
PIÑERA TEATRAL

No creo que el autor teatral pueda disponerse a comentar lo que él considera su teatro, sin "hacer un poco de teatro" y ocultando lo mucho o lo poco de teatral que tenga su persona. Confieso que soy altamente teatral. Si no hubiera sido por la maldita imaginación que ha hecho de mí nada más que un escritor, a estas horas el mundo estaría asombrado con mis golpes de efecto. Por ejemplo, la literatura me ha impedido hacer en la vida dos o tres "salidas teatrales", de gran aparato, con las cuales habría gozado de lo lindo. La triste, limitada y caricaturesca literatura me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel, dejándome paralizado para la comisión de esos actos en donde uno es el eje, el punto de mira; para esos actos en que la multitud lo mismo puede aclamarnos que lapidarnos. Siempre pensé asombrar al mundo con una salida teatral. Envidio al hombre que salió desnudo por la calle, envidio a ese otro que asombró a La Habana

TEATRO COMPLETO

con sus bigotes de gato, envidio al que se hizo el muerto para burlar al sacerdote, y por supuesto, a Fidel Castro entrando en La Habana. Es la eterna historia de los literatos... El marqués de Sade, —un libertino de poca monta— se vió reducido al triste papel de escribiente de su propia sexualidad. Si excluimos dos o tres desarreglos bien inocentes, el pobre marqués no hizo otra cosa que escribir y volver a escribir sobre la vida sexual del hombre. Y éste es el precio que se paga. Por otra parte, ha sido necesario tener, personalmente una vida blanca para dar color y dramatismo a los personajes creados. Maldigo mil veces mi timidez, o lo que sea, que me impidió salir por las calles remedando a un jefe griego, vestido con una sábana y llevando una palangana en la cabeza a modo de casco. Todo lo más que pude hacer fue sublimarlo —¡qué palabra inútil!— en Agamenón Garrigó personaje de mi tragedia "Electra". Dirán que, transpuesto de ese modo, mi acto queda para la eternidad —¡qué palabra dudosa!

“¿Qué maldita limitación me impidió salir, real efectivamente, vestido con una sábana? Entonces, ¿hay dos clases de teatralidad? ¿Una en la vida y otra en las letras? Dirán que aquél que la realiza en acto no puede realizarla en palabra. Pero, ¿qué le importa? En el peor de los casos siempre será el héroe de sus hazañas, en tanto que el escritor nunca es el héroe de sus héroes. Sus personajes lo han superado.

Pero con todo, y a pesar de todo, soy teatral. Es por ello que no he podido resistir al título de efecto, Piñera teatral y, lo que es de mayor importancia, hablar de mi teatro (perdón, de mi casi teatro, ya volveremos sobre esto) un poco a lo clown. Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. Además, no puedo negarme, (es decir, a tono con mi sentido teatral de la vida), a exhibir el clown que llevo dentro. Ya se ve en mi

PIÑERA TEATRAL

obra: soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.

— En tal pivote descansa mi obra teatral. Y tanto es así, que ya en 1948 —fecha del estreno de *Electra* Garrigó— escribí en las Notas al Programa: “Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero”.

Cuando fui atacado por el “bacilo griego” (este bacilo griego continúa desempeñando su función de *v'olin obligato* en la gran orquesta de la dramaturgia occidental: Hoffmannthal, O'Neill, Racine, Shakespeare y *tutti quanti*), es decir, cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello dejarían de seguir siendo irremediablemente trágicos a la griega. Para mí no tenía sentido alguno repetir de cabo a rabo a Sójocles o a Eurípides. Y digo de cabo a rabo pues el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa mano a los trágicos griegos, tendrá irremediablemente que repetirlos en cierta medida. Bueno, me dije, *Electra*, Agamenón, Clitemnestra tendrán que seguir siendo ellos mismos. Va para dos mil años que fueron creados por unos autores que conocían muy bien a su pueblo. Pero también me dije: a propósito del pueb'o, es decir, de mi pueblo, ¿no sería posible cubanizarlos? Pero, ¿cubanizarlos en lo externo, esto es, en el traje, en los símbolos, en el lenguaje? Tal aporte no sería negativo; sin embargo, no resolvería la legitimidad y la justificación de mi tragedia. Para que *Electra* no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot

TEATRO COMPLETO

de teatro "sacara al espectador de su luneta". ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquéllo de cómo es el cubano. A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. Lo ha demostrado precisamente con la Insurrección que acaba de cumplir, con esta Revolución que no es juego de niños. Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusaría superficialidad en el carácter de nuestro pueblo. Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el "conócete a tí mismo", es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez. Por otra parte, puede muy bien ocurrir que esta Revolución cambie ese carácter. Porque, en definitiva, y en gran medida, ese chiste, esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar. Frente a una frustración, que se venía dando en nuestro pueblo como a perpetuidad, había dos modos de reaccionar: por lo trágico o por lo cómico. Por ejemplo, un alemán frustrado se pasaría toda la vida lamentándose y diciéndose desdichado; en cambio, el cubano, frente a esa misma frustración —¡y qué frustración, hemos sido uno de los pueblos más frustrados del mundo!— elegía el chiste como método evasivo. Y he ahí nuestra asombrosa vitalidad, gracias a ella hemos sobrevivido, y a diferencia de los alemanes no hemos parado en el fatídico nazismo. Entre nosotros un Hitler, con sus teatralerías y su wagnerismo, sería desinflado al minuto. Por más de cincuenta años nos hemos defendido

