

El interrogatorio en el teatro piñeriano

Evolución de la estética del absurdo

Guillermo Loyola

EL INTERROGATORIO ES UNA PRÁCTICA RECURRENTE dentro de la dramaturgia de Virgilio Piñera, a tal punto que es el modo como el diálogo de los personajes se procesa en extensos trechos de sus obras teatrales, y en algunas de ellas configura la propia estructura de los textos. Su forma es la intimación: el interrogado debe dar una respuesta satisfactoria, en general el asentimiento, para garantizar la sobrevida. Paralelamente, el interrogador necesita la respuesta para reconocerse como portador del saber y, consiguientemente, del poder, mediante la confirmación de la Ley por la adhesión de los entrevistados. Este inquérito se convierte en Juicio, en indagación cuyo propósito es formular una sentencia absolutoria o condenatoria en *Falsa alarma*, confirmadora de la Ley y de la Sangre en *El no*, mantenedora de la culpabilidad castre en *Dos viejos pánicos*.

Este interrogatorio pretende alcanzar una verdad, y quiere legitimarse a través de la razón. Quien interroga invoca los sacrosantos valores del sentido común o del apego a la verdad de los hechos, a la verdad del objeto. En *Falsa alarma* la tozuda irracionalidad del interrogatorio del Juez, durante toda la primera parte de la historia, sirve para esconder, para escamotear, al verdadero interrogador: el Asesino, que esgrime una racionalidad basada en el apego a la verdad y a los hechos como modo de (re)inserción en la comunidad a través del cumplimiento de la Ley. En *El no*, Laura y Pedro, y después los vecinos, exigen de la pareja de novios la respuesta afirmativa que los convertiría en cumplidores de la palabra empeñada, es decir, de la palabra hipotecada, de la palabra ventrílocua que Emilia y Vicente son

conminados a proferir. El «sí» que los convertiría en consumidores de la Ley, en reproductores y propagadores de los valores de la Sangre. En *Dos viejos pánicos* el cuestionario necesita (aunque en el fondo dispensa) respuestas verídicas. Su objetivo retorcido es condenar la mentira incitándola.

Esta lógica, que sustenta y legitima el discurso del interrogador, es cuestionada estructuralmente en estos textos a partir de la estética del absurdo, cuya finalidad principal es poner en cuestión los mecanismos y fundamentos de esta razón común.

Un procedimiento básico sobre el que se construye esta estética del absurdo es la discontinuidad o la *postergación de la acción y del diálogo*, que sugiere falsas esperanzas, a partir de su ambigüedad.¹ Su estructura es circular, es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones del protagonista. La historia aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de acausalidad, tampoco encontramos una causalidad explícita de los acontecimientos de la historia, como ocurre en el teatro realista.

En el plano de la acción, el sujeto aparece como inactivo, recibe actancias de los demás y si bien quiere liberarse, no consigue sortear ninguna prueba por la que se lo hace pasar. Sujeto único, solitario, todos los demás personajes son sus oponentes.

Otro de los artificios dramáticos que modulan el discurso absurdista es la *incongruencia hiperbólica*, la presencia de determinadas situaciones que resultan excluidas de la lógica del sentido común, de las reglas aparentes que rigen el mundo real. Esta incongruencia es registrada de manera distinta por los diferentes personajes, y justamente es esta percepción diferenciada lo que la hace parecer exageradamente ilógica. Unos personajes no llaman la atención, no se sienten sorprendidos, «extrañados» con dichas situaciones. Son los personajes implicados en la situación absurda, embragues del autor en el develamiento de la realidad absurda. Otros, por el contrario, están «extrañados» con la incongruencia, situados fuera de ella. Son los personajes referenciales, aquellos que representan al espectador.

La *elipsis* es otro de los procedimientos sobre los que descansa la teatralidad absurda. Existe una elipsis especial, que implica la ausencia de una extrascena realista (al menos al modo ortodoxo). La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinan. Existe también una elipsis temporal, que descansa sobre el olvido de los personajes embrague, de los personajes «no extrañados», entrañados con la situación absurda, sobre la base de la ausencia de pasado y de futuro, sobre la presentación de la situación como «presente flotante», acausal y sin consecuencias.

