

La negación de la ética cubana: *El no* de Virgilio Piñera

Wilma Detjens-Montero

“Desde ese momento empezamos a decir no rotundamente, no a mamá, no a ustedes, no a nosotros mismos” (114). Esta es la respuesta definitiva de Emilia a finales de la obra de Virgilio Piñera que lleva como título la corta y sencilla negación que tan detalladamente se va a explicar durante los cinco actos del drama. *El no* de Piñera, de Emilia y de su novio Vicente no es sólo un no al matrimonio y a las relaciones sexuales, sino un rechazo incondicional de la ética y las aspiraciones de la sociedad cubana prerrevolucionaria. El prologuista de la edición póstuma, Ernesto Hernández Busto, insiste en que:

El gran tema del mejor teatro de Piñera . . . es, como en la tragedia, el enfrentamiento de la familia a una exterioridad. Exterior que comienza siendo una atmósfera de tedio social y termina en la asfixia de la sociedad misma. En *El no* es bastante obvia la referencia a la legalidad de la tradición, al ahogo del “deber ser,” a la ley del “sí,” representada primero por los padres y luego por “hombres” y “mujeres” anónimos. (16)

Es útil considerar todas estas ideas dentro del contexto del tiempo y espacio que denomina Hernández Busto como “tropical,” explicando a la vez que en esta obra el tiempo en realidad no existe (7), porque es precisamente la presentación del tiempo y del espacio escénico que crea la ambigüedad tan esencial al mensaje del autor. La duda y el conflicto entre los “novios” y la “sociedad” se aumentan durante toda la pieza mientras el contar preciso del tiempo que ha pasado, la descripción específica de las diferentes partes del escenario y las direcciones escénicas claras se disminuyen.

Este estudio, entonces, se organiza de la siguiente manera: ante todo se comentará la monstruosidad de los novios, luego la representación de la sociedad en la obra y finalmente el desarrollo de la ambigüedad como instrumento teatral. Estos tres temas se entrelazan por medio de la continua tensión entre los novios y la sociedad. Emilia y Vicente se presentan desde un principio como monstruos morales, y la sociedad desempeña el papel de su enemigo mortal. Para el acto final, sin embargo, permanece una atmósfera

de ambigüedad que lo pone todo en duda y reduplica lo trágico del destino dudoso de la pareja. Esta ambigüedad es clave. La indeterminación se aumenta en ciertos momentos cuando se sugiere la indecisión de los novios en vez de su absoluta negación. Piñera presenta también muchas circunstancias “como si fueran” distintas con resultados exitosos. En el quinto acto el autor enfrenta a los protagonistas con un jurado y un juez-plomero-maestro surrealistas y los que vean el proceso también tienen que enfrentarse con sus propias dudas. Como desenlace final no totalmente sorprendente, Emilia propone el doble suicidio de los enamorados, pero el autor parece sabotear sus planes con unas direcciones escénicas enigmáticas.

Los personajes principales de este drama son afligidos como otros personajes de la obra del autor y, como ellos, sirven para ilustrar el tormento del autor mismo. La obra del autor, fallecido en 1979, apenas viene a conocerse hoy en día, y todavía no parece ser aceptada en la isla por el hecho de que él también dijo “no” a las normas de esta sociedad. El también fue considerado monstruo, mal amigo de la revolución, y no fue aceptado dentro de la sociedad cubana. Se había exiliado en Buenos Aires de joven, pero regresó a Cuba y terminó sus días allá en un exilio interior ambigüo y lleno de dolor. Propone Paul Ilie en su estudio sobre el exilio interior en general y sus manifestaciones literarias en España específicamente que, “To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile” (2). Las consecuencias de este exilio resultan ser desastrosas tanto para los exiliados, separados física o espiritualmente de su patria, como para los que se quedan. “Exile at home and abroad is a state of mind and of values that eats away at the citizen’s capacity which he presumably possesses at the time he participates in national life” (22). Piñera sufre de un exilio interior, separado del régimen a causa de su orientación sexual inaceptable y de su temor al gobierno y a Fidel. Surge la pregunta, ¿qué obra maestra nos habría brindado este genio, quien bajo la opresión logró escribir obras sobresalientes, si hubiera tenido la libertad de expresión que anhelaba?