PINERA TEATRAL

con el chiste. Si no podíamos enfrentarnos con los expoliadores del patrimonio nacional, al menos los ridiculizábamos. Por ejemplo, ¿qué hizo el pueblo cuando el gobierno de Grau construyó la fuente luminosa en la Avenida de Rancho Boyeros? Pues sencillamente ridiculizó a Grau bautizando dicha fuente con la frase feliz de "el bidet de Paulina". Esta frase, y otras mil eran algo más que un chiste, eran, digo, la resistencia de un pueblo frente a sus expoliadores. Esta resistencia impidió que, como decían los propios batistianos, este pueblo estuviera definitivamente podrido; esta resistencia hizo posible que Fidel Castro encontrara intacto a su pueblo para la gran empresa de la Revolución.

Pero esta hazaña se cumplió en el 59. En cambio, yo escribí *Electra* en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. En ese año Fidel tenía quince, Batista era presidente, y la malversación, material y moral, daba su "re" sobreagudo. Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro lo es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado. Precisamente en ese elemento me detuve para escribir "*Electra*". Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea en fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. Como yo no escapaba a esta ley general, como sentía en carne propia esa limitación terrible que nos imponía un respeto a ciegas, me pareció que tocar ese tema sería una saludable lección. ¿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 por que sí. Pero en esa época yo no podía hacer otra cosa, la literatura

TEATRO COMPLETO

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. Creo en buena medida que este encantamiento es posible por esa alternancia de lo trágico y lo cómico, porque el cubano se reconoce en las chulerías de *Egisto Don*, en la sensualidad de *Clitemnestra*, y en la ironía del *Pedagogo*. Por ejemplo, cuando el público escucha los temores de *Clitemnestra* por la seguridad de su hijo *Orestes*, parecería que ella mantendrá el tono altisonante. Dice: "Pero mi cariño me hace ver los cuadros más sombríos: *Orestes* expuesto al viento, *Orestes* a merced de las olas, *Orestes* azotado por un ciclón". Y de pronto, como para desinflar la tirada dramática, la frase cómica, que alivia la tensión, y desternilla al público: "*Orestes* picado por los mosquitos...".

Pondré otro ejemplo. *Electra* ha empujado al crimen a *Clitemnestra*. *Egisto*, el amante, acaba de asesinar a *Agamenón*. *Clitemnestra*, espantada se da cuenta que su propia muerte no ha de tardar. Esa muerte forma parte de la conjura de *Electra*, es decir, librar a *Orestes* de la tiranía sentimental de su madre. Hay un momento en la pieza en que *Clitemnestra* está sola en escena. Se le ve el cuello protegido con un adorno de plata maciza. Teme ser estrangulada como lo fue su marido. Este insoportable pensamiento se ha convertido en una idea fija, y no pierde ocasión para hablar consigo misma, en voz alta, de sus tristes presentimientos. Dice: "*Electra* me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene, me dice: No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste. He ahí el motivo de esta pieza de plata". Es decir, *Clitemnestra*

PINERA TEATRAL

se siente acorralada, lo cual no impedirá, que rompa la tensión dramática, añadiendo: "Sin embargo, no me cae mal, y me hace el cuello más flexible".

En la tragedia griega los personajes creen en los dioses. Sin ellos no hay tragedia. Así como no podían vivir sin respirar, los griegos no podían pasarse sin los dioses. Todo depende de la divinidad. En cambio, esta Electra (¿cubana?) prescinde de ellos. En esa aria di bravura (lo digo burlonamente) que es el monólogo del Acto II, Electra dice: "¿Dónde, estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde, estáis repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no hacerlos tampoco nunca divinos". He aquí la diferencia: Electra no depende de los dioses, por el contrario, depende sólo de sí misma. Ahora yo pregunto, en esos años ominosos que hemos atravesado desde la fundación de la República, ¿qué otra cosa hemos podido hacer sino depender más que de nosotros mismos? ¿Y por qué dependíamos de nosotros? Pues por sucesivas eliminaciones de los hombres públicos que pudieron dar un sentido a nuestra vida. 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? No soy filósofo, pero con todo no rehuyo la meditación, y las que yo hacía eran, en verdad bien amargas. 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. 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

