

Virgilio Piñera y el Teatro del Absurdo en Cuba

Lo que se ha dado en llamar “teatro del absurdo” surge en Cuba a fines de la década de los años cuarenta, con una pieza en un acto titulada *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera (1914), escrita antes de que se estrenara en París *La soprano calva* de Eugène Ionesco. Virgilio Piñera es el más importante dramaturgo cubano en lo que va de siglo. Habría que añadir que es cuentista, novelista, poeta y crítico literario, pero ante todo es dramaturgo, como él afirma:

El escritor veleidoso quiere, por veleidad, afirmar su constancia como escritor. Todos los géneros literarios le son buenos para afirmar su voluntad de querer . . . es decir, de querer ser un escritor. Lo que pasa conmigo es que soy, esencialmente, un hombre espectacular, y el teatro que es a su vez espectáculo, constituye mi veleidad favorita.¹

La obra de Piñera incluye tres novelas: *La carne de René*,² *Pequeñas maniobras*³ y *Presiones y diamantes*⁴; tres libros de poemas: *Las Furias*, *La Isla en pesos* y *La vida entera*,⁵ publicados en Cuba en 1941, 1943 y 1969 respectivamente; y varios libros de relatos⁶ de los cuales el primero, *Cuentos fríos*, publicado en Buenos Aires, en 1956, lo situó dentro de la narrativa denominada “del absurdo”.

En 1960 *Ediciones Revolución* publicó en Cuba el *Teatro Completo* de Virgilio Piñera. Este volumen recoge la primera obra teatral conocida del autor, *Electra Garrigó*, de 1941, *Jesús y Falsa alarma*, ambas de 1948, *La boda*, de 1957, *Aire frío*, de 1958, *El flaco y el gordo*, de 1959 y *El filántropo*, de 1960. Después de 1960 Piñera ha escrito un buen número de piezas: *Siempre se olvida algo*, *El no*, *La niña querida*, *Estudio en blanco y negro* y *Dos viejos pánicos*. *Dos viejos pánicos*, en particular, sirvió al dramaturgo de “consagración oficial” como escritor del período revolucionario cubano al recibir en 1968 el “Premio Casa de las Américas”, y la obra ha sido desde entonces frecuentemente representada en Cuba y en el extranjero.

Quizá de toda la producción de Piñera, su primera pieza conocida, *Electra Garrigó*, sea la única que no se pueda encasillar bajo el rótulo general de “teatro del absurdo”. El tema clásico sirve de inspiración al autor y la pieza es una nueva versión de la *Electra* de Eurípides o de la de Sófocles. Aunque algo le debe a la *Electra* de Giraudoux, el cubano usa menos del francés que de los clásicos. Se podría ver aun una cierta relación entre *Electra Garrigó* y *Las moscas* de Jean Paul Sartre, aunque Sartre se dedica particularmente a su sistema filosófico, su visión del mundo — algo que Piñera no hace — y además, la semejanza sería pura coincidencia pues *Electra Garrigó* había sido escrita antes de que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, tal como anota Piñera en el prólogo de su *Teatro completo*.

Electra Garrigó es ya una pieza de madurez. Pero el autor había ensayado el género con anterioridad: dos piezas — *Clamor en el penal* y *En esa belada zona* — que él califica de “infortunados intentos” y que han permanecido inéditas. Aunque *el absurdo* es difícil de distinguir, de aislar, en esta pieza, Piñera ve en ella *el absurdo* que aparece con mayor fuerza en obras posteriores. Relacionando su actitud antideísta al problema político que atravesaba Cuba durante los años cuando escribió *Electra Garrigó*, Piñera anota:

Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podíamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? [. . .] En la época en que escribí *Electra* meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos.⁸

Pero la posición que adoptaba Piñera no era particular producto de aquella situación política, pues toda su obra desde entonces está llena, no sólo de este *absurdo* sino, además, de un profundo escepticismo. *Electra Garrigó*, dicho sea de paso, ha sido siempre un éxito rotundo. Dice Piñera, refiriéndose a las representaciones de 1948, 1958 y 1960, que la gente salía del teatro “encantada”. En 1964 se representó la obra una vez más en La Habana, con igual resultado.