¹ Tomo como referencia para la indicación de algunos de los artificios dramáticos del teatro del absurdo las definiciones sobre el absurdismo en la neovanguardia teatral latinoamericana formuladas por el crítico e historiador del teatro argentino Osvaldo Pelletieri en varios de sus trabajos.

FALSA ALARMA: EL INTERROGATORIO EN CUERPO

¿La sentencia? Cuando ella se dicte habrá desaparecido para usted la última oportunidad de comprenderlo todo.

VIRGILIO PIÑERA, «El interrogatorio»

En 1948 es publicada en la revista *Orígenes* la obra teatral *Falsa alarma*, que sería estrenada nueve años después. Este texto es profundamente renovador del discurso teatral cubano al inaugurar una práctica que se hará canónica en la década de los sesenta y que constituirá una de las dos vertientes de la fase de la modernidad teatral cubana que sería desarrollada a partir de esa década: la neovanguardia absurdista. *Falsa alarma* está construida sobre los presupuestos ortodoxos del primer teatro del absurdo. En el texto hay un sujeto actancial, el Asesino, que aparece como personaje «extrañado» de la situación absurda, como su víctima principal. Es aquel que espera la consecución de una acción que nunca llega a ocurrir y sobre la que no recibe información alguna por parte de los propios personajes que se la anuncian. Cuando éstos deciden hacer referencia al juicio prometido, sólo aplazan infinitamente la acción esperada y deseada.

El absurdo tiene lugar en *Falsa alarma* en dos sectores o campos significantes distintos: en el nivel de la acción, según se ha visto, y en el nivel del discurso, del diálogo de los personajes. En la segunda parte de la obra el Juez y la Viuda dialogan sobre asuntos que se suceden en forma de saltos, a partir de conexiones arbitrarias, ilógicas. La estética del absurdo, que predomina en la neovanguardia teatral de los cincuenta y sesenta, trabaja, así, en sentido inverso a la estética surrealista, dominante en la primera vanguardia; es su opuesto. Si el surrealismo se sustenta sobre la idea de la posible convivencia entre los opuestos, los diferentes, el absurdismo llama la atención sobre la extrañeza e imposibilidad de esta convivencia («un caballo es un caballo, y un tema es un tema», dice la Viuda). La segunda vanguardia teatral, por tanto, se edifica en buena medida a contramuro de la primera.

Los temas y formas discursivas del referido diálogo del Juez y la Viuda, interminable y estático, son intertexto de las conversaciones y del habla cotidianos. Es un modo discursivo reconocible como parte de un universo no literario, el de los actos del día a día modalizados por la opinión y el sentido común («Sólo personas sensatas como nosotros jamás se contradicen», comenta el Juez), de los cuales es una parodia: el lenguaje, las frases, los asuntos del diálogo cotidiano son empleados de un modo intensificado y contrastado y, por demás, paródico: desnuda así la sinrazón de estos diálogos y, consiguientemente, de la razón que los produce, de la lógica de la que son expresión. De este modo, desacraliza, desarticula, desautomatiza los principios constructivos sobre los que ha sido edificado el teatro hasta entonces: la sujeción a las normas del sentido común de una realidad extratextual cuya posibilidad de expresión, de manifestación de una verdad, se ha vencido, pues se desnuda como arbitraria la relación entre los hechos y la lógica a partir de la cual son ordenados, definidos,

expresados. Edifica así una nueva teatralidad cuyo funcionamiento reside en la verosimilitud que aporta el propio género y no la realidad extratextual.

