

La ópera y la jaba

UNA ÓPERA EN LA SIERRA

Alguna vez, o varias en los últimos años, se ha publicado la noticia de que la Ópera Nacional de Cuba ofrece funciones en las montañas. El arte menos circense (por lo arduo de su transportación) viaja hasta los lugares más recónditos de la isla. Los cantantes de ópera hacen figuras tan extrañas como la de aquella soprano de una novela de Verne que aparecía, aun después de muerta, para cantar entre los picos de los Cárpatos. (Lo que podía verse de ella era pura filmación; lo que se oía, un disco. Pervivía gracias a un fanático.) En esa noticia se encuentran la más artificiosa de las artes y la naturaleza más hirsuta.

Tal vez lo único que consiga oponerse a un arroyo de montaña sea un aria, ciertas grandezas pueden ser el mejor marco para algunas músicas. Se trata, indudablemente, de un proyecto wagneriano, y lo propicia la misma didáctica que ordena por estos tiempos programas de concierto para multitudes.

Una idea romántica venida de la Ilustración permite sospechar que el más justo de los oyentes de una ópera se encuentra, tan inconscientemente de ello como puede serlo un justo, en la más alta montaña. La revolución, que alcanza a ser tan romántica como cínica, tan desprendida como avara, ordena entonces que una compañía de ópera se ponga en marcha hasta encontrarlo.

En un episodio de *El mundo de Guermantes*, Marcel Proust se cuestiona quién de los asistentes a un teatro se halla mejor dotado para apreciar la representación. Y no resulta ser, ni remotamente, el joven de localidad barata que los romanticismos aconsejarían. Proust no duda en llamarlo estudiante genial, aunque le reprocha que se encuentre demasiado pendiente de no manchar sus guantes, de sonreír a quien lo mira y de agradar a su vecino de butaca. Le reprocha perder la función en nimiedades.

Por el contrario, la gente del gran mundo la pasa en sus palcos como en sus propios salones. Escarmentados del oro y los espejos, son los únicos libres, según Marcel Proust, para atender a la pieza. Más que la diferencia

Antonio José Ponte

entre dos clases sociales, un episodio así demuestra la diferencia existente entre la ineditéz y la costumbre. Y Proust se vale de una figura de estudiante en su primera noche de teatro y de otra, de princesa, favorecida desde antes de nacer con la memoria de un linaje.

La ópera en la sierra ahorra a los espectadores cortinas y espejos y oro y decorados y orquesta en el foso. Todo lo que entretiene al estudiante genial en la función proustiana se ha restado. Y cabría pensar que esa actuación reducida a la más primordial de sus convenciones —discursos que se cantan en idioma seguramente extraño—, es más ópera que nunca.

Sin embargo, quien haya asistido a una noche memorable de ópera recordará cómo aquello sucedido en palcos y platea resultaba tan notable, por momentos, como lo cantado. Sala y escenario juntaban sus dos óperas, toda una sala en la equivocación feliz de no ser menos legendarios que aquéllos que cantaban.

Al prescindir de la parafernalia, una ópera en la sierra desprecia los hábitos del gran mundo que, luego de muchas funciones, se harán hábitos también del estudiante genial. Suena más en lengua muerta que en lengua extranjera.

Las empresas culturales de la revolución resultan ser como esa ópera en la sierra. Una cultura vuelta gestos enormes, concentrada en libros y en cuadros y en música y películas, olvida que también debería estar cifrada en hábitos más nimios: comer, vestir, habitar una casa elegida, estar placenteramente... No tiene en cuenta que sin esos hábitos se vuelve difícil, imposible casi, acceder del todo a libros, cuadros, músicas, películas.

Nadie llega a la ópera si no alcanza a creerse un tanto personaje de ella. La revolución, capaz de tanta generosidad como la que impulsa a una compañía por montañas, impide a su vez que alguien vaya a suponerse personaje de ópera. Puede entregar una obra maestra que no ofrecerá consuelo porque se han desterrado las pequeñas consolaciones, costumbres que casi nunca cuentan al hablarse de arte, pero sobre las que debería descansar una conversación así.