Con *Jesús* entramos en el teatro más típico de Piñera, lleno de situaciones absurdas, lo que cristaliza como franco “teatro del absurdo” en su obra siguiente: *Falsa alarma*. En *Jesús* Piñera parte del tema histórico-evangélico, y conceptualmente la obra es más compleja que *Electra Garrigó*. En el prólogo de *Teatro completo* se refiere el autor a algunos aspectos de la pieza. Allí

escribe que el personaje de Jesús representa el anti-Fidel y hace otras comparaciones que tal vez nunca hubiera hecho de no haber aparecido inesperadamente en el marco nacional un Fidel Castro. Piñera trata de justificar el personaje cuya figura podría ser conflictiva, vista a la luz de la nueva moral socialista. El personaje podría representar un poco al propio autor, de tal manera que Jesús, con un destino similar al de Werther, muere, mientras que el autor, quien se queda en la realidad de este mundo, descarga el peso de su conciencia. La pieza nos lleva desde el comienzo a la situación absurda, caótica. Jesús, un pobre barbero de barrio es proclamado por los vecinos como el nuevo Mesías; se le atribuyen milagros que no ha realizado; él niega ser el nuevo Cristo . . . pero las coincidencias son muchas para negar esta absurda realidad: sus padres, por ejemplo, se llaman María y José. Víctima de las circunstancias, tiene que enfrentarse al fanatismo de la gente y proclamar su condición de “no-Jesús”; no sólo la negación de Mesías sino la negación de su propio ser, pues él es a fin de cuentas Jesús – ese es su nombre. El asunto toma dimensiones nacionales, internacionales casi: la iglesia pide a Jesús que niegue estos rumores pues la religión verdadera está cayendo en descrédito, mientras que las autoridades exigen a Jesús que realice milagros públicos. Jesús, un poco *Jesús* en el fondo, por compasión, ayuda a varios individuos que han ido a perderle milagros. Y son ellos los que se convierten en sus seguidores. Jesús es encarcelado, se escapa, realiza una cena – una “última cena” y después es asesinado. Lo *no-absurdo*, lo *normal*, si queremos, sería que Jesús, dentro de la irracionalidad de la situación, convirtiéndose en un consumado defensor de la verdad – algo que intenta hacer al principio de la pieza – siga esta dirección hasta el final; pero no: Jesús se convierte en el verdadero no-Jesús. Cuando alguien le pega una bofetada, él la devuelve, porque en su situación sería imposible ofrecer como Cristo la otra mejilla. Al ver morir a un perro, en vez de decir “levántate y anda”, dice en tono profético: “Este perro está muerto, y muerto se quedará”.⁹ Pero el absurdo en Piñera – excepto una obra como *Aire frío* que debe considerarse excepcional por su temática y otras características – es parte de una visión escéptica, sarcástica a veces y casi siempre humorística del mundo. Dentro de esta tónica, Jesús mismo, el personaje, se refiere al *absurdo* de la situación que vive, durante la “última cena”:

¡Comed de este pan porque él es mi carne (*arroja afectadamente los panecillos a diestra y siniestra*) y bebed este vino porque él es mi sangre! (*Todos beben en silencio*). Poco o nada me place tomar al Cristo sus frases de gran efecto, pero os confieso, es tan absurdo todo cuanto me sucede que bien puedo permitirme plagio tan inocente. Porque en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre. ¿Y si la situación se tornase más absurda y me viese obligado a decir . . . “Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo” . . . ? [. . .] ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ¡Brindemos por la muerte eterna!¹⁰

Ningún otro personaje de Piñera revela tan bien como Jesús su papel dentro de una obra ni el sentido del *absurdo* mismo en la producción total del autor. Las palabras finales del parlamento aclaran todo esto: “ ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ”

