *Prometeo mal encadenado*⁴, pequeñas escenas denominadas *sotie*⁵, donde la lógica de lo grotesco sostiene la teoría gideana del «acto gratuito». Hay un pasaje, que bien pudiera atribuirse a la ironía de Virgilio, donde Prometeo sale a pasear por París, se sienta en un café cerca de la Opera, pide una cerveza y tolera el farragoso discurso del camarero:

Durante mucho tiempo pensé que era eso lo que diferenciaba al hombre de los animales: una acción gratuita. Llamaba al hombre: el animal capaz de una acción gratuita. Pero después pensé lo contrario: que era el único ser incapaz de actuar gratuitamente. ¡Gratuitamente! Imagínese: sin razón —sí, ya le entiendo— digamos: sin motivo. ¡Incapaz! Entonces eso empezó a fastidiarse. Me preguntaba: ¿Por qué hará esto? ¿Por qué aquello?

(...)

¿Una acción gratuita? ¿Cómo hacerla? Y fíjese que no hay que entenderla como una acción que no reporta nada, porque sí no... No, sólo gratuita: un acto que no esté motivado por nada. ¿Entiende? Ni interés, ni pasión, ni nada. El acto desinteresado, nacido de sí mismo; el acto sin tampoco objeto, por lo tanto sin dueño; el acto libre. ¡El acto autóctono!

La intención moral de la escena piñeriana deriva de una de las frases del Camarero de Gide: «Imagínese! ¡Un acto gratuito! ¡No hay nada que desmoralice tanto!» En toda la obra de Piñera, como en las *soties*, presenciamos el tiempo convertido en un inmóvil telón de fondo. Todos los personajes participan de un eterno presente, correlativo a la inmediatez de la ley (moral) absurda. Sus acciones sin sentido son la bofetada del teatro a cualquier sociedad que se autodefine como «condición dichosa».

⁴ André Gide: *Le Prométhée mal enchainé*, Gallimard, Paris, 1920 (traducción española de Emilio Olcina Aya en Editorial Fontamara, Barcelona, 1974, 1979).

⁵ En la historia literaria francesa, la *sotie* o *sottie* es una farsa medieval de carácter satírico donde los actores, en traje de bufón, representan a diferentes personajes de un imaginario «pueblo tonto».

II. EL TEDIO EN LA SANGRE: ASCENSO Y CAÍDA DE UN MITO FAMILIAR

En el prólogo a su *Teatro completo*, Virgilio Piñera declaraba:

Al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. (...) me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo hubiera convertido a mis personajes en gente razonable.

Piñera confesaba así su distancia frente a uno de los grandes mitos cubanos: la familia. Una distancia que ya se venía insinuando desde su convivencia inquietante con la generación de *Orígenes*. Frente al «estupor ontológico» de la vida republicana, los origenistas se encargaron de buscar un sentido en el germen, en el protoplasma imaginario de la tradición cubana. Practicaron además —para decirlo con palabras de Lorenzo García Vega— las «pobretomas metamorfosis» de una casa y un paisaje en ruinas.⁶

Junto con la teleología insular, los escritores de *Orígenes* dieron continuidad al mito familiar cubano, convertido en la piedra de toque de un pasado reminiscente. Véase la «hilación genética» de *Paradiso* y los «linajes» de *Oppiano Licario*, así como el ensayo autobiográfico «Confluencias», de José Lezama Lima; también *De Peña Pobre*, el *bildungsroman* de Cintio Vitier, ciertos poemas de Fina García Marruz o de Octavio Smith; las «recuperaciones» de la infancia hechas por Eliseo Diego... El «idilio insular» de los origenistas fue además una historia de filiaciones, un «idilio familiar». Ellos configuraron esa «escena primordial» que hoy continúa gravitando en la cultura cubana, enemiga de los psicoanalistas.

Virgilio Piñera, hijo descastado y bastardo de *Orígenes*, siempre se burló de las sublimaciones católicas y sus blancos favoritos fueron las fabulaciones entremezcladas de la familia y la ínsula bucólica, nuevo *Génesis* con el cual dar sentido a coartadas decimonónicas. Por eso Cintio Vitier, albacea simbólico de aquellos credos, ajusta cuentas con Virgilio en *Lo cubano en la poesía* (1958):

Es obvio en el tono y la tesis de este poema [«La isla en peso»] el influjo de visiones que (...) de ningún modo y en ningún sentido pueden correspondernos. Nuestra sangre, nuestra tradición, nuestra historia (...) nos impulsan por caminos muy distintos.