TEATRO COMPLETO

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. Y sin embargo... Electra no es derrotista. Cuando el Pedagogo sale a escena, sostiene el siguiente diálogo con Electra: Pedagogo: "¿Declamas? Electra: Declamo. Pedagogo: Sigues la tradición, y eso no me gusta (Electra declama al modo de nuestros políticos, que se pasaban la vida diciendo discursos de vacía retórica, método infalible para adormecer al pueblo) Pues el Pedagogo prosigue: "¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? Electra: Ya clamaré". Si Electra fuera derrotista, tanto Agamenón como Clitemnestra proseguirían tiranizando a sus hijos. Ahora bien: Electra no es una revolucionaria como Dios manda. ¿Y por qué? Tras haber eliminado a sus padres y conseguido que Orestes abandone el hogar, es decir que tenga propia determinación, Electra se queda —dice ella: "por el resto de mis días"—en ese hogar. Hay un círculo vicioso. Ella dice: "He ahí mi puerta, la puerta de no partir". ¿Y cuáles serán sus motivos para quedarse? La falta de alegría, la falta de convicciones, la falta de fe. Ya en el Monólogo, ella nos dice que todo en la vida es sólo hechos.

En resumen. ¿Qué pienso de Electra Garrigó? Tenía 29 años cuando la escribí, es la tercera de mis piezas de teatro (las dos anteriores las considero infortunados intentos) no me planteo si puede igualarse a Sófocles o a Shakespeare, ni tampoco me planteo si puesta al lado de esas cumbres, Electra es enana. El escritor que haga tales consideraciones está frustrado de antemano. En cambio, pienso que puede ser vista por cualquier espectador en cualquier teatro del mundo sin que la gente se sienta mordida por el aburrimiento.

Y vayamos ahora a la etiqueta filosófica que se debe poner a Electra. ¿Es existencialista? ¿Es teatro del absurdo como se acostumbra a decir ahora para estar a la moda? En un ciclo de conferencias ofrecido por el Sr. Escarpenter

PINERA TEATRAL

en la Sociedad "Nuestro Tiempo", he visto que una de las lecciones se titula: "Teatro del Absurdo: Virgilio Piñera". Pero no sólo lo dice este crítico, hace rato que se viene diciendo en La Habana que pertenezco a dicha escuela. Acaso tengan razón, se supone que los críticos son personas penetrantes, que están informadas y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí "Electra" antes que "Las Moscas de Sartre", apareciera en libro, y escribí "Falsa Alarma" antes que Ionesco publicara y representara su "Soprano Calva". Mas bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre un chiste que dice: "Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: Aquí, no tengo nada qué hacer, esta gente es más absurda que mi teatro..." Entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana... Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día.

Además, *Electra* tiene la virtud de gustar, tanto al público de élite como al gran público, y no creo que haya mejor prueba de fuego que pasar por gustos tan opuestos. Si a esto añadimos que mi pieza, en el momento de su estreno hace once años, fue nuestra batalla de Hernani (lo han dicho algunos críticos, yo no creo tanto), si repuesta en 1958 constituyó la atracción del Mes del Teatro Cubano, no puedo menos que sentirme satisfecho, es decir, satisfecho en lo posible.

Por otra parte, no puedo decir, aunque quisiera llenarme la boca: *mi teatro*. Lo escribo desde 1938 (de esa época data

TEATRO COMPLETO

mi primera obra: "Clamor en el Penal") es decir, han pasado veinte años, y mi catálogo es como sigue: "Electra Garrigó, Jesús, Falsa Alarma, La Boda, El Flaco y el Gordo, Aire Frio, El Filántropo" es decir sólo siete obras en veinte años. La proporción entre veinte años y siete obras es irrisoria.

Entonces, ¿he sido moroso? Aquí será necesario decir que la morosidad se origina, no en mi cabeza sino en las tablas. Veamos: escribo "Electra" en 1941. Llega a las tablas siete años más tarde. Si es cierto que un autor teatral aumenta sus comedias por la demanda del público, entonces, como yo no tenía ninguno, como en Cuba, por esa época no había movimiento teatral, se comprenderá que no estuviese muy animado que digamos, muy estimulado a proseguir escribiéndolo. Igual cosa me ocurrió con "Jesús". El estreno de "Electra" (1948) me animó a escribir "Jesús". Pues su estreno tuvo lugar sólo tres años más tarde. Y claro, como handicap obligado, que hace veinte años las obras se ponían una sola vez. Ahora se llega a las cien, a las doscientas representaciones, pero en mi época no pasábamos de la noche del estreno. Y prosigo: Entre 1950 y 1957 no tuve chance alguno. En esos otros siete años sólo alcancé a estrenar en el Lyceum, y para el reducido círculo de mis amistades, la pieza en un acto "Falsa Alarma". Es decir que soy un autor que efectúa sus estrenos por lustros o hasta décadas. Nadie se sorprenderá, pues, cuando me llamo "un casi autor teatral". A mi edad, cualquier autor europeo o norteamericano tiene en su haber veinte obras. Esto en cuanto a la pura cantidad. ¿Qué decir entonces, no de la calidad, como podrían presuponer ustedes ante la inevitable comparación entre una y la otra? Y digo la calidad, porque el problema de calidades más o menos aclararía bien poco lo que mi teatro tiene de casi teatro. Más bien me refiero a esa consideración que se haría el lector culto frente a mis obras: ¿Estoy frente a un autor teatral que es un autor teatral del todo? Aquí puedo con-

