

Un poquito más de “Danubio”: Virgilio Piñera y el revisionismo absurdo

Andres Amerikaner

Debido a esa tan humana ansiedad por clasificar, delimitar y ordenar, la obra teatral de Virgilio Piñera ha sido paseada de un extremo a otro del canon dramático hispanoamericano. Están aquellos que, como Reinaldo Arenas, sitúan a Piñera como el progenitor del teatro del absurdo, aun por delante de Eugene Ionesco y Samuel Beckett. Otros, quizás más mesurados, reconocen a Piñera como uno de los primeros y más destacados absurdistas en Latinoamérica, evitando pronunciarse sobre su lugar en la escena teatral mundial.¹ Fuera del continente americano, Piñera ha sido largamente ignorado; los estudios críticos más importantes del teatro del absurdo siquiera lo mencionan, comenzando con el influyente *The Theater of the Absurd* de Martin Esslin. Tal discordancia tiene varias posibles explicaciones, entre ellas la poca visibilidad de la literatura cubana en el circuito intelectual europeo de los años ‘40, la constante metamorfosis estilística de Piñera y la imposibilidad de definir un movimiento que, de por sí, denuncia y ridiculiza este tipo de definiciones.

Para hablar del teatro absurdo de Piñera, entonces, es necesario reducir el alcance analítico, para luego expandir donde sea necesario. Aunque varios críticos han abordado la importancia del absurdo dentro de la obra dramática completa de Piñera —en particular Carlos Jerez Farrán— hasta el momento no se ha investigado en detalle la primera pieza teatral de Piñera en reflejar plenamente temas y estrategias típicamente absurdistas: *Falsa alarma*, publicada en la revista *Orígenes* en 1949, unos meses antes del estreno de *La cantatrice chauve* de Ionesco, hoy reconocida como una de las obras seminales de ese género. La versión de *Falsa alarma* a la cual tenemos acceso por medio de la antología *Teatro completo* no es la original; se trata de una revisión, con secciones agregadas especialmente para su estreno en 1957. La

existencia de dos versiones nos ofrece la inusual oportunidad de observar la evolución del estilo de Piñera y de intentar distinguir aquello que ya estaba presente en los años '40 de lo que fue refinado durante la década siguiente. La pregunta no es si *Falsa alarma* cabe dentro de la tradición teatral del absurdo (la respuesta aquí sería un rotundo "sí"). Más bien, mi intención es que, mediante un análisis de la obra original en contraposición con su versión posterior, podamos apreciar la semilla teatral del Piñera absurdo, así como la intensificación de su visión con el tiempo, ya influida por otros autores de la época. La idea, específicamente, es corregir dos malinterpretaciones críticas: la de aquellos que toman al *Falsa alarma* revisado como evidencia irrefutable de la condición de precursor de Piñera, y la de aquellos que, situados en el polo opuesto, niegan vínculo alguno con el absurdo en la primera versión, y consecuentemente le quitan méritos a la segunda.

Antes de proceder, tres aclaraciones. Primero, he decidido separar la corriente existencialista dentro de la obra teatral de Piñera de sus tendencias absurdas. Es cierto que ambos movimientos se entrecruzan constantemente. No obstante, un análisis que hace hincapié en lo existencialista hubiera ampliado el panorama al punto de distraernos del objetivo inicial. Segundo, no es mi intención argumentar que es en *Falsa alarma* donde los recursos absurdistas de Piñera hacen su primera aparición,² dado que están presentes (en diferentes medidas) en sus obras y poesía previas y, en particular, en sus *Cuentos fríos*, que datan de 1944 en adelante.³ Tercero, y finalmente, le rehuyo a cualquier tipo de ordenamiento cronológico de los autores del teatro del absurdo mundial. Son ideas que, como bien dice Piñera, estaban "en el ambiente" (Rodríguez Feo 112), por lo cual trazar una línea directa de influencias resultaría simplista y poco productivo.