Durante la primera parte de *Falsa alarma* el Asesino es objeto de un fastidioso interrogatorio por parte del Juez, que se empeña en encontrar móviles que no existen. Esta insistencia está encaminada a reforzar la condena sobre el Asesino, pues dichos móviles establecerían que el crimen fue premeditado y no fruto de un impulso momentáneo, como él asegura que fue. El interrogatorio tiene lugar de un modo que queda en el espectador, por la arbitrariedad y la falta de fundamento con que el Juez hace sus acusaciones, la impresión de que los argumentos verdaderos son los del Asesino. Aparece como absurda la manera evidente y desfachatadamente arbitraria con que el Juez presenta su argumentación, los medios por los que intenta hacerle confesar al Asesino lo que él quiere.

Al Juez no le interesa saber la verdad de los hechos, sino la aceptación, por parte del Asesino, de las hipótesis que él formula en sus preguntas. En realidad, no pregunta, cuestiona. Pone en duda las motivaciones formuladas por el Asesino. La falsa interrogación es el modo del discurso del interrogador en los interrogadores piñerianos. El Juez ni siquiera quiere la condena del Asesino, que éste acepta. Quiere la sujeción a la Ley, entendida ésta como el abandono por parte del interrogador de su libertad de acción, es decir, del reconocimiento y aceptación de los motivos que lo mueven a actuar. El Asesino cae en la trampa. En la segunda mitad del texto se ha convertido, tal vez a pesar suyo, en interrogador. El personaje representante del espectador en la escena, considera que tiene derecho a que su deuda con la sociedad sea saldada, sea por medio de la absolución o la condenación. Pide una respuesta, necesita una integración a la Ley, ve su salvación en la entrada en la Ley de los otros, al precio de aceptar e incluso reconocer, como efectivamente lo hace, como móviles del asesinato aquellos que el Juez sugería en la primera parte. Es decir, al precio de la pérdida de la libertad. El interrogador en *Falsa alarma*, por otra parte, necesita confirmaciones, la pregunta necesita una respuesta, se hace válida en la respuesta que la confirme. Su distorsión es descarada y directa. El interrogador sólo puede legitimarse en una respuesta a viva voz, en cuerpo. El Juez necesita que el Asesino confirme sus hipótesis, el Asesino necesita una sentencia para salvarse. Lo que dice la respuesta aún es importante.

En la segunda parte de la obra el Juez cuenta la historia del hombre que, sin el dedo índice de una de sus manos, cada vez que decían «los diez dedos de la mano», él corregía «los nueve dedos de la mano», pues para él sólo existían nueve dedos en ambas manos. El de *Falsa alarma* es un universo de cuerpos aislados sin otros cuerpos en los cuales reconocerse, extenderse. La única evidencia es la que el propio cuerpo provee. No se reconoce otra. Esta incapacidad de reconocimiento en el cuerpo del otro convierte simbólicamente ese cuerpo aislado en un cuerpo amputado. Más adelante en el texto el propio Juez muestra su mano y descubrimos que el hombre de los nueve dedos es él, el interrogador. El proceso de despersonalización y de pérdida de la identidad y la libertad que sufre el asesino es un proceso de automatización corporal. La

lucha es trabada en los cuerpos, como corresponde al teatro. Los cuerpos luchan con ideas, y en esta batalla, las ideas aniquilan a los cuerpos. El Asesino se mueve cada vez más como un autómatas en la segunda parte de la obra, mientras observa estupefacto a la Viuda y el Juez. La pérdida de la libertad es una pérdida en cuerpo. Al final de la obra el Asesino baila al son de «Danubio Azul», como habían comenzado el Juez y la Viuda en la segunda parte del texto. Ha entrado absolutamente en la Ley, no es más él. Y esta Ley es, para él, la de la lógica común. Dice en un momento: «¡Ustedes son un par de locos! Yo soy un asesino, pero ustedes son locos redomados». La supresión del cuerpo que ha practicado (el asesinato de Alfonso) es un mal menor que la (i)lógica que sustenta la Ley. Está preparado para la pérdida de la libertad a través de la automatización y la mutilación del propio cuerpo.