Y sin embargo, 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. Quizá esto se deba a que *Falsa alarma* se dio a conocer mejor que *Jesús* o a que después de 1950 es cuando Ionesco se hace verdaderamente popular entre la mayoría de los escritores cubanos. Tal vez, como Piñera ha afirmado, algo deba la versión final de *Falsa alarma* a Ionesco, pero 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. En cuanto a *Falsa Alarma* ha dicho:

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.¹¹

Pero si la presencia del absurdo en su teatro se debiera exclusivamente a esta lectura de Ionesco realizada poco antes de estrenarse *Falsa alarma* en 1957, no podríamos explicar una

pieza como *Jesús*, ciertamente dentro de la misma línea y escrita originalmente, como *Falsa alarma*, en el 48. *Falsa alarma* tuvo la suerte de estrenarse cuando Ionesco estaba en plena efervescencia en La Habana, y claro, la pieza se ajustaba al nuevo gusto dramático que lecturas como la de *La soprano calva* provocaba. Pero en realidad *Falsa alarma* no es de las mejores piezas de Piñera, porque es tal vez un “absurdo” que intenta más seguir una moda que expresar una visión personal del mundo. El asesino que espera por el juez frente a la balanza de Astrea, a la llegada de éste y la viuda, tiene que soportar un largo diálogo sobre temas absolutamente triviales, diálogo que ocupa casi la totalidad de la pieza. Esto va exaltando al asesino cada vez más, quien quiere saber de una vez si ha de ser condenado o no. Al final el asesino tiene que decidir por sí mismo su culpabilidad y el juez y la viuda abandonan la escena. El asesino, finalmente enloquecido, comienza a bailar al compás del “Danubio azul” y cae el telón.

La boda es sin duda mejor que *Falsa alarma*. Se ha dicho que la pieza es “sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimento y que es altamente pornográfica.”¹² Piñera resume el tema con un refrán: “las paredes tienen oídos”. Flora, la noche de su boda, mientras se prepara en el baño para la ceremonia, oye, sin que ellos lo sepan, unas confidencias que le hace su prometido Alberto, a su amigo Luis, acerca de un defecto físico que tiene Flora, los senos caídos. Desde ese momento, según las propias palabras de Piñera la obra se convierte en *puro absurdo*. El resultado es que se rompe el compromiso a pesar de que ambos se quieren. Comienzan las explicaciones formales. Todos deciden reconstruir los hechos intercambiando los protagonistas sus papeles. A la hora fijada llega Alberto y va al baño, donde se esconde; después llegan Flora y su amiga Julia y la primera comienza a hacer confidencias a la segunda sobre un defecto físico imaginario de Alberto, quien, siguiendo el juego, escucha desde el baño. Formalidades, preguntas, respuestas categóricas, ocupan el resto de la obra. Como que el defecto de Flora es tener los senos caídos, esto da pie a los diálogos más atrevidos. Piñera escribe: “sabía que dotar a Flora con un par de pechos caídos levantaría una ola de indignación, pero confieso que me encantan las marejadas . . .”¹³ Y en efecto, cuando se estrenó la obra muchas señoras dejaban sus asientos y abandonaban el teatro al oír la palabra *tetas*. Otros, esperando un “banquete lúbrico”, se arrellanaban en la butaca agudizando los órganos de los sentidos. Pero en realidad nada ocurría. Después de repetirse varias veces la palabra *tetas*, ésta perdía su sentido y la “pornografía” era inexistente. El clímax ocurre en un momento de la obra en que Flora narra con lujo de detalles las causas de su defecto, las entrevistas con los médicos y los remedios que aconsejaron. Cuenta cómo desde los primeros años de su pubertad, la madre, quien había sufrido de este defecto hereditario, la llevó a los mejores médicos, los cuales dijeron que no habría peligro mientras no se produjera “la frotación”. Pero inconscientemente los médicos que sopesaban y frotaban los pechos continuamente en su reconocimiento, produjeron un mal que antes no existía. Frustrado “banquete lúbrico” para los que esperaban “algo mejor”; pero sí un buen número de risas provocadas por lo absurdo y ridículo de la situación. Y el humor, a ratos despiadado, es casi siempre puramente conceptual: lo que produce la hilaridad es lo que el espectador oye y no lo que ve. Veamos sólo dos ejemplos:

(Alberto y el amigo al cual hace las confidencias conversan mientras Flora oye desde el baño:)

LUIS: Joven con gran porvenir, apuesto y ardiente, encuentra muchacha fundida en oro, simpática, ardiente y . . . virtuosa, pero . . .