Comenzamos, entonces, con la versión original de *Falsa alarma*. La primera mitad de la obra sobrevivió a la revisión de 1957 prácticamente sin modificación alguna. Los personajes, la trama, la estructura narrativa y la repentina pérdida de la lógica permanecen en la nueva versión tal como fueron establecidos originalmente; en cambio, varias conversaciones agregadas aparecen en la segunda mitad. La configuración inicial es prototípicamente absurdista. Tres personajes sin nombre alguno son arquetipos definidos por su rol (juez-asesino-viuda), al estilo de *La leçon* de Ionesco (profesor-alumna-empleada doméstica).⁴ La obra consiste en un solo acto, situado en la oficina del juez, quien aparece sentado detrás de su escritorio, interrogando al asesino. Sin duda, la puesta en escena nos remonta al ambiente físico y a la representación simbólica de la disparidad de poder en *La leçon* (obra que,

por cierto, hizo su aparición en el año 1951, dos años después que la primera *Falsa alarma*).

Al principio, cada personaje cumple con su rol predecible. El Juez juzga, el Asesino se defiende y teme por su destino, la Viuda llora por la muerte de su esposo y pide justicia. Aquí es donde la mayoría de las obras de su tipo comienzan una transición gradual hacia el absurdo. Sin embargo, en lugar de manifestarse como una degradación progresiva, en *Falsa alarma* hay un claro momento de quiebre cuando el Juez y la Viuda salen del despacho y suena el “Danubio azul”. A su vuelta, el Juez ya no es juez, y la Viuda ha perdido todo interés en el caso.⁵ El Asesino, curiosamente, retiene su condición original y reclama cordura, de alguna manera convirtiéndose en el portavoz de la audiencia teatral. En este violento cambio encontramos ecos de la definición del absurdo de Albert Camus, quien en *El mito de Sísifo* nos decía que

un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño.

[. . .] Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. (2)

La luz, tradicionalmente dañina y opresiva en la obra de Piñera, se ha apagado, y el Asesino ahora debe operar en un mundo de sombras cuyas reglas no comprende. Si tomamos al “Danubio azul” como señal de la pérdida de la racionalidad, podemos entender la invitación a bailar de la Viuda al Asesino como un intento por hacerlo dejar de lado su creencia ferviente en la lógica del sistema. Pero aún no está listo para dar ese paso; no es hasta el final de la obra que se deja llevar por la música.

Tanto el Juez como la Viuda inmediatamente rechazan sus rótulos. La Viuda se refiere a su difunto marido con liviandad y humor, y el Juez insiste que “yo no tengo ni un pelo de juez” (37). Cuando el Asesino se refiere al Juez y a la Viuda como “usted y ella”, el Juez le responde: “¿Quién es ‘Usted’, y quién es ‘Ella’? . . . Pongámonos de acuerdo” (35), socavando cualquier intento de definición identitaria. Las conversaciones que le siguen, llenas de humor e ironía a pesar de (o por el hecho de) ser marcadamente intrascendentes, abren paso a una breve desintegración del lenguaje, otro recurso típicamente absurdista: “VIUDA. Pero también uno mismo es ‘tan... tan . . .’ (Pausa.) ¡Claro! Todo es tan y nada más que tan” (34).⁶ Luego la obra pierde continuidad narrativa, con conversaciones inconexas que causan gran sufrimiento al Asesino. No hace falta un estudio a nivel semántico para comprender el efecto de desorientación que generan estos temas de

conversación absurdos sobre el Asesino y el mismo espectador.⁷ Sin embargo, a diferencia de las obras fundacionales del absurdo, estas conversaciones mantienen algo de coherencia interna. Es decir, a pesar de no tener ningún vínculo entre ellas, y ninguna conexión con la situación inicial, se desarrollan de manera relativamente predecible. Por ejemplo, en una conversación sobre el baile, el Juez y la Viuda intercambian opiniones sobre el boogie woogie, el son y el tap, luego sobre los concursos de baile, incluyendo una breve anécdota sobre la talentosa nieta del Juez, y finalmente sobre los peligros de caerse durante una actuación y golpearse la rodilla. En un contexto más apropiado, esta conversación no llamaría la atención. No es hasta la revisión de 1957 que comenzamos a encontrar conversaciones *internamente* incoherentes, intensificando su efecto desorientador.