PIÑERA TEATRAL

testar que como yo no ando por un lado, y por el otro marcha nuestro inexistente teatro; como yo, en tanto que cubano no marchó solo, y no marcha sola la nación cubana, se comprenderá perfectamente que mi inmadurez teatral se corresponde, se ensambla, con la inmadurez del teatro cubano y con la inmadurez de la nación cubana hasta el presente. Otra cosa es si las pocas piezas que he escrito son aburridas o distraídas, buenas o malas, tediosas o excitantes, teatrales o antiteatrales. Pero ésta es respuesta a dar por el público y la crítica. No invadamos terreno tan sagrado. Sería una usurpación de poder.

JESUS.—Voy a comenzar el análisis de Jesús con una pregunta inquietante. ¿Qué representa el personaje 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! Tengo el defecto o la virtud (nunca se sabrá) de ser un escritor anti-profético. Mis fuerzas alcanzan (si de fuerzas se trata) a aquéllo que me rodea en el momento que vivo. Y el que yo vivía en el momento de escribir Jesús era, si cabe, más negativo que aquél en que escribiera Electra. En pocas palabras, ¿qué pasa en Jesús? De la noche a la mañana, s'n previo aviso, un barbero de barrio se entera: que él hace mi-

TEATRO COMPLETO

lagros; que, por si esto fuera poco, es el nuevo Mesías. Jesús, que así se llama el barbero tras la natural sorpresa, se pone en guardia. ¿Cómo? Niega esos pretendidos milagros. Pero no basta la negación, pues si el pueblo se empeña en que los obra, difícil será escapar a esa conjura de la fe. ¿Qué hace entonces Jesús? Pues se erige en el No-Jesús. En un pasaje del segundo Acto, dice: "No se me escapa que toda mi fuerza, y hasta me atrevería a decir que mi posible santidad, se encierra en la negación sistemática, cerrada, rotunda de que yo no soy el nuevo Mesías". Ahora bien, lo que este barbero no comprende es que el pueblo, ya en los lindes de la desesperación, clama por alguien que lo salve.

Pero al mismo tiempo, si el pueblo está desesperado, si el pueblo, por esa misma reducción al absurdo de que hablaba hace un momento, plantea una salida absurda, necesariamente, paralelamente, el barbero tendrá que producirse también por la vía del absurdo. En resumidas cuentas, este barbero no es un ser de excepción, mucho menos un santo, es, por el contrario, un frustrado más, un desesperado más y un absurdizado más en lo que formaba el conglomerado cubano de 1948. Entonces, este barbero no podrá elegir libremente su papel. El suyo es único, prefijado, impuesto: será el No-Jesús para así hacer el juego trágico que las circunstancias imponen: si estamos atados de pies y manos, si la inanidad nos domina, sólo nos quedan los tristes goces de bucear en lo absurdo. Supongamos por un momento que el barbero aceptara ser Jesús. Entonces mi pieza no habría tenido ningún sentido, porque vamos a decir las cosas como son, si nada en él prefiguraba a Fidel Castro, ¿cómo yo iba a añadir irrisión a la irrisión, burla a la burla, mentira a la mentira? Prefería pasar por cínico, por escéptico (si es que de eso me acusarían a la vuelta de los años) que pasar por mendaz y por amable componedor —esos amables componedores, que tanto daño le han hecho a nuestro país, con sus

PINERA TEATRAL

productos para aletargar al pueblo, con su falta absoluta de sinceridad, y con ese descaro con que han tomado la literatura y todo lo demás.

Y claro está, Jesús acaba por ser asesinado. No diré que no lo merezca. Su muerte forma parte de la inmensa farsa trágica en que nos hemos movido por docenas de años. ¿Y por qué muere? Nada menos que por no hacer el juego al Gobierno. Es decir que Jesús se ha convertido en un problema de orden público. Digo que es un problema de orden público porque ese mismo pueblo, (que lo único que puede vivir con amplitud es su propio absurdo) ha terminado por aceptar a Jesús como No-Jesús. Para el caso es lo mismo, y Mesías o no Mesías, ni él ni el pueblo podrán cambiar en ese momento el estado de cosas imperante. Pero el Gobierno, para el que este barbero no es otra cosa que la pulga molesta que el perro se saca del lomo, no está dispuesto a tolerar, como diría uno de esos tristemente célebres jefes de nuestra pasada policía, la menor infracción del orden. El arresto de Jesús no se hace esperar, y efectivamente lo cazan en el Prado.