Las siguientes palabras que cita Carlos Jerez Farrán vinculan el encerrarse herméticamente del individuo con el teatro del absurdo, género que manejaba con toda destreza Piñera:

Según el estudio de Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, uno de los objetivos principales del teatro de Ionesco y Beckett, por ejemplo, es la proyección de la angustia metafísica que siente el hombre por lo absurda que le parece la condición humana. Este género de teatro, dice Esslin,

[expresses] the anxiety and despair that spring from the recognition that man is surrounded by areas of impenetrable darkness, that he can never know his true nature and purpose, and that no one will provide him with ready-made rules of conduct. (60)

También aclara Matías Montes Huidobro que:

Sobre las etiquetas que se le han puesto al teatro de Piñera el autor ha dicho una opinión que compartimos y creemos y que es importante señalar para valorizar su teatro en la medida que debe hacerse. “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*. Más 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.” Agregando que “vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso” (212-3).

Así que Piñera atribuye los elementos absurdos a la situación política y social de la isla y del mundo entero de aquel entonces. No habla de su propio exilio interior, sino que nota la separación de su isla del resto del mundo y su permanencia en un estado aislado y absurdo. Podemos cerrar el círculo del exilio y de lo absurdo citando a Beckson y Ganz:

Many Absurdist plays contain grotesque and ludicrous elements, but the term *Absurd*, as applied to this movement, carries the sense given it by the Existentialist thinkers, that man is “out of harmony,” that without metaphysical beliefs he finds himself an exile in a meaningless universe. (280-1)

El teatro del absurdo es universal, no político, y el mensaje es que ningún ser humano tiene patria en este mundo grotesco. Los seres que, como nuestro autor y sus personajes, no se encuentran en armonía con lo que los rodea, padecen del existencialismo más doloroso. Su existencia y todo lo que los rodea carece de significado, de base. Todo es inseguro, todo ambiguo, y más que nada la vida misma.

Piñera afirmó abiertamente en una reunión pública a la cual asistió Fidel Castro que tenía miedo de lo que haría el gobierno castrista y se supone que sabía muy bien lo que podría sufrir a manos de éste a causa de su orientación sexual. Decidió, no obstante, quedarse en su país y escribir su

crítica en clave, llamando la menos atención posible a su modo de vivir. Expresa a través de toda su obra la ansiedad y la oscuridad impenetrable que percibe en su vida, pero no huye; se encierra y sigue luchando. Las reglas fijas de la conducta – “ready made rules of conduct” como dice Esslin – tampoco se aclaran, y no se encuentra fácilmente una orientación metafísica en la obra de Piñera. El universo que construye abarca una mente brillante pero aprisionada en una cárcel parcialmente de su propia construcción. Es un universo tan complejo que el autor no lo puede construir de sólo un tipo o clase de materia y tiene que servirse de la amalgama de la incertidumbre. Lo grotesco, la antropofagia, la autofagia, la monstruosidad: son todos elementos muy importantes para él.

La monstruosidad de los personajes principales de *El no*, como queda dicho, empieza en la primera página. Hernández Busto lo explica de la siguiente manera:

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

(7)

Estos primeros renglones, pronunciados por un tal “narrador” y un “interruptor,” son la manifestación inicial de la voz de que habla el prologuista. Cuando el narrador dice, “Lo siento mucho, pero tengo el penoso encargo de presentar a dos monstruos,” y el interruptor contesta, “No son monstruos, son dos seres humanos.” comienza una batalla que el narrador abandona por un momento cuando llega amablemente a un acuerdo con su interlocutor en el tercer renglón cediendo que, “Digamos entonces dos seres humanos monstruosos” (27). Sin embargo, la monstruosidad de los dos no se basa en la culpabilidad de haber matado al padre y vuelto loca a la madre. Se basa en el acto de atreverse a insistir en la negativa.

Para Laura, la mamá de la novia, lo monstruoso de Emilia y Vicente consiste solamente en el acto de decir no a lo que les pide la sociedad. No tiene reservaciones específicas en cuanto a las acciones de su hija sino que la enfurece el simple hecho de que ellos digan “no.” Cuando habla con su antiguo amigo Ernesto y le ruega: “. . . piensa en algo monstruoso. Dime la más odiosa, la más miserable de las respuestas y te quedarás corto,” (68), se refiere específicamente al hecho de que los novios no ofrecen ninguna excusa ni ninguna explicación en cuanto a su negativa. Hasta la “vieja” del proceso

final condena a Emilia por el “no” que insiste en dar en plena oposición al “sí” deseado. Lo hipócrita y lo irónico del caso es que este personaje sin nombre no distingue entre el “sí” a un casamiento legal y el “sí” a un “affaire” ilícito. Reprueba a Emilia con una amargura singular sin siquiera conocerla:

Usted es algo peor que una mujer mala; por lo menos, la mujer mala dice “sí” y ya sabe lo que hace, se acuesta, ¿me entiende?, se acuesta.