La revolución niega a la vida su probable calidad de obra de arte y recluye esa calidad en un número de obras, en arte mayúsculo que se vuelve difícil de respirar. Es la gruta de Aladino con muy poco oxígeno.

LA JABA DE SACO DE VIRGILIO PIÑERA

La noche antes de morir, Virgilio Piñera se dedicó a jugar dominó con un grupo de amigos. Para ellos cargó dulces en una jaba de saco que parecía acompañarlo siempre, como lo acompañaba antes un paraguas. (Comprado en los lejanos días de Buenos Aires, el paraguas era inservible ya. Había sido durante años el bastón de Virgilio, ya que todo paraguas cerrado es bastón. Y, de entre todos, aquél con puño de turquesas que convertía a Balzac en heredero de un linaje que no le pertenecía.)

Esa noche ganó juego tras juego y pidió a los dioses, a una reina de la noche invocada, que lo hiciera por fin un perdedor. Habló en algún momento del trabajo del día, un triunfo más pues en aquella pieza de teatro —*¿Un pico o una pala?*— se permitía todas las libertades. Sus personajes actuarían en

verso y prosa, el diablo aparecería para romper todo realismo, la escribía a mano y no directamente a máquina como era su costumbre, y quizás después de aquella obra no volvería a escribir. Reconoció ser inmortal. Se hallaba, al parecer, en perfecto estado de salud y juró histriónicamente que tendría que proponerse envejecer un poco.

Al final de la noche tomó una guagua para regresar a casa y se dio el placer de dar un escándalo, aporrear la puerta, reclamar a gritos su parada. (Emprenderla a gritos con quien conduce un transporte público resulta la venganza perfecta, por nimia, de escritor silenciado. Lo mismo que para Luz Marina, personaje de su pieza teatral *Aire frío*, estaba en un guaguero la última oportunidad.) Abilio Estévez, uno de los jugadores de la noche y de quien tomo estas noticias, lo vio bajar tarde en la noche de esa guagua.

Almorzó al día siguiente en un restaurante, en compañía de un actor. Luego saldrían en el auto de ese amigo rumbo a una partida de cartas. Entre la canasta y el restaurante sucedió su muerte. Durante los años de muerte civil, como él llamó a esa época de la que saldría para entrar a la muerte verdadera, censurado y prohibido, condenado a un puesto de traductor de novelas africanas, las circunstancias obligaron a Virgilio Piñera a adoptar la estampa de un viejo jubilado, lo convirtieron, jaba de saco en mano, en un Rey Lear de las colas.

Tan sólo una década antes había sido editado y representado abundantemente, dirigía una importante colección de libros y llegó a titularse, en un momento de pueril soberbia, el lobo feroz de la literatura cubana. Pasaba, en sus últimos años, de escritor sacralizado a escritor prohibido.

Parecen ser éstas las únicas opciones, extremadas, que una revolución depara al artista. Si publicita una obra y dedica a ello esfuerzos nunca antes vistos, lo único que consigue es elevar unos cuantos libros por encima de las vidas que llevan sus lectores, otorgar a esos libros inalcanzables, improbables, los inconvenientes de lo sagrado. En una sociedad donde las vidas pierden lo que de novela pudieran tener, la obra de arte es aplazada hacia lo novelesco, se hace utópica. Es ópera en la sierra, aria en los Cárpatos.

No importa entonces cuánto se empeñen las mejores políticas culturales mientras no regrese a la vida esa calidad negada, mientras la cultura, desasida de las vidas de todos los días, no tenga otra oportunidad de ser que lo libresco.

«Una revolución no está completa», escribió por los años sesenta Ramón Gómez de la Serna, «si no se oye gritar: ‘¡Vamos a matar a los pavorreales!’». Aquello que otorgó a la obra de Virgilio Piñera los inconvenientes de lo sagrado en tiradas imponentes, le entregó luego su cuota de nada, otra cara de lo sagrado.