Jesús: "Voy a contarles cómo escapé. Casi desvanecido por la pedrada, caí en el fondo de la perseguidora. A toda velocidad fui llevado a la Oncena Estación. Una vez allí, el Capitán, expeditivo, me dijo: Señor García, ya usted constituye un problema de orden público. Le doy a escoger entre estos dos extremos: o hace unas declaraciones por la prensa y radio aceptando ser Cristo, o lo meto de cabeza en el Príncipe por tiempo indefinido. Hubiera podido argumentar con sutilezas hasta cansarlo pero preferí decirle, lisa y llanamente, que escogía la prisión. El Capitán lanzó cuatro ojos y dió órdenes para que se me condujese inmediatamente a la cárcel.

Pero antes de proseguir con Jesús García y su asesinato a manos de un esbirro del Gobierno, deberé salvar lo que

TEATRO COMPLETO

parece contradicción formal en el texto, esto es, según se desprende de lo dicho hace un momento, que el pueblo acepta al barbero como la negación de Jesús. Ese pueblo no tiene, se comprenderá, propia determinación. Como náufrago que es, se ha agarrado desesperadamente a una tabla, que él quiere que sea de salvación. Todo náufrago siempre procede así. Pues bien: como el barbero sólo acepta ser el No-Jesús, y como, según acabo de decir, el pueblo-náufrago se agarra a la tabla de salvación, hace entoces lo más disparatado, entre tanto disparate. Sigue creyendo en el barbero como nuevo Mesías, pero al mismo tiempo lo acepta como No-Mesías, confirmando con esa salida desesperada, la situación desesperada en que se vive.

Y como he dicho, el propio Jesús García no se queda rezagado en esta carrera frenética hacia la descomposición del ser.

Por eso su muerte era merecida. Quien vive de rodillas merece morir como un perro. Y Jesús García muere como tal. Veamos ahora qué lenguaje utiliza, sacado por cierto del fondo de su inanidad, de su escepticismo. Es en el Acto Tercero. El acto se abre con la representación de la Última Cena. Sentado a la mesa, está el barbero, en su personificación de No-Jesús acompañado de sus No-Apóstoles. Jesús se levanta y exclama: "¡Comed de este pan porque él es mi carne (arroja afectadamente panecillos a diestra y siniestra) y bebed de este vino porque él es mi sangre!" (Todos beben en silencio). Y prosigue: "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". Es decir, por fin se ha pronunciado la palabra que quemaba todos los labios, por fin apareció en la pared de la existencia el fatídico Mane, Thecel Phares... Cualquiera cosa que se añada será válida, terriblemente válida, por efecto de la negación. Pero seguid escuchándolo: "Por

PIÑERA TEATRAL

que 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 (fíjense bien, dice: obligado, no lo olviden, porque en esa palabra está el verdadero drama que hemos vivido): "Bebed de este pan porque el es mi sangre, y comed de este vino porque el es mi cuerpo"...

(Ahora el texto apostilla con exaltación): "¿Y si más absurda y más absurda se tornase, no se me trabaría la lengua y confundiría más y más la oración? Oid: Comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque ella es mi vino." (De nuevo el texto apostilla: lanza una sonora carcajada). Y termina y ya podemos imaginar cuáles serán sus palabras: "Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ¡Brindo por la muerte eterna!"

Cuando se brinda por la muerte eterna se está perdido de antemano; cuando se reconoce que la razón se oscurece y que la lógica se quebranta, sólo queda meter la cabeza bajo el ala, y esperar resignadamente la muerte. El gobierno estimaba que nuestro barbero constituía un problema de orden público. Ahora bien, este problema hubiera podido llegar a la categoría de muy grave para ese mismo gobierno si Jesús García hubiera sabido explotar la situación. Pero habiendo logrado escapar por un golpe de suerte, se reúne en un sótano con sus fieles. ¿Y se reúne para qué? ¿Para conspirar? En modo alguno, se reúne para anunciar su inminente asesinato, que se cump'e inexorablemente a los pocos días de esa entrevista.

Mi Jesús plantea la paradoja en que vivíamos: ese barbero, y también sus prosélitos, es gente honesta, no aceptan hacer el juego al Gobierno, y para ello están dispuestos al sacrificio de la vida, pero tienen la falla de no saber cómo actuar. Los definiría con el título de una película, conocida: los llamaría "Rebe'des sin causa..." He ahí la falla: son rebeldes, pero no saben qué hacer con su rebeldía; son rebel-

des gratuitos, y la única salida que se les ocurre es el sacrificio de la vida, sacrificio perfectamente inútil por cuanto no produce fruto alguno.

Escribí la obra en el 48. Salíamos del grausato y entrábamos en el priato. La figura —noble por todos conceptos— que se oponía en esos momentos al continuismo, era Eddy Chibás. Es revelador que Eddy Chibás, metido en un callejón sin salida, tuviese que apelar al suicidio. Chibás, revolucionario en toda la línea, se vió forzado a pelear en un frente hecho de inanidades, y no le quedó otro remedio que el sacrificio de la vida. Me resulta bien doloroso hablar de estas cosas, pero lo hago para 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. Aclaro que no establezco paralelismo alguno entre Chibás y mi barbero. En primer lugar, mi pieza no es teatro político; en segundo lugar, Chibás era un líder, con plena conciencia de su misión histórico-política, en tanto que Jesús García representa sólo la oposición sin objeto ni contenido. He traído a colación a Chibás sólo como síntoma, como tipo representativo que, dadas las circunstancias especiales en que se debatía, sólo le quedó el sacrificio fructuoso de su propia vida.