Pero usted dice “no,” usted ni se acuesta ni tiene hijos. (*Pausa*) Oiga lo que le voy a decir: primero sería amiga de una mujer mala. (108)

Esta sanción no es por acciones inmorales específicas sino más bien por la sencilla negación. La vieja le declara francamente que prefiere las acciones ilícitas y el “sí” de una mala mujer al casto “no” de Emilia.

Luis F. González-Cruz en su introducción a *Una caja de zapatos vacía* menciona que el tema central de Piñera

. . . es el de la vida vista como una sucesión de golpes terribles; el escritor sugiere que, en su viaje por la tierra, el ser humano nunca asciende a una forma superior de existencia, sino que desciende a los más desolados arrabales de la miseria y el dolor. En la obra de Piñera el individuo, puesto a escoger, se decide casi siempre, al parecer guiado por un impulso suicida que es en realidad salvador a su manera, por el modo de vida inferior. La enajenación, la degradación y el ostracismo de los personajes de Piñera son, por lo general, volitivos, y reflejan un importante aspecto de la personalidad del actor. (10)

¿Es posible, entonces, que el monstruo de que se habla sea el mismo autor? Piñera también ha cometido el crimen de decir “no” a las normas sociales debido a su orientación sexual, y su situación se asemeja a la de Emilia y Vicente. No importa la demanda, si la sociedad afirma que “sí” y la persona dice que “no,” es el individuo y no la sociedad que se considera monstruosa.

La sociedad es representada en *El no* por dos grupos de personajes distintos con el resultado que al fin se combinan y se apoyan para crear una sola entidad. El primer grupo son los padres de Emilia y los amigos íntimos de la familia. Al principio de la obra éstos proclaman su fuerte oposición al “no” de los novios y Emilia y Vicente los ven como enemigos en su lucha contra la normalidad. El segundo grupo aparece misteriosamente y sin explicación en el quinto acto y consiste en varios personajes sin conexión a la familia y sin nombre ni identidad fija para juzgar a Emilia y a Vicente. La ambigüedad de su identidad amplifica el significado de “la sociedad” para incluir hasta los elementos más distantes de los protagonistas de nuestra obra. Estos forasteros (¿o son, como dice la vieja, los vecinos de Emilia?) presumen

el derecho de volver a la casa en cualquier momento para fijar la sentencia de los enamorados, quienes tienen ya sesenta años y se presentan con sus canas, su peso bien aumentado y en un estado de monstruosidad física. Esta amenaza es lo que precipita la decisión fatal de Emilia.

Los efectos de la negación de Emilia y Vicente a casarse caen primero sobre los padres de ella. Aunque existen desde un principio las tensiones y pequeñas heridas de un desacuerdo sin arreglo, el primero en padecer obvia y físicamente es el padre de Emilia que sufre un ataque cardíaco a causa de una discusión con Vicente sobre el asunto de las bodas. Su fallecimiento señala terminantemente el camino hacia la tragedia final. La madre de Emilia se vuelve loca después de la muerte de su marido y tiene que ser entregada a un manicomio posterior a un intento fracasado de casar a Emilia con el primero que encuentre en la calle. La culminación de esta trayectoria es el suicidio de los novios. Los amigos de la familia no sufren como los padres pero sirven como ímpetu y manera de desarrollar los planes descabezados de la madre. En otro intento de sabotear los planes de los novios, Laura propone celebrar la boda de la hija de los amigos en su propia casa y trata de crear una trampa para sustituir a los verdaderos novios con Emilia y Vicente. En este momento la desesperanza de la madre viene a su apogeo y se comprueba que todas las fuerzas de la sociedad no bastarán para que se casen estos dos.