Evidentemente, no hay mucho lugar para las pesadillas piñerianas dentro de las inspiradas visiones y las cuidadas genealogías de *Orígenes*. Según el veredicto

⁶ Lorenzo García Vega encuentra en el siglo XIX el origen de cierta mistificación, una metamorfosis grandilocuente del pasado que aparece en toda la cultura cubana y que la generación de *Orígenes* llevó a su máxima expresión. Véase «La opereta cubana en Julián del Casal». *Los años de Orígenes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979.

de Vitier, Piñera se mueve en los mundos sombríos del negrismo, el surrealismo y el existencialismo para darnos «un testimonio falseado de la isla». En realidad, lo que Vitier no le puede perdonar a Piñera es la inoculación del virus, la destrucción por el absurdo de los mitos origenistas, y sobre todo, su crítica a la sacralización católica del orbe familiar e insular.⁷

El gran tema del mejor teatro de Piñera (*Electra Garrigó*, *Aire frío*, *El no*, *Dos viejos pánicos...*) es, como en la tragedia, el enfrentamiento de la familia a una exterioridad. Exterior que comienza siendo una atmósfera de tedio social y termina por asfixiar la sociedad misma. En *El no* es bastante obvia la referencia a la legalidad de la tradición, al ahogo del «deber ser», a la ley del «sí», representada primero por los padres y luego por «hombres» y «mujeres» anónimos. Poco a poco, el orden represivo de la familia se va ampliando hasta que, en el último acto, la familia es sinónimo de la sociedad: los «vecinos», los «otros» se convierten en los vengadores morales de Laura y Pedro: la policía se encarga de una «reconstrucción de los hechos» (paródico teatro dentro del teatro) para terminar anunciando la «culpabilidad» de los protagonistas. Al final, se decreta el castigo:

HOMBRE: (*Caminando hacia la puerta.*) Decir no ahora, es fácil; veremos dentro de un mes. (*Pausa.*) 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. (*Sale, seguido por el auditorio.*)

Frente a la destrucción anunciada de la diferencia entre la Casa y el Exterior, los protagonistas de *El no* deciden suicidarse. Con gas, por asfixia, metáfora tanática del ahogo, del aire enrarecido que se viene respirando en el teatro de Piñera desde los interiores sofocantes de *Electra Garrigó* o *Aire frío*.

Reinaldo Arenas, en un ensayo clásico sobre Piñera, ha asociado este ahogo con la omnipresencia solar de la isla, con una luz de la que nunca pudo escaparse:

Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límite y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el

⁷ El enfrentamiento entre Cintio Vitier y Virgilio Piñera tiene una larga historia. Pasa por reseñas en *Orígenes* y *Ciclón* hasta que finalmente Piñera resulta encerrado por la crítica origenista en una serie de visiones teológicas sobre el problema del mal. A propósito, Antonio José Ponte dice de las opiniones de Vitier: «Conjeturas de teólogo para explicarse la voluntad del mal, procura desmorcer lo retorcido: la escritura piñeriana como retorcimiento del espíritu. María Zambrano lo habrá pensado a su manera al escribir que la poesía de Virgilio tiene mucho de confesión al revés. Regresamos a la génesis de la escritura por antagonías. Sólo que ahora el antagonista vive dentro de Virgilio y ese romanticismo inconfesado al que se refería Cintio es la almendra de su escritura. Virgilio Piñera es su propio antagonista, figura poética que repitió en su poesía última: el eterno tironeado de sí».

maldito. Toda la obra de Piñera es la obra de un expulsado. Tocado por la maldición de la expulsión, entrar en su mundo es entrar en el infierno, o, cuando menos, sentirnos absolutamente remotos del paraíso.⁸

El exceso de luz en Piñera es la metáfora de una indiferencia entre interior y exterior, un agente que disuelve los vínculos de sangre, que socava las filiaciones. Luz Marina, protagonista de *Aire frío*, padece todo el tiempo esa iluminación corrosiva y el calor asfixiante que propicia el infierno doméstico. De la isla iluminada hemos pasado a la isla sofocante, al tedio permanente de una luz única. El idilio insular se ha convertido en círculo del infierno.