Como pieza de teatro en sí, ¿qué pienso de ella? Para empezar, nunca la vi sobre la escena. Jesús se estrenó en 1950, año en que yo me encontraba en Buenos Aires. Nunca puedo precisar si m's obras me parecen buenas o malas hasta que no las veo representadas. Entre el texto escrito y la puesta en escena, media la ingenuidad del autor, que, con su imaginación representa su propia pieza, y, por supuesto, le parece excelente. Entonces, ¿diremos que tengo la impresión que Jesús es representable? Para mí sí; pero, ¿será lo mismo para el público? Me parece que Jesús no aburriría al espectador, pero de esta obra, si algún día sube de nuevo a un escenario, me ocuparé de reescribir el Monólogo, que tengo

la seguridad que es perfectamente tedioso. En cuanto a cierta discontinuidad en el diálogo, en cuanto a esos sucesivos frenazos, —comunes a cualquier obra de autor cubano— frenazos que atascan el carro, habrá que achacar todo eso a la absoluta falta de continuidad en los estrenos.

La Boda: Se ha dicho de esta obra que es sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimento, que es altamente pornográfica. Vayamos por partes. Precisamente, de todas mis obras es La Boda la única que tiene su origen en un incidente personal. ¿Cuál es el tema principal de esta obra? Contestaré con el refrán: "Las paredes tienen oídos". Hace dos años las paredes recogieron unas frases mías; esas frases me costaron la pérdida de una gran amistad. Se me planteó entonces una situación curiosa: ¿por qué estupidez, sin sentido como todas las estupideces, yo había, como se dice, hablado mal de un amigo, a quien sin embargo estimaba y estimo grandemente? Paralelamente me preguntaba: Ese amigo ha roto la amistad, sin embargo, me estima, entonces, ¿por qué lo hizo? Mi respuesta no se hizo demorar: por amor propio. Además, me hice mil preguntas más —unas que me parecía contestar acertadamente, otras, que no lograba superar. Resultado: escribí una obra de teatro. ¿Catarsis? Para darle gusto al psiquiatra, diré que catarsis; para darme el gusto yo, diré que pasión de la escritura. 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, esa 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. Si no que, en la imposibilidad de acudir al psiquiatra o al sacerdote, no me quedaba otra salida que dar fe de mi imprudencia a través de la letra escrita.

TEATRO COMPLETO

En La Boda, a fin de dar mayor dramatismo a la obra —mejor sería decir: más eficacia— suplanté a la amistad por el amor. Flora, que tiene un defecto físico, escucha, la noche de su boda cómo su propio prometido la traiciona haciendo a un amigo la confidencia de dicho defecto. Ella quiere a Alberto, pero su amor propio puede más que su amor de mujer. Por su parte, Alberto quiere a Flora, pero la estupidez, que nunca se sospechará bien qué poderoso motor es del alma humana, le juega una mala pasada. Resultado: rompimiento del compromiso, y eterna separación de los amantes. ¿Cómo? ¿Es posible que por amor propio y por estupidez se sacrifique la felicidad de dos personas? ¿Es posible que el amor pueda ser anulado? Nos pasamos la vida perdiendo lo “fundamental por lo accesorio”. Si no fuese así la condición humana quedaría desmentida.

En un momento de esta pieza, Alberto, que ha dicho que se darán explicaciones, contesta a uno de los personajes que le pregunta qué género de explicaciones él piensa ofrecer: “Pues explicaciones que no explican nada, explicaciones formales, explicaciones que se tienen entre gente bien nacida”.

Es decir, que ante el rompimiento, ante el fracaso de las más caras ilusiones, —su origen como decía habría que ir a buscarlo en el amor propio y la estupidez— sólo quedan esas explicaciones formales que no explican nada.

Cuando la gente pierde el control, cuando las amarras de la razón se sueltan, los peores dislates pueden esperarse. Desde el momento en que Flora escucha, a través de un biombo, que Alberto confía a su amigo su defecto físico, de ese momento, la obra se convierte en puro absurdo. Esas personas de carne y hueso, esas personas con corazón y sentimientos, se convierten en su propio e implacable torcedor de conciencia. Ese castigo no les ha caído del cielo; por el contrario, es su misma naturaleza humana quien se

PIÑERA TEATRAL

lo impone, y lo único que les queda por hacer es seguir desmesurándose en dicho absurdo. Veamos un pasaje: Alberto: Cumplamos con las formalidades. Flora: ¿Formalidades? Alberto: Las mismas que se tienen con un cadáver. Se lava al difunto, se le afeita, se le pone su mejor traje —podría ser un frac (alusión al frac que él mismo lleva puesto y con el cual se casaría) se cuelgan en su pecho las condecoraciones —si las tiene— se le mete en la caja,, se le vela durante veinticuatro horas, y por último, al día siguiente se le lleva al lugar de su eterno descanso. Y concluye: Como el cadáver, toda formalidad es glacial. Hace castañetear los dientes, helarse las manos, enrojecer la nariz y encojarse el corazón”.