El quinto acto rompe con la presentación de personajes de identidad fija e individuos bien desarrollados. En vez de personajes de nombre e identidad definidos, el autor presenta aquí personajes sin otro apelativo que "el hombre," "el viejo," "la vieja," "una muchacha" o "un muchacho." En el acto final se reúne la sociedad en la sala de la casa de Emilia para juzgar y condenar a los novios que llevan ya cuarenta años y un mes de compromiso diciendo que "no." Insiste la vieja en que, "Nosotros, como vecinos de este barrio, tenemos todo el derecho a poner las cosas en claro . . ." (107). Sin embargo, el público no tiene noticias previas de estos vecinos supuestamente cercanos. Los muchachos son una pareja que tienen unos veinte años y que representan el camino que debían haber seguido Emilia y Vicente hace cuarenta años, pero Emilia no parece conocerlos. Los viejos son más que testigos y fiscales, son enemigos empedernidos que usan el lenguaje más fuerte para expresar su odio hacia la pareja. Sin embargo, no se precisa su relación con la familia de Emilia. El "hombre" actúa como juez y utiliza un lenguaje legal y exacto, pero en un momento dado declara que es maestro y en otro momento se dice plomero. De esta ambigüedad surge la sociedad que quiere que todos digan que "sí" y que se opone violentamente al "no" de los protagonistas.

La ambigüedad se multiplica paulatinamente durante la obra y culmina en las últimas direcciones escénicas del quinto acto. La primera discrepancia que se nota es que por más que digan no Emilia y Vicente varias veces insisten en el hecho de que todavía no se han decidido. No parece posible que la indecisión forme parte de una “rotunda” negación al matrimonio, pero poco después de una firme “Doctor, Emilia y yo hemos decidido no casarnos. . .,” (33) dice Vicente que, “se trata de tener paciencia y dejar que el tiempo pase” (52) y luego admiten sólo que no se van a casar “por ahora” (81). Desde un principio los novios se enfrentan con la dificultad de no hacer lo que la sociedad manda y de vez en cuando dan marcha atrás respecto a su decisión. No llegan a decir que sí, pero utilizan la ambigüedad para callar por un momento el tormento de voces autoritarias.

También antes del acto final se manifiesta la ambigüedad de las relaciones entre los novios. El padre de Emilia duda de la masculinidad de Vicente, y la respuesta del novio no resulta convincente. Esto se percibe en la obra así:

PEDRO: Pero dime, muchacho, ¿de qué tú estás hecho?

VICENTE: ¿De qué estoy hecho? No entiendo, doctor.

PEDRO: Sí, ¿de qué estás hecho? ¿De cemento, de hierro, de cartón o de carne y hueso? ¿Es que tú no te excitas con Emilia? En diez años no le has dado un beso. ¿Por qué?

VICENTE: Besar y lo demás se hace de casados.

PEDRO: (*Exabrupto.*) ¡Conque después de casados! (*Pausa.*) Dime, chico, ¿estás seguro de ser un hombre en toda la extensión de la palabra? (55)

En otro momento sugiere Laura un hermafroditismo rarísimo en Vicente cuando se burla de su barriga, indicando que, “tú mismo te has preñado” (92). Le toca a Laura también poner en duda la femineidad de su hija, diciendo con gran franqueza que, “una mujer no es una mujer hasta no estar debajo de un hombre” (66). Emilia se compara varias veces con la casta Penelope, esperando y tejiendo, con una monja que vale sólo para vestir santos y hasta con la Virgen María, símbolo de santidad y pureza por antonomasia. Estos símbolos, sin embargo, son ideales y perfectos y el mundo de Piñera es de los seres humanos. En el mundo de la realidad cotidiana, no hay ninguna indicación de que Emilia sea una mujer con una identidad sexual plenamente definida.

Cuando los novios hablan de ser padres, único propósito legítimo de tener relaciones sexuales según la sociedad, se siembran varios conceptos que no llegarán a la maduración hasta el acto final de la obra. Ello se nota en el diálogo clave:

VICENTE: (*se mece*) Este sillón es mi nube; y ése es tu nube (*señala el sillón de Emilia*). ¿Tú cambiarías nuestras “nubes” por una cama de matrimonio?

EMILIA: ¡Antes muerta! (*Pausa.*) A propósito de cama matrimonial, papá me dijo hoy: “Emilia, voy a ser el partero de mi primer nieto.” (*Pausa. Exitada.*) Y él no sabe que nunca tendré un hijo.

VICENTE: En materia de hijos, ya tuviste el único que podías tener.