Hasta ahora, nos hemos enfocado en las manifestaciones más visibles del absurdo en la versión original. No obstante, también debemos reconocer aquellos aspectos del absurdo que están ausentes en la misma. Entre ellos, la violencia directa: no sólo física, sino emocional. A pesar del malestar del Asesino, en ningún momento podemos asignarle algún tipo de perversa intencionalidad o enojo a la Viuda o al Juez. En cuanto al humor, siempre presente en Piñera, no apela a lo grotesco como sí lo hacen tantos otros de sus textos, entre ellos el cuento antropófago “La carne”, así como la mayoría de las obras absurdas de la época. *Falsa alarma* tampoco adopta la estructura cíclica de obras como *Endgame* de Beckett o la misma *Cantatrice chauve* de Ionesco. En su primera versión, la obra de Piñera concluye con el asesino valsando al ritmo del “Danubio azul” junto a los otros dos personajes, finalmente resignándose y adoptando su ideología; o sea, la ausencia de una ideología. No hay ninguna indicación de que la escena va a repetirse. El conflicto ha sido resuelto.

A pesar de estas ausencias, la versión original de *Falsa alarma* logra amoldarse a la definición de Esslin, quien argumenta que “the Theater of the Absurd has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it in being” (25). Aún refiriéndose específicamente a la primera versión de *Orígenes*, críticos como Guillermo Loyola la presentan como un texto renovador del teatro cubano, afirmando categóricamente que “*Falsa alarma* está construida sobre los presupuestos ortodoxos del primer teatro del absurdo” (31). Habiendo situado, entonces, a la versión original dentro de la tradición absurdista, podemos continuar con el análisis de las secciones agregadas en ocasión de su estreno ocho años más tarde.

Las modificaciones más importantes comienzan luego del cambio de roles inicial. Retomando nuestro ejemplo anterior sobre la desintegración del lenguaje, vemos dos líneas nuevas que extienden el diálogo:

[Original]

VIUDA. Pero también uno mismo es ‘tan . . . tan . . .’ (Pausa.) ¡Claro! Todo es tan y nada más que tan.

[Agregado]

JUEZ. Tan, tan, tan . . .

VIUDA. Pues claro, tan, tan, tan.

[Original]

JUEZ. Hablando de otro tema: ¿se piensa casar de nuevo? (83)

Piñera intensifica el efecto dramático, repitiendo y reafirmando los juegos del lenguaje presente en el original. De manera sistemática, esas intromisiones comienzan a quitarle aun más coherencia al texto. Veamos otro pequeño intercambio que aparece dentro de la primera mitad tras la revisión:

[Agregado]

JUEZ. Eso mismo digo yo: puede vivir, puede no vivir, mi hermana nada tiene que ver con las batidoras, ni mi cuñado se sienta en una silla de ruedas.

VIUDA. He ahí un pensamiento profundo. Usted es un sabio. Me gusta su musicalidad. (83)

Este breve diálogo no guarda relación alguna con las conversaciones previas; siquiera ofrece coherencia interna alguna. El espectador, completamente descontextualizado, no tiene manera de relacionar a la hermana con las batidoras, o al cuñado con una silla de ruedas. La respuesta de la Viuda, especialmente su comentario sobre la musicalidad, también resulta desconectada, especialmente cuando se la compara con la mayoría del diálogo de la primera mitad, donde la Viuda y el Juez hacen un intento por desarrollar cada tema en lugar de conversar en paralelo.

Sin duda, el cambio más determinante en la nueva versión es la inclusión de una serie de conversaciones comenzando con “¡Pueden irse los dos a freír espárragos!” (88) y retomando texto original con “Y dale con ‘Señor Juez’ . . .” (91). Estamos hablando, aproximadamente, de un agregado del 15% de la obra. Aquí es donde Piñera desarrolla plenamente su potencial como dramaturgo del absurdo. La Viuda y el Juez debaten sobre la mejor manera de cocinar espárragos; luego, una conversación sobre posibles temas de conversación se convierte en una discusión sobre qué es lo que constituye

un tema; finalmente, un intento de relato del Juez sobre su viaje al Congo se transforma en un juego de palabras alrededor de la mosca tsé-tsé:

VIUDA. Sería lindo llevar el apellido Tsé-Tsé. Por ejemplo: Rita Tsé-Tsé.