Se me planteó un problema formal al estructurar la obra: para que el amor propio de una mujer pase por encima de la lógica, de la razón, y hasta del amor mismo, es preciso que aquéllo que la haga sentirse herida sea de naturaleza tan especial que lo femenino quede sacudido en sus repliegues más secretos.

De una mujer se puede decir que es tonta, que es fría, que es egoísta, que es celosa, etc. etc. Por supuesto, se considerará ofendida pero estará dispuesta a perdonar. Ahora bien, si se menoscaba su condición de mujer a través de un defecto físico, entonces no habrá arreglo posible, y el amor propio herido se sobrepondrá a cualquier otro sentimiento. Es por ello que me ví obligado a dotar a Flora con un defecto físico —en este caso la flojedad de sus pechos—. Cuando una mujer joven tiene un defecto físico de tal naturaleza, lo oculta celosamente; por otra parte, vive acomplejada y traumatizada. Si a esto añadimos, que con exclusión de su madre, es su novio el único ser en el mundo que está enterado de dicho defecto, se comprenderá que propalarlo equivaldrá a un rompimiento. Ahora bien, sabía que dotar a Flora con un par de pechos caídos levantaría una ola de indignación, pero confieso que me encantan tales marejadas...

TEATRO COMPLETO

Por otra parte, si recurría al eufemismo para que ciertos oídos no se soliviantaran, corría el más grave peligro de caer en la afectación y el preciosismo. Entonces recurrí a la expresión directa, de mayor eficacia. Y a propósito de absurdo, nunca se sospechará bastante lo absurda que resulta la gente. Lo digo porque, como en el caso de *La Boda*, estaban dispuestas a tapar sus oídos y a sentirse heridas en su pudor por una palabra que pudiendo ser detonante no es de ningún modo atentatoria a la moral, en tanto que no les parece inmoral escuchar ciertas obras teatrales donde lo escabroso no está en las palabras y sí en las situaciones. Por lo demás, *La Boda* es la asepsia hecho teatro, acaso por eso resulte decepcionante. El espectador, no bien ha oído la palabra "tetas", no obstante sentirse "ofendido", (por ancestralismo tiene que ponerse en guardia), se arrellana en su luneta en espera del banquete lúbrico que no tardará en ofrecérsele. Pero he ahí que llega el final, y los sentidos no se han despertado. Aún en lo que se dió en llamar "el plato fuerte de la obra", esto es, la escena en que Flora cuenta la historia detallada de su defecto físico, el espectador tiene la impresión de estar asistiendo a una lección de anatomía o a una clase universitaria sobre el imperativo categórico. . . Por otra parte, también se ha dicho que *La Boda* es nada más que un golpe de efecto. Bueno, aquí podría decirse que la historia del teatro está llena de golpes de efecto. Sin pretender la comparación, el teatro de Shakespeare abunda en golpes de efecto. Golpe de efecto es la calavera de Hamlet y es la escena en que Hamlet, mientras conversa con su madre da muerte a Polonio a través de la cortina. Es decir, *La Boda* es afectista en la medida en que el efectismo, dado funcionalmente, sirve de carrilera a la trama. Pero el espectador inteligente, no bien ha escuchado cuatro veces la palabra "tetas", se desentiende de ella, y atiende solamente al problema que la pieza plantea. Y poniendo punto final a *La*

PINERA TEATRAL

Boda, diré que me gusta esta obra, pero con una reserva: no volvería a escribirla.

Aire Frío. Los críticos, que pasan las tres cuartas partes de su tiempo buscando parecidos a los autores, han dicho que Aire Frío está inspirado en Largo Viaje hacia la Noche. Me habría encantado inspirarme en O'Neill; O'Neill, premio Nobel, sería un honor tomar su pieza autobiográfica por modelo, pero yo, no pude... Antes que O'Neill estaba mi propia casa, que no es premio Nobel, que no ha escrito Largo Viaje, pero a la que cuarenta años de miserias, de frustraciones, de hambre, le daban el derecho de inspirarme. Fue, pues, mi casa y no el señor Eugene O'Neill la inspiradora de Aire Frío, y nunca se lo agradeceré bastante, y sería un mal nacido, si por preferir a O'Neill la olvidase a ella.