EMILIA: Así es, mi amor, tú eres y serás mi único hijo. (44-45)

El sillón como emblema de las relaciones entre Vicente y Emilia aquí se contrasta y se compara con otros dos símbolos, la nube celestial y la cama matrimonial que simbolizan el paraíso vislumbrado por la mayor parte de los novios “normales” y tradicionales que igual a nuestros dos monstruos se sientan todas las noches en sus sillones y planean su futuro. Lo aceptable es, sin embargo, hacer esto por unos meses, pero no por cuarenta años. Estarán figurativamente “en las nubes” Emilia y Vicente, pero la sociedad diría que están más allá de la locura. Surge un presagio del destino de Emilia y Vicente en el “antes muerta” de ella, pero luego se verá que es ambigua la muerte de los dos al final. Las relaciones entre Emilia y Vicente como madre e hijo tampoco se pueden aceptar aquí. El amor del cual pretenden gozar puede ser puro, pero lo de amor filial parece una gran exageración. Aquí no se ve el conflicto familiar que queda patente en las relaciones supuestamente freudianas ni se evidencia ninguna rivalidad. Vicente insiste en haber conocido en el sentido bíblico a otras mujeres y mantiene que es un hombre “en toda la extensión de la palabra” (105). Por eso sería difícil explicar por qué se niega a tener relaciones con la mujer a quien profesa querer tanto.

Como en otras obras de Piñera, surge el motivo de Cristo sacrificado y este simbolismo sirve para evocar la persecución y el sacrificio de los que no guardan las normas de la sociedad. Como René, Jesús y otros personajes de Piñera, Vicente muere participando en un extraño sacrificio que no rectifica nada. El sacrificio en *La carne de René* y *Jesús* se anuncia en carne y en hueso, no como juego de palabras o mimesis de la muerte de Cristo sino en todo un simbolismo que se amontona para mostrar un sufrimiento físico increíble. La ambigüedad es lo que diferencia *El no* de estas obras, pero Vicente, igual que René, sufre un martirio, un martirio mental en vez de físico; y como Jesús, Vicente sufre injustamente porque simboliza algo para la sociedad en que vive, algo en que él de veras no ha tenido toda la responsabilidad. La evocación de las relaciones entre Cristo y María Magdalena, representadas también en el drama *Jesús* de Piñera, sirve para

ampliar la cuestión de la actividad sexual, la orientación sexual y la moralidad. Estas son cuestiones importantes en la ética cubana y la respuesta puede ser todo menos un “no” que niega la importancia de relaciones “normales” entre hombres y mujeres dispuestos a seguir las normas de la sociedad.

Otra manera de desarrollar el ambiente de ambigüedad en *El no* es la presentación de varias cosas como si fueran otras. Primero se menciona la muerte del padre de Emilia. Dice Vicente, “Nosotros no le deseamos la muerte, pero si llega a morir, tendríamos resuelta la mitad del problema” (35). El padre en efecto llega a morir, pero no se resuelve en lo más mínimo el problema. Sigue el comentario paradójico de Vicente que “si fuéramos como los otros, no seríamos como somos” (36). Al final, como veremos, es muy probable que Emilia y Vicente resulten ser exactamente como todos los otros. Termino con un último ejemplo entre muchos posibles sacado de las acotaciones. El dramaturgo explica que Vicente, al ver a Laura preparando unas bodas, “se echa hacia atrás como si se viera en algún peligro” (80). De hecho Laura ha fabricado una trampa que, aunque descabezada, intenta armar para forzar las bodas de la pareja. Bastarán estos pocos ejemplos para demostrar que en *El no* las cosas que se presentan como si fueran de cierto modo pueden resultar exactamente como hipotizadas.

En la última página se halla la ambigüedad más grande y menos obvia de la obra. Después de la amenaza de los visitantes misteriosos, Vicente está para darse por vencido; esto se aprecia en el texto así:

VICENTE: Es inútil, nos descubrirán siempre.

EMILIA: (*Caminando con Vicente hacia la puerta del dormitorio.*)
Menos en la cocina.

VICENTE: (*Deteniéndose.*) ¿En la cocina . . . ? No seas bromista.