En *Falsa alarma*, entretanto, hay todavía una conciencia exterior que ordena el universo dramático absurdo presentado. Hay una distancia entre el sujeto estructurador, producto del texto, y los personajes víctimas del propio medio absurdo castrante. Aún es un discurso estético desde la razón. Todavía aquí el autor confía (es una sociedad que aún confía) en la posibilidad de que, al menos, la propia razón pueda desnudar el absurdo del sentido de las leyes sobre las cuales la razón común se expresa. Aún confía en la posibilidad edificadora de la razón. La desesperanza (expresada en la final inmersión del Asesino en el universo absurdo de la Ley, en su derrota, se pone a bailar el vals) viene de la frustración con los fundamentos lógicos de la Ley, del develamiento de su irracionalidad, sustentada sobre la propia necesidad de respuestas definidoras (culpable, inocente). El Asesino es vulnerable porque necesita una respuesta que lo defina, que lo clasifique en la Ley. En *Falsa alarma* tiene lugar el discurso de la razón sobre su sinrazón.

DOS VIEJOS PÁNICOS: EL INTERROGATORIO SIN CUERPO

Ya no había respuesta para las preguntas, puesto que las preguntas sobraban.

VIRGILIO PIÑERA, «El crecimiento del señor Madrigal»

En 1968 es publicada *Dos viejos pánicos*, que sería estrenada en Cuba sólo veinte años después. Con este texto Piñera continúa la vertiente absurdistas de su dramaturgia en un nivel diferente del que había sido instaurado veinte años atrás con *Falsa alarma*. Hay un par de sujetos actanciales, Tabo y Tota, que están inmersos en el absurdo de la circunstancia dramática, el cual no les resulta sorprendente. Tota y Tabo practican un juego encaminado a ahuyentar y conjurar el miedo. Este juego, repetido diariamente y diariamente ineficaz, se basa, como toda la acción de los personajes, en una actuación por sustitución (Tabo quema a los jóvenes en efigie, en lugar de hacerlo en la vida real, como muertos ficticios los dos viejos pueden decir y hacer lo que quieren, lo que les es imposible desde la vida). Su discurso es un discurso desde la

muerte. Están privados del mundo de la vida. A diferencia del Asesino de *Falsa alarma*, dispuesto a afrontar las consecuencias de sus actos con tal de ser reinsertado en la comunidad, los dos viejos quieren eludir las consecuencias, al precio de la propia muerte («Se me ocurre que cuando yo quiera matar a alguien, primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias», dice Tabo). No les interesa, por otra parte, la entrada en la Ley ni la reinsertión en la comunidad. Su patética rebelión ficticia es un medio de salvarse desde el último bastión de libertad que han mantenido, el de la ficcionalización, el de la enajenación de sus cuerpos, el del doblaje del propio cuerpo para librarse de la Ley, que ha orientado todos los pasos de sus vidas. En fin, el del teatro. Tota y Tabo son, de cierta manera, más libres que el Asesino de *Falsa alarma*. Ya no quieren respuestas, están en retirada. Son viejos y sus cuerpos son el icono de su decadencia. No les interesa un veredicto reintegrador, sino simplemente aferrarse a los últimos resquicios de verdad que de una manera desesperada y aun ficticia puedan conseguir. A pesar de aniquilados no quieren entrar en la Ley, sino huir de ella, en la que siempre han vivido. Son los dos personajes más patéticos de la dramaturgia piñeriana. Sin otra posibilidad sobre la tierra, al final de sus vidas, practican la última escapatoria salvadora. Hundidos hasta el cuello por sus vidas de sucesivas negaciones de sí mismos y constantes afirmaciones para los otros, descubren el milagro de la pequeña salvación de cada día, del mínimo placer que los mantiene en pie, en el juego teatral. Este juego, arriesgado y en el que les va la vida, es también una batalla por los cuerpos. Tota y Tabo tratan de conservar el último aliento de vida de sus cuerpos casi muertos, por medio de un juego exorcizador que los libere de su cuerpo mutilado por las sucesivas claudicaciones, de su cuerpo histórico, y les propicie, aunque sea por un momento, un nuevo renacimiento. En la última escena de la obra Tabo y Tota, que ya han matado a Tota y Tabo que les metían miedo, que los obligaban a ser y a hacer lo que no querían, es decir, que han matado al cuerpo histórico de ambos, renacen simbólicamente, cuando cae el telón de fondo con la imagen de dos recién nacidos pintados.