El drama de Piñera —nos dice Arenas— es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta tachadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas. Ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando sólo con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal.⁹

Con un notable juego irónico, Piñera pone a los protagonistas de la tragedia cubana en una representación de la *hybris* por defecto: si los clásicos griegos concebían un castigo divino para la exageración de las pasiones y el afán dionisiaco del exceso, en *El no* los personajes principales se «pasan de la raya» en el sentido opuesto, violan el orden establecido desde el extremo contrario al desenfreno carnal: un ascetismo apolíneo es lo que los convierte en «monstruos». De cómo Apolo, divinidad solar, se metamorfoseó en Dionisos tropical.

III. DE TEOCRACIAS Y PARRICIDIOS

—Nunca los dejaré— decía en voz baja:
*aunque me claven en la cruz, aunque me escupan
 me quedaré en el pueblo.*
*Y gritaré con ese amor que puede
 gritar su amor hacia los cuatro vientos,
 eso que nuestro pueblo dice a cada instante:
 me están matando pero estoy gozando.*

VIRGILIO PIÑERA (1962)

⁸ Reinaldo Arenas: «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Necesidad de libertad*, Kosmos Editorial S.A., México, 1986, p. 116. Arenas cita un estudio de la iluminación en el teatro de Piñera hecho por Matías Montes Huidobro: *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973.

⁹ Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 117.

«La tragedia nace —nos dice Walter Nestle— cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano». De manera similar, podría afirmarse que la opereta trágica de Piñera se acomoda en la crisis de la política cubana integrada al absurdo moderno.

Para Piñera, la revolución cubana tiene bastante de teatro, de nuevo decodado en una historia viciada de raíz. La «renovación revolucionaria» no va mucho más allá de la hipocresía republicana, a la que agrega el afán eugenésico del «hombre nuevo».

La «reforma moral» no es un mal nuevo en la literatura de la isla. Pueden citarse, como extraídos de una larga «historia clínica», los reproches del jesuita Salmerón a los «extravíos poéticos» de Tristán de Jesús Medina, o las referencias al «cáncer decadentista» de Julián del Casal, hechas lo mismo por reaccionarios pro-españoles que por independentistas consumados: Fray Candil o Manuel de la Cruz; el estigma de la locura de Milanés, las consideraciones sobre la «histeria pictórica» y el «metaforismo delirante» de Martí... Modelos decimonónicos, ecos tropicales de la crítica de Bourget y de Guyau al modernismo baudeleriano. Pero también crítica cauterizadora, ortopedia literaria que incorpora nuevos prejuicios con el positivismo y llega hasta la censura socialista, «medicina social» declarada por el Gobierno Revolucionario en el tristemente célebre Congreso de Educación y Cultura (1971) y en la «ejecutiva» ley 1267, publicada en la Gaceta Oficial del 12 de mayo de 1974, que adicionaba a un edicto de diez años antes el inciso j) sobre «homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables que proyectándose públicamente incidan nocivamente en la educación, conciencia y sentimientos públicos y en especial de la niñez y la juventud por parte de quienes desarrollen actividades culturales o artístico-recreativas desde centros de exhibición o difusión».

Sería largo enumerar aquí las peripecias policiales que envolvieron a Piñera y su obra¹⁰: baste decir que padeció la vocación jesuitica de la «renovación social» desde una inevitable marginalidad.

Por esta razón, su crítica de la «teocracia casera» se lee también como sátira de la teocracia revolucionaria. Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas hacen una política del deseo cuando describen la saga de la carne, o como leemos en *Dos viejos pánicos*, de la «carne con miedo».

Por una simpática coincidencia, la represión del homosexualismo en el teatro cubano se acompaña de una vocación por los temas helénicos. El «bacio griego» que inoculó Piñera no fue una simple mimesis pasajera. Leyendo *Los siete contra Tebas* (1968), de Antón Arrufat, entendemos que el trasfondo del «ciclo griego» no es otro que el problema del poder, la pregunta por el *hrátos*.

¹⁰ Una descripción detallada del «caso Piñera» puede encontrarse en el citado ensayo de Arenas, uno de Guillermo Cabrera Infante («Tema del héroe y la heroína». *Mea Cuba*, Editorial Vuelta, México, 1993) y en el texto de Enrico Mario Santí «Carne y papel: el fantasma de Virgilio» (revista *Vuelta*, N° 208, marzo 1994).