ALBERTO: *(imita el tono de Luis)* . . . Pero . . .

LUIS: Con las tetas caídas.

ALBERTO: Así es: caídas y requetecaídas. No puedes tener una idea de lo caídas que están las tetas de Flora.¹⁴

(Momentos antes de la boda, después de producirse entre todos los personajes una irónica conversación por la cual Alberto comprende que Flora lo ha oído todo:)

CRIADO: Señorita Flora, llegó el sacerdote.

FLORA: *(adelantando un paso)*. Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas.¹⁵

(El defecto imaginario que han dado a Luis es que tiene los dientes postizos. Cuando éste sale del baño se produce el siguiente diálogo:)

ALBERTO: Las felicito. A medida que las escuchaba tiraba de mis dientes; me parecía tenerlos postizos.

LUIS: He ahí algo que Flora jamás podrá hacer con sus tetas. Caería de bruces.¹⁶

Cronológicamente correspondería referirse aquí a *Aire frío*, pero por considerarla un caso excepcional dentro de la obra dramática de Piñera, la trataré en lugar aparte. Paso a comentar, pues, *El flaco y el gordo*, de 1959. Los personajes son dos enfermos hospitalizados. El gordo es rico y recibe a las horas de las comidas unos suculentos banquetes. El flaco tiene que conformarse con lo poco que el hospital le da. A veces el gordo le hace ofrecimientos. Por ejemplo, le ordena que lea una receta para hacer fricasé de pollo mientras él, el gordo, come, prometiéndole alguna cosa de comida cuando termine de leer. El flaco lee y el gordo come y generalmente cuando el flaco termina de cumplir el caprichoso castigo que le había sido impuesto, ya el gordo lo ha devorado todo y el flaco queda aun más hambriento, y sin esperanzas. Un día, muerto de hambre, el flaco mata al gordo, lo descuartiza y se lo come. El flaco, que después de tanto comer, se convierte en gordo, ocupa la cama del muerto y se hace pasar por él. Al descubrir la cama del flaco vacía, los sirvientes hacen indagaciones, el nuevo gordo dice que el flaco se ha evaporado y que le ha dejado su pijama y su cartera. Al quedar así una cama vacía en el cuarto, traen un nuevo paciente quien es idéntico al flaco antes de convertirse en gordo. Continuando siempre el mismo círculo vicioso, la historia habrá de repetirse.

Estamos frente a un “teatro del absurdo” sobre el cual ciertos voceros “oficiales” de la Revolución han emitido juicios desfavorables. En 1959, Mirta Aguirre, crítico teatral del diario comunista *Hoy*, escribe en su reseña de *El flaco y el gordo*:

... si se otorga a la obrita una alusión social, viene a decir que las explosiones de las rebeldías de los flacos — pueblo maltratado y hambriento — no conducen sino a que éstos se conviertan en gordos, en un eterno “quítate tú para ponerme yo” que, en definitiva, no origina ningún cambio, como no sea de personas o de grupos. [. . .] Ante nuestra recién nacida victoria revolucionaria *El flaco y el gordo*, a la verdad, no resulta una pieza muy estimulante ni constructiva que digamos.¹⁷