EMILIA: Te digo que en la cocina. Allí nos encerraremos, nos sentaremos en el suelo, bien abrazados, abriremos las llaves del gas y ¡que nos casen si pueden! Vamos *Empieza a caminar, seguida de Vicente, y cuando empuja la puerta del dormitorio, la cortina se va cerrando lentamente.* (122)

Nunca antes en las descripciones bastante detalladas del escenario se ha mencionado un dormitorio. Era casi como si la casa no tuviera recámaras, como si tuviera sólo dos cuartos, la sala y el consultorio en los cuales toma lugar la acción. Lo verdaderamente difícil sería señalar adecuadamente esta puerta. Si el director no deja vislumbrar una cama por una apertura en el escenario o no pone un letrero grande que indica “dormitorio,” ¿cómo va a saber el público que la pareja no va hacia la cocina? Queda también la pregunta

¿por qué después de todo van a acostarse, si es que lo van a hacer? La tensión no ha disminuido, pero al cabo de cuarenta años, ¿no podemos esperar más de la pareja que se ha dedicado a decir “no”? El dormitorio es definitivamente terreno prohibido, como insiste Emilia:

EMILIA: ¿Y quién le ha dicho que la verdad esté en un cuarto y con las piernas abiertas? Para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos. Ustedes quisieran que desde el cuarto les gritáramos: “Sí, ya nos acostamos; y nosotros, aquí en la sala, lo que decimos es no.” ¿Lo oye? (*Gritando, en un rapto de histeria.*)
¡No, no, no, no! (113)

Sin embargo, en el dormitorio se encontrará al final la pareja infeliz, si vamos a seguir las acotaciones del autor.

Antes de dejar el tema de la ambigüedad en esta obra, hay que hacer hincapié en el hecho de que se mezcla con una técnica teatral muy exacta. En *El no* el tiempo se mide con exactitud y el actor no carece de instrucciones escénicas muy detalladas para guiar sus movimientos por el escenario, por ejemplo: “*En el momento en que Laura ha dicho ‘¡Tú!,’ Emilia ha caminado hacia el centro de la sala, y cuando Vicente dice ‘¿Ocurre algo?,’ llega junto a él.*” (80). Carrió aclara el efecto de la mezcla de detalles exactos con la ambigüedad:

. . . incita al lector, al crítico o al espectador a descifrar la manera en que estos referentes mezclados, interactuantes, producen un tercer efecto de naturaleza sincrética donde lo real se sustituye por la imagen . . . y no menos, el juego de transmutaciones que permite la mutabilidad de la fábula. (137)

Es decir que la realidad peculiar de Piñera no puede surgir de una sola fuente. No es una entidad fija, y no es, como demuestra otra de las obras del autor, un *Estudio en blanco y negro*. Hay que presentar varias posibilidades para que el público se vea obligado a escuchar, a tomar parte en el acto creativo.

El no de Virgilio Piñera ofrece una riqueza de temas y un diluvio de emociones. El autor ha creado un mundo que habitan dos supuestos monstruos anormales que no quieren casarse ni tener relaciones íntimas. La sociedad representada por sus familiares y sus vecinos los condena cruelmente, pero ellos se mantienen firmes hasta el final, o por lo menos así parece. En los últimos renglones llegan a su clímax todas las dudas y los enigmas que han surgido durante la obra entera. La sospecha e inquietud del lector cuando se da cuenta de lo que puede pasar provocan el anhelo de rechazar por completo el dormitorio indicado a última hora por el autor. El suicidio inminente en la

cocina sería el “no” más rotundo de la obra, pero resulta imposible la perfecta y absoluta negación de las normas de la sociedad, para los protagonistas, para el autor, y tal vez para todos nosotros. Los protagonistas que parecen tan firmes salen para el dormitorio, según el autor; el autor se queda en Cuba, bajo el régimen que criticó abiertamente en una asamblea que presenció el mismo Fidel y en clave en su novela *Presiones y diamantes*. El público, mientras tanto, no sabe si condenar a los novios de *El no* o juntarse con ellos en una protesta vigorosa en contra de su propia sociedad. *El no* de Virgilio Piñera ofrece así una vista singular de la sociedad cubana y de un mundo en que todos los seres un poco diferentes se consideran monstruosos y la sociedad y el individuo cobran identidad sólo dentro de una ambigüedad espantosa que debe reconocer cada espectador o lector por medio de sus propias experiencias y de su propia existencia.

Miami

Obras citadas

- Beckson, Karl and Arthur Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*. 3rd ed. New York: Noonday, 1989.
- Carrió, Raquel. “Una brillante entrada en la modernidad.” *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- González-Cruz, Luis F. Introduction. *Una caja de zapatos vacía*. By Virgilio Piñera. Miami: Ediciones Universal, 1986.
- Hernández Busto, Ernesto. Prologue. *El no*. By Virgilio Piñera. Madrid: Editorial Vuelta, 1994.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins, 1980.
- Jerez Farrán, Carlos. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista,” *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 59-71.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- Piñera, Virgilio. *El no*. Madrid: Editorial Vuelta, 1994.