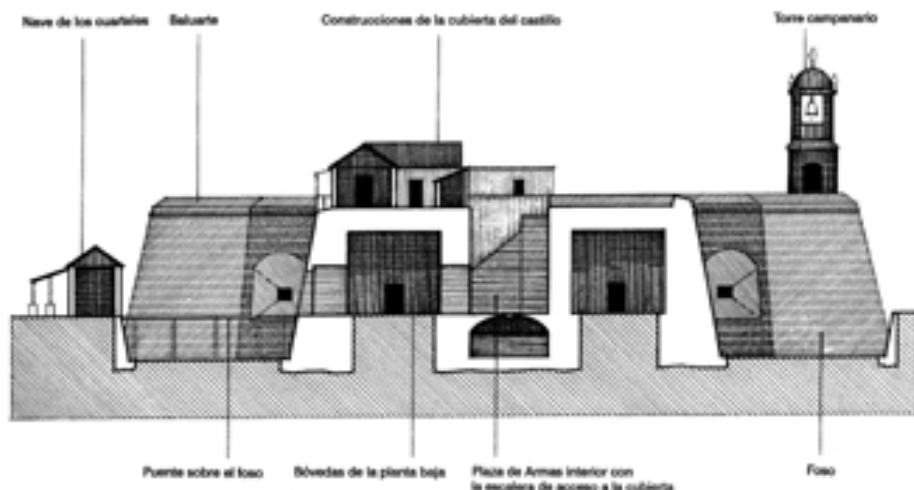
Su heroísmo de escribir hasta la muerte, cifrada la apuesta en alguna posteridad reivindicadora, se entrelazó entonces con el heroísmo de agotar actos menudos bastante imposibles: unos dulces, juegos de mesa para cada día, el hábito de un restaurante, gestos de epicúreo en circunstancias estoicas. Se ocupaba en salvar, a contracorriente, lo que la revolución desterraba, postergaba, censuraba o prohibía: las recompensas más inmediatas, el arte de vivir, la memoria del cuerpo.

Cada mañana, al afeitarse, mientras corría el agua, recitaba frente a un espejo «Juegos de agua» de Dulce María Loynaz. Un poema de Valéry, salmodiado en francés, le servía para calcular el tiempo de cocción de las pastas. Hábitos y poemas se confundían en él para refutación de lo libresco. Su obra literaria, antes muy parca en costumbrismos, pudo reconciliarse cada vez más con la vida que llevaba. Y se hizo mayor su entendimiento de algo que no cabría deslindar ya en literatura o vida.

A la recitación francesa ante el fogón o al inútil paraguas traído de Buenos Aires, sumaba el vaso de leche que tan gustosamente bebe cada tarde el señor Madrigal en uno de sus cuentos de esos años, o tantos poemas en donde la muerte se presenta con tal de interrumpir un montón de rutinas salvadoras.

La tradición hasídica cuenta cómo Rabí Leib, hijo de Sara, erraba por la tierra, seguía el curso de los ríos y la temporada de los mercados, y quiso buscar a Dov Ber de Mezritch llamado El Gran Predicador para recibir sus enseñanzas. Lo encontró por fin y tuvo suficiente, sin oírlo siquiera, con verlo atarse y desatarse una sandalia. «Un hombre», reconoció Rabí Leib, «debe hacer que sus acciones sean una Torá, debe volverse él mismo una Torá. Tan completamente que se conozca por sus hábitos y por sus gestos y por su inmóvil unión con Dios». Dov Ber de Mezritch predicaba la Torá y era ya la Torá pues la justicia encarnaba en cada gesto suyo.

Al final de su vida, Virgilio Piñera era un justo en vida y en obra. Revelaba lo mismo leerlo o comprobar qué ficha ponía en la mesa. Su magisterio se encontraba también en aquella jaba de saco con la que iba a todas partes, para lo que apareciera. Esa jaba, inconforme con cualquier pobreza por irradiante que pueda parecer, resulta ser uno de nuestros emblemas para la acechanza.



Sección del castillo de la Real Fuerza en 1765.