JUEZ. Y más lindo todavía: Rita Tsé-Tsé de Mosca.

VIUDA. Preferiría Rita Mosca de Tsé-Tsé. Es más mosca. (*Mirando al Asesino.*) Parece que nuestro amigo está amoscado.

JUEZ. No veo por qué se amoscaría. No hay motivo para amoscarse. (90)

Resulta un ejemplo apropiado de lo que afirmaba Antón Arrufat sobre Piñera cuando nos decía que “su fantasía de artista no cesó de provocar las combinaciones del lenguaje, de esperar y oír sus respuestas” (50). Podemos comparar este intercambio con pasajes similares en *La cantatrice chauve* de Ionesco:

MR. SMITH: Dogs have fleas, dogs have fleas.

MRS. MARTIN: Cactus, coccyx! crocus! cockaded! cockroach!

MRS. SMITH: Incasker, you incask us.

MR. MARTIN: I'd rather lay an egg in a box than go and steal an ox. (40)

A pesar de que ambos autores nos ofrecen juegos de asociación similares, observamos dos diferencias importantes. Primero, el Juez y la Viuda se complementan dentro de sus diálogos; en general, desarrollan los temas de manera compuesta, a diferencia de los cuatro personajes de Ionesco, quienes gritan sus partes en una cacofonía infernal. Segundo, el Asesino mantiene su condición racional (o sea, representando el punto de vista de los espectadores) y su disconformidad crítica hasta el final de obra, mientras que en Ionesco la pérdida de la razón es completa. Esto atenta en contra del efecto del absurdo en Piñera, dado que el espectador puede identificarse con el Asesino como símbolo de resistencia ante una confusión aterradora. En Ionesco, en cambio, nos vemos forzados a sumergirnos en la nueva realidad, a perdernos en ella.

Otro de los diálogos agregados más extensos expande el contenido original de manera más sutil. Piñera añade una serie de variaciones en torno a una línea original: “¡De modo que el señor Pérez le regaló un collar de perlas a la mujer de su íntimo amigo?” (41). En la nueva versión, nos enteramos que “el señor Pérez no se ha quedado ciego, y en cuanto a su corazón, late espléndidamente” (95). Además, la Viuda revela que le huele el cabello al señor Pérez todos los días, y que puede certificar que no se lo tiñe. Esto no es un recurso aislado; en varios sectores, Piñera extiende y estiliza las

ideas ya presentes en el texto original. Estas ocasiones nos recuerdan que el texto revisado no debe ser entendido como un injerto artificial. Más bien, representan una especie de refinamiento o destilación.

La última conversación extendida que añade Piñera es un diálogo sobre la multiplicación. Esta sección es de vital importancia, pues modifica el significado del final de la obra. El intercambio en sí es un típico diálogo absurdo, en el cual el Asesino reconoce su rol como asesino, a pesar de haberlo negado anteriormente. El Juez le hace notar la contradicción, y le comenta a la Viuda: “Es inútil, querida: sólo personas sensatas como nosotros jamás se contradicen” (96). La reversión, entonces, es total. El absurdo se ha convertido en lo sensato, al haber expuesto la irracionalidad del sistema artificial en el que se mueve el Asesino. Por ende, cuando el Asesino termina bailando el “Danubio azul” mientras baja el telón, uno puede interpretar que su condición de convencimiento pleno está sujeta a la comprobación lógica de su irracionalidad. Nos remonta a la oposición entre filósofos existencialistas como Sartre, que intentaban postular el absurdo de la vida mediante escritos elegantes, y los dramaturgos del absurdo, que subliman al absurdo, convirtiéndolo en experiencia encarnada. Piñera, en la versión revisada, se alimenta de ambos bandos.