Claro que la tesis que plantea esta obra no conviene a la Revolución, pues si la Revolución ha sido hecha por el flaco, al convertirse en gordo le esperará el mismo destino: ser destruída por un próximo flaco. Por este motivo Piñera se abstuvo de hacer comentario alguno respecto a esta pieza en su prólogo al *Teatro completo*. Si en dicho prólogo no hubiera disculpado ciertos aspectos y tratado de hacer resaltar algunos puntos de sus obras que pudieran considerarse “pseudo-revolucionarios” — al menos —, el volumen habría sido demasiado problemático y tal vez nunca se hubiera publicado, porque no contenía el adecuado mensaje “ideológico”, condición *sine qua non* para la publicación de la mayor parte de los trabajos literarios en la Cuba actual. Pero en cuanto a *El flaco y el gordo*, más que una obra de contenido político, lo que hay en ella es el escéptico tratamiento de un tema social. La política *per se* no ha interesado nunca a Piñera y quien hay leído sus cuentos y novelas sabe que las preocupaciones del escritor son mucho más profundas que las que requeriría una literatura comprometida políticamente. Una novela como *Presiones y diamantes* puede verse como una alegoría de un sistema político caótico (cualquiera que la filiación de éste sea), pero en realidad este aspecto es sólo el telón de fondo ante el cual se desarrolla la trama. El único interés de Piñera es la literatura como tal, la literatura por la literatura, más que cualquier tipo de comprometimiento. Anota:

La frase que dice “Y el resto es literatura”, yo la hago mía, pero la cambio, diciendo: “Para mí todo es literatura . . .” No adopto con tal declaración una postura cómoda, ésa que dice: “Bueno, tuve un problema, pero me sirvió para escribir una obra; he perdido un amigo, pero he ganado una obra.” Eso sería demasiado fácil, demasiado simple, y también, miserable.¹⁸

Aunque siempre habrá un compromiso de cierto tipo — y no me refería a éste con anterioridad — pues toda literatura, valga la perogrullada, es, en última instancia, expresión más o menos directa de la problemática existencia humana.

El filántropo (1960) comienza con una ruptura de la lógica: el filántropo — personaje principal — no es un filántropo, sino un consumado misántropo. Tiene en su casa individuos que trabajan para él en las ocupaciones más *absurdas*: oficinistas que escriben durante ocho horas

diarias el mismo lema en interminables hojas de papel; otros que son pagados para hacer de perros encaramados en una tarima, con sus disfraces correspondientes, ladrando todo el día; novios que se adoran, amordazados y sentados uno frente a otro sin que puedan darse muestras de su afecto, etc. Estos individuos han venido porque Coco (el nombre del filántropo – misántropo) ha puesto un anuncio en el periódico donde declara querer deshacerse de todo su dinero. Pero para dar a esta gente su dinero los obliga a estas *absurdas* tareas. Con esto el “filántropo” se divierte, pues las tareas son imposibles de cumplir fielmente. Una mujer, por ejemplo, llega pidiendo cincuenta pesos para una transfusión que necesita su marido antes de las seis de la tarde. La condición impuesta por Coco es que pele seiscientas papas antes de la hora fijada. La mujer comienza a discutir si podrá o no pelar tal número de papas en ese tiempo. Al fin se decide a realizar la tarea, pero llegan las seis de la tarde y no ha podido cumplirla. Como resultado, no cobra los cincuenta pesos, pero Coco, en un arranque de bondad – y de sarcasmo – le pone en la mano ocho centavos para el ómnibus. Como se supone, al llegar al hospital el marido ha muerto. Coco entonces se da el lujo de mandar al muerto una carísima corona y aun asiste al velorio. La obra, en síntesis, es una penetrante reducción al absurdo de la capacidad del ser humano para la crueldad hacia sus semejantes.

Aire frío es una obra “del absurdo”, pero muy diferente de las restantes. Al respecto Piñera escribe:

Admitamos que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. Ya dije que no era absurdo del todo ni existencia del todo. Con *Aire frío* me ha pasado algo muy curioso: 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. Es por eso que me apresuré a declarar en un prólogo: “En *Aire frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable.”¹⁹

Así surge *Aire frío* (1958), pieza en tres actos que se desarrollan en tres épocas distintas: en 1940, 1950 y en 1958; el último acto ocurre a finales del “Batistato”. Y en la obra vemos envejecer a los personajes, miembros de la familia Romaguera sin que pase nada de importancia en el desarrollo de la trama: Oscar se va a la Argentina (como Piñera en la vida real); Luz Marina, la hermana, se casa; Ana, la madre, muere; pero nada de esto saca a la familia de la sordidez diaria de la baja clase media: la situación es inmodificable y por lo tanto *estática* a través de los años.