En *Dos viejos pánicos* el discurso absurdista no se presenta a partir del contraste entre la sensatez y la insensatez. Es decir, no se construye desde un ordenamiento racional de la irracionalidad del mundo. La extrescena, ahora sí totalmente no realista, adquiere un estatuto dramático que la convierte en espacio desconocido y actuante, en fuerza invisible que modula la acción de los personajes. Es el espacio de los planilleros, el espacio de los oponentes. En este texto la incongruencia hiperbólica prácticamente desaparece, como corresponde a una nueva visión no sorprendida de lo absurdo. Éste ya no es sorpresa, ya no es incongruente con respecto a nada. El universo absurdo es aceptado en cuanto tal. El sujeto productor del texto trabaja desde la misma lógica del absurdo, trabaja dentro de él y no fuera de él. La postergación de la acción ha perdido significación, pues los personajes en realidad, en el fondo, no esperan nada. La reiteración ha ocupado su lugar como artificio dramático fundamental.

En *Dos viejos pánicos* el interrogatorio tiene lugar en dos momentos de la historia, ambos en el segundo acto. Tabo y Tota tienen que responder una planilla

con cinco preguntas sobre su vida particular que les mandan los planilleros. El interrogador es, por tanto, un sujeto colectivo, ausente y anónimo, intangible y despersonalizado, situado en la extraescena, más allá del alcance de los interrogados. También aquí es un interrogatorio ficticio, pues en realidad no preguntan, responden. La pregunta es una trampa, y la respuesta a cada pregunta está, implícita, en la pregunta siguiente, es imposible escapar. Es, sin embargo, un interrogatorio sutil, que también opera por sustituciones, y cuyo propósito final es mantener el terror y negar su propia existencia por medio de sofismas engañosos («Si usted mintió para inculpar a Tabo y Tota, ¿sería capaz de mentir afirmando haber recibido una planilla con cinco respuestas sobre su vida?», dice la pregunta conclusiva de la planilla). El interrogador sin cuerpo de *Dos viejos pánicos* sólo necesita la voz del entrevistado, su palabra. Puede darse el lujo de no tener que indicar una respuesta descaradamente. El interrogatorio es pura forma, se ha formalizado al máximo, al mismo tiempo que la vulnerabilidad del interrogador se ha reducido al mínimo, gracias a su incorporeidad. Como en *Falsa alarma* el cuerpo mutilado del Juez arrastra simbólicamente a la automatización del cuerpo del Asesino, en *Dos viejos pánicos* el cuerpo ausente del interrogador lleva, por medio de la planilla-sábana, a la aniquilación del cuerpo de los personajes interrogados. En la escena final de la obra, la sábana es la forma de cada uno de ellos, es su doble alienado del que quieren liberarse. El interrogatorio es la formalización de sus cuerpos alienados. El interrogatorio-sudario ha devorado sus cuerpos. Librarse simbólicamente de él es la última tabla de salvación para Tota y Tabo, por medio del engaño y la simulación nuestra de cada día, que posibilite una momentánea resurrección, que permita dormir para enfrentar de nuevo al otro día los mismos fantasmas, y emprender el mismo precariamente salvador juego de las sustituciones. Este renacimiento sólo es posible, nos dice bella y simbólicamente Piñera, en el universo de los cuerpos liberados de la alienación impuesta por la Ley, de los cuerpos doblados y en estado de representación, es decir, en el universo teatral.

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay puntos de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están interesados en decir «no», no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar de las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ya ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de sus leyes, diagnosticar nada. El teatro piñeriano de los cuarenta estaba desencantado de su referente, pero aún tenía fuerzas para desnudar ese mundo racionalmente. El de fines de los sesenta percibe que la posibilidad de explicación del mundo desde la razón, de la liberación a partir de ella, es un fracaso. Es un universo sin esperanzas, en el que la única liberación posible es íntima y ficcional.