Los cambios en la escena final reflejan más cavilaciones filosóficas. La versión original concluye con el Asesino bailando junto al Juez y la Viuda. Esto mitiga la alienación y aislación que podría engendrar un mundo carente de cordura; por lo menos se tienen uno al otro. En cambio, la versión revisada termina con el Asesino bailando solo, algo que se adapta más plenamente a la filosofía del absurdo, dada la imposibilidad de una realidad compuesta, de una comunicación absoluta. Tal como el resto de las modificaciones en la obra, Piñera no solamente expande diálogos, sino que parece haberle dado más coherencia intelectual a la narrativa. El Asesino ya no cumple el rol de una pelota de trapo, pateada de un lado del escenario a otro, sino que es humanizado y dotado de una racionalidad que intensifica el efecto dramático durante el derrumbamiento sistemático de sus creencias más básicas. Sabemos que, al final del día, esta batalla ocurre internamente, en soledad; la desaparición del Juez y de la Viuda una vez que la transformación final está en marcha se adapta mejor a los preceptos absurdos que su retorno en el original.

Está claro a esta altura que la semilla estilística del *Falsa alarma* original fue cultivada por Piñera, dejando la estructura inicial intacta y expandiendo conversaciones para intensificar el efecto absurdo en su posterior versión.

Ahora podemos pasar a explorar las posibles causas de esta intensificación. Se descuenta que la maduración típica de todo artista puede haber impulsado el proceso, aunque esto no significa que debamos obviar las influencias que potencialmente ayudaron a refinar la voz absurda de Piñera. Comenzamos con el testimonio del mismo Piñera, con su famosa afirmación:

... 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 su ‘Soprano Calva’. Más bien, pienso que todo esto estaba en el ambiente, y aunque viviera en una isla desconectada del continente cultural, como todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasarle desapercibidos. (Aguilú de Murphy 26)

Está claro que Piñera no se está posicionando como creador del teatro del absurdo, ni mucho menos. Más bien, quiere hacernos entender que *Falsa alarma* no es simplemente una adaptación de ideas europeas a la realidad cubana (como posiblemente sí lo fue, parcialmente, *Electra Garrigó*) sino que proviene de la visión personal de Piñera, condicionada por la época del Machadato y el período turbulento que lo siguió,⁸ de manera similar a la cual los europeos sentían en carne propia la destrucción de sus estructuras institucionales durante la Segunda Guerra Mundial. El teatro de Piñera es, sin duda, producto de su momento histórico particular. “Hay una sola palabra para situar el tono de la vida cubana de hoy: disparate” (127), declaraba Piñera. Aquí podemos encontrar una posible diferencia de fondo con los autores europeos, al menos en la autodefinición de Piñera: ellos intentaban poner en escena su realidad confusa y segmentada en una especie de mimesis moderna, mientras que Piñera se define como un dramaturgo rebelde en lugar de poner énfasis sobre la representación social. Nos explica: “Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado” (Anderson 132). Esta declaración anticipa el eje de un debate crítico que trataré más adelante, el cual condiciona problemáticamente, en mi opinión, la clasificación de sus obras.

Quizás aun más desorientadora es la mitificación que parece promover Piñera al insistir sobre la insularidad cultural cubana. Es sabido que Piñera pasó varios años en Buenos Aires. Su primera etapa allí duró de 1946 a fines de 1947 —o sea, el período casi inmediatamente previo a la publicación original de *Falsa alarma*— y luego pasó casi ocho años allí, desde 1950 a 1958— o sea, en plena etapa de crecimiento artístico y en los años inmediatamente previos a la publicación de la revisión de *Falsa alarma*. El ambiente cultural

de Buenos Aires en esos años incluía acceso casi inmediato a las obras del vanguardismo europeo, así como un alto nivel de interacción entre Piñera y autores locales como Jorge Luis Borges, Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio Fernández), Adolfo Bioy Casares o Silvina Ocampo. Piñera también conoció al escritor polaco Witoldo Gombrowicz, cuya novela *Ferdydurke* tradujo al español. Varios de los temas que observamos en Gombrowicz, como la identidad, la paradoja y el recurso del absurdo, son aquellos que vemos tomar más fuerza en la obra de Piñera a su retorno. Escribiendo sobre los cambios que vivió gracias a su viaje, Piñera nos cuenta que:

... salí del pasaje habanero, del Andino, del Don Q, de las intriguitas, del hambre, de los harapos. No quiero decirte que lo que ahora vivo sea mejor (nadie sabe qué es mejor o peor), pero al menos experimenté una traslación. [. . .] Hasta que salí de Cuba no sabía cómo desempeñarme. Puedes tener la seguridad que si fracaso de ahora en adelante será por causas menores pero no por no haber sabido moverme a tiempo. (Espinosa Domínguez 127)

Lo que Piñera denomina una traslación puede ser entendido como uno de los motores de la evolución de *Falsa alarma*, que en su revisión se convierte en una obra mucho más fácil de situar junto a sus pares de la época. Aquí debemos recordar las influencias existencialistas que recibió en Buenos Aires. Nos dice Enrico Mario Santí: “No suele mencionarse, en los pocos recuentos de la formación intelectual de Piñera de estos años, una segura fuente: la obra de Albert Camus, y sobre todo de ‘El mito de Sísifo’, ese ensayo que para él ha de haber sido una suerte de biblia” (86). No es coincidencia el ya mencionado lazo entre *Sísifo* y la representación absurda.

Piñera mismo no duda en reconocer el impacto de la obra de los dramaturgos del absurdo de la época en la versión revisada de *Falsa alarma*: “como en ese momento [1957] 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” (*Teatro completo* 15). Desde esta perspectiva, podemos entender la humildad con la cual Piñera define su rol histórico, afirmándose un escritor “agradable, modesto, que abrió algunas puertas a los que venían detrás, pero nada más” (Ibáñez 482). A los 64 años, forzado a responder nuevamente sobre su condición de precursor del absurdo, anticipándose a Ionesco, Piñera responde: “Bueno, es verdad, pero no creo que sea mucho” (Ibáñez 482). Considerando el proceso de formación colectiva por el cual pasó Piñera, más que falsa modestia su postura suena a una apreciación coherente de la mecánica de la transmisión intelectual.

Las lecturas críticas de la obra de Piñera tienden a apearse a la línea autocrítica del autor, y muchas veces con buenos argumentos. En su introducción a la antología teatral de Piñera, Rine Leal evade la cuestión cronológica afirmando que, más que un escritor del absurdo, Piñera poseía un método propio. “El absurdo en Piñera no es más que la manifestación de una paradoja realista, una hábil estrategia para evadirse que junto al choteo, el humor negro y la parodia, niegan esa realidad para superar sus aspectos negativos” (xii), escribe Leal. Es una observación importante, dado el rol central de la evasión y la fuga dentro de toda la obra de Piñera.⁹ Sin embargo, parece forzarnos dentro de una estructura binaria limitada. ¿Puede una negación de la realidad también constituir una representación de esa misma realidad, además de una estrategia de resistencia? ¿Acaso importa la intención de Piñera, o el supuesto mensaje de *Falsa alarma*, si su estructura, su temática y sus diálogos siguen una línea marcadamente absurda? Centrar su teatro en el humor escapista, la ironía y la paradoja implica perder de vista el andamiaje intelectual de la época. Leal, con las mejores intenciones, separa a Piñera de los movimientos que lo rodeaban, intentando redimir su originalidad. Pero esta distinción binaria termina marginándolo del canon teatral, y aislándolo bajo la restrictiva etiqueta de “expresión cubana”.

Es José Rodríguez Feo quien mejor refuta esta idea de un humor meramente escapista, remarcando su función como humor de resistencia y rebelión: “Piñera ha sido acusado por sus detractores de haber hecho una literatura de evasión, de espaldas a las realidades sociales, miopes ellos al lúcido e implacable desenmascaramiento de los falsos valores morales imperantes en la república neo-colonial en la raíz de todo lo que escribió” (110). El absurdo, entonces, se transforma en un vehículo de representación y denuncia más que de fantasía y distracción, reforzando los lazos entre Piñera y los autores paradigmáticos de su época.

Pocas lecturas críticas resaltan esta conexión con sus pares. Las que lo hacen