Había regresado de Buenos Aires a finales de septiembre del 58. Volvía a mi casa de Ayestarán, sita en Panchito Gómez 257. Allí vivíamos desde 1947, pero antes habíamos vivido en el Hotel Andino, y antes del hotel Andino en Gervasio 121 altos, y si prosigo con la enumeración de las casas, llegaré a la casa que me vió nacer. Pero si cito estas tres casas, es a causa de los muebles que mis ojos venían viendo desde veinte años atrás. Pues habiendo vuelto a mi casa en Ayestarán me encontré con los mismos muebles. Si a esto añadido que mi vuelta a esa casa en septiembre era la quinta vuelta, se comprenderá que ya estaba bien maduro para escribir una pieza teatral con el asunto de mi casa. Así, pues, no fue O'Neill, y lo siento, pues los críticos estarían encantados, y me encanta que los críticos se encanten, pero yo, por un elemental principio de cortesía y de precedencias no podía postergar a mi casa.

¿Y qué encontré en ella además de los muebles? Pues todo eso que, con mano temblorosa, con lágrimas en los ojos, huyendo del papel como bestia acorralada he puesto

TEATRO COMPLETO

en Aire Frío, es decir, la historia de mi familia, que en resumidas cuentas es la historia de cualquier familia cubana de la clase media. ¡Clase media! Decirlo es casi una irrisión: nosotros hemos conocido desde las estrecheces de un cuarto para ocho hasta los pies descalzos y toda la gama y los matices del hambre. Somos clase media, pero también somos clase cuarta o décima... Y cuando llegué de la Argentina, aunque mi hermano es profesor universitario, aunque mi hermana es maestra, aunque otro hermano es profesor en una Granja Escuela y otro Contador Público, no obstante esos títulos y esos empleos, mi casa de Ayestarán proseguía como cuando nos instalamos en la capital, allá por el 38 procedentes de Camagüey. Quiero aclarar que al escribir Aire Frío no traté de hacer enjuiciamiento moral, ni tampoco pedir cuentas a ninguno de los miembros de mi familia. En esta obra no se plantea ningún conflicto, y los que puedan aparecer en ella son los naturales y esperados en una familia. Por otra parte, no sólo tomé a la mía por modelo. En Aire Frío hay episodios tomados a familias de mi amistad, y a familiares de la nuestra. Por ejemplo, en Aire Frío se dice que a Angel, el pater familiae, le gusta beber. Mi padre odia la bebida, pero yo utilicé a un borracho, padre de un gran amigo mío.

Aire Frío es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace. A pesar de ello la unidad dramática no se pierde, me parece, porque la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no de 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.

Decía hace un momento que como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor, me refugiaba en brazos de la ma-

PINERA TEATRAL

dre literatura. Ahora bien, también hablé de catarsis, pero añadí que me quedaba con la literatura y dejaba al psiquiatra la catarsis. Con Aire Frío me sigo quedando, pero al mismo tiempo, debo confesar, que esta pieza es más que todo una inmensa catarsis. ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia; sobre todo, esos escrúpulos de conciencia que nos asaltan cuando uno se decide a poner sobre el papel a otras personas, y esas personas son mis padres y mis hermanos! Porque yo tengo el justificativo de ser escritor, pero ellos son personas privadas, y de acuerdo con un elemental código de honor, no tengo el derecho a levantar el velo del templo familiar. Pero... Este pero me decidió a escribir la obra. Y este pero es nada menos que yo, por mi pasión literaria, por mi condición de escritor, he sacrificado cualquier escrúpulo, por sagrado que sea.

Formalmente hablando ahora, diré que Aire Frío me parece mi mejor obra de teatro. ¿Por qué será? Creo haber dejado muy atrás muchas gratuidades, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos "tours de force". De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y solo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo. Mis obras anteriores me sirvieron en lo que se refiere al oficio; ese oficio me permitió una seguridad de mano, un mover con facilidad los personajes, y algo de mayor importancia; me permitió usar un lenguaje coloquial sin caer en la chabacanería.

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

TEATRO COMPLETO

por eso que me apresuré a declarar en un Prólogo:⁽¹⁾ "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".

La duración de esta obra en escena es de unas tres horas y media. ¿Las soportará el público sin revolverse en sus asientos? No veo las santas horas de verla representada. Me serviría de mucho, y, sobre todo, me facultaría para una nueva obra. No puedo dejar de inquietarme ante la posibilidad que, como en el caso de Electra o de Jesús, transcurran seis u ocho años antes que Aire Frío suba a un escenario: Y digo que me inquieta porque si a la edad que tengo soy un casi autor teatral, francamente no me queda mucho tiempo para esperar. Es harto sabido que un autor teatral se hace en gran medida con el agrado o desagrado con que el público acoge sus obras. Por otra parte no se me oculta que la gente joven que escribe hoy teatro hará obras mucho mejores que las mías. Esto es lo normal, lo lógico. No hay ninguna razón para que no produzcamos nuestro Shakespeare. Ahora las condiciones son inmejorables. De todos modos, y para ir al seguro, yo les diría; poniéndoles mis obras por delante: ¡Mírense en este espejo!⁽²⁾

virgilio piñera

(1) AIRE FRÍO. Ediciones Pagran. La Habana, 1959

(2) Este artículo fué publicado en Lunes de Revolución antes de la puesta en escena de *El Filántropo*.