El título de la obra es simbólico: el “aire frío” no llega nunca a la casa de los Romaguera. El símbolo tiene un valor puramente local. En Cuba el calor es agobiante durante al menos ocho meses del año y sólo se libran de él los que pueden tener aire acondicionado, o al menos, un ventilador. El tamaño del ventilador indicaba – y me refiero, claro está, a la época pre-revolucionaria – , en cierto modo la escala social a que pertenecía la familia y su situación económica. En la familia Romaguera no hay ni siquiera un ventilador y el *leitmotiv* de Luz Marina es comprarse uno: la vemos en escena quejándose del calor una y otra vez y haciendo siempre presupuestos para comprarse el aparato. Después de 20 años, como nada ha cambiado, Luz Marina no puede aun comprarlo. Finalmente, Enrique, el otro hermano, que ha tenido mejor suerte y se ha separado de la familia, le regala a Luz Marina un ventilador viejo que él ya no necesita. Por eso el “aire frío” – el “aire acondicionado” – es aquello a que los Romaguera no pueden siquiera aspirar, ya que lo único que alcanzan es el “aire tibio” del ventilador dado a ellos por caridad, y para colmo, de uso. Anota Piñera que:

... la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no la vida con saltos de la fortuna – hoy pobres, mañana ricos; hoy optimistas, mañana pesimistas –, sino con la pobreza, la frustración, y también con algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras.²⁰

En *Aire frío* no hay una tesis ni un propósito determinado por parte del autor; no se critica, ni se satiriza. Simplemente se presenta la vida de esta familia tal como es, en su propio absurdo existir. La inspiración: su propia familia; el resultado: buena literatura, posiblemente su mejor obra dramática. Pero hay que reconocer que Piñera sólo tuvo que sumergirse en algo que conocía muy bien: la vida diaria de su familia.

Piñera simplifica demasiado cuando califica *Aire frío* de puro “absurdo”, porque en la pieza

se mezclan elementos de la vida cotidiana (que él ve como algo *absurdo* en la vida de su familia) con un *absurdo*, digamos, “literario”, y con esto se llega a una visión casi demencial de la realidad circundante.

La obra es tal vez demasiado larga y Piñera temía que el público se marchara después de dos o tres horas de representación sin haber terminado la pieza; sin embargo — y esto dice mucho de su calidad escénica — en 1962, cuando se estrenó, se mantuvo en la sala “Las Máscaras” durante varios meses. Ha sido el mayor éxito de público que haya tenido una pieza de Piñera. Se repuso en 1963 con igual éxito y, por última vez hasta hoy, en 1968 por el grupo “Taller Dramático”.

La producción más reciente de Piñera se mantiene dentro de los moldes del absurdo. En *El no* una pareja de novios rechaza las sugerencias de sus padres de que se casen; los novios dan siempre un *no* rotundo; los padres mueren y la pareja decide no casarse nunca y continuar como siempre porque esta relación que la rutina ha convertido en algo natural, es más cómoda y agradable. En 1964 escribió *Siempre se olvida algo*. Más recientes aún son *La niña querida*, farsa en dos actos y un prólogo, *Estudio en blanco y negro*, pieza en un acto y *Una caja de zapatos vacía*.

Su pieza más importante de los últimos años es *Dos viejos pánicos*, que recibió, como ya he anotado, el “Premio Casa de las Américas” en 1968. En 1967, en carta personal,²¹ Piñera me hablaba de esta pieza que estaba terminando. Originalmente la había titulado *Los Rinranistas* y allí anotaba: Los Rinranistas “son dos viejos, Rin y Ran, que tienen miedo a la muerte y juegan a morirse para no tenerlo”. Piñera ha hecho comentarios más precisos sobre la obra, con motivo de una entrevista, después de recibir el premio “Casa”, precisamente a raíz del estreno de la obra en Colombia por el Teatro Experimental La Mama:

Se trata [*Dos viejos pánicos*] del miedo pánico (miedo total) de dos viejos. Tota y Tabo [nótese que cambió los nombres que originalmente había dado a los personajes] le tienen miedo a la vida. Es un miedo primigenio: no quieren comprometerse por miedo a las consecuencias de sus actos. Cuando se rehusa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego . . . es decir, jugar a que se vive. Y es eso lo que ellos hacen. Tratan de matar en ese juego el miedo de que están poseionados, pero sólo consiguen jugar. Al final de la pieza, tratan de regresar a la infancia para, desde ella, empezar la vida, pero el círculo se ha cerrado, y los vemos darse las buenas noches en espera del nuevo día, tan incierto y pleno de miedo como todos esos ya vividos por ellos.²²

El absurdo de Virgilio Piñera surge de una experiencia personal, de un modo íntimo de ver la realidad y por eso este absurdo es constante en toda su obra, aunque él trate de verlo como algo que últimamente ha cambiado. Piñera escribe:

Mi teatro (perdóneme por decir “mi teatro”) soy yo mismo, pero teatralizado. Ahora bien, pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades — económica, social, cultural, política —. Entonces no es un azar que las refleje en la escena. Usted desliza en su pregunta las palabras “absurdo” y “sátira”. El ente social inseguro vive su inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira.²³

Y después añade:

Cuando llega la Revolución, la inseguridad se va. Entonces puedo ponerme a escribir, con toda seguridad, sobre el hombre mismo en lo que hace rato se denomina su dimensión existencial.²⁴

Sin embargo, la Revolución no cambia para nada ni los temas, ni el contenido más profundo, ni el “absurdo” de su teatro, porque *El no*, *Una caja de zapatos vacía*, o aun su premiada *Dos viejos pánicos* siguen siendo “teatro del absurdo”, con personajes que actúan, como el Jesús o los de *Falsa alarma*, de una manera metódicamente irracional; un absurdo *orgánico*, aceptadas las convenciones del *absurdo*, al cual se llega a partir de esa “situación límite”²⁵ que lleva siempre a los personajes al rompimiento con la “realidad” como convención aceptada.

Piñera es, pues, no sólo cronológicamente sino por la importancia de su obra, indiscutible pionero de la tendencia “absurdista” en el teatro cubano, que en la década del 60 cultivan dramaturgos como Antón Arrufat, Matías Montes Huidobro, José Triana y Nicolás Dorr.

NOTAS

- ¹ Entrevista con Virgilio Piñera, *Revista Conjunto*, La Habana, año 3, No. 7, 1971, p. 69.
- ² Virgilio Piñera, *La carne de René*, Ediciones Siglo Veinte (Buenos Aires, 1953), La edición, sin fecha.
- ³ Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras*, Ediciones "R" (La Habana, 1963).
- ⁴ Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes*, UNEAC (La Habana, 1967).
- ⁵ Virgilio Piñera, *La vida entera*, UNEAC (La Habana, 1969). Los otros dos libros de poemas fueron también publicados en La Habana.
- ⁶ Virgilio Piñera ha publicado los siguientes libros de relatos: *Cuentos fríos*, Editorial Losada, S.A. (Buenos Aires 1956); *Cuentos*, Ediciones Unión (La Habana, 1964); *El que vino a salvarme*. Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1970).
- ⁷ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, Ediciones "R" (La Habana, 1960).
- ⁸ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, pp. 52-53.
- ⁹ *Ibid.*, p. 118.
- ¹⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.
- ¹¹ *Revista Conjunto*, *loc. cit.*, p. 69.
- ¹² Según Virgilio Piñera, *Teatro completo*, p. 23.
- ¹³ *Ibid.*, p. 25.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 183.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 194-195.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 216.
- ¹⁷ *Hoy*, La Habana, 18 de agosto de 1959.
- ¹⁸ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, p. 23.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 29.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 28.
- ²¹ Carta personal de Piñera del 11 de julio de 1967.
- ²² *Revista Conjunto*, *loc. cit.*, p. 70.
- ²³ *Ibid.*, p. 69.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 69.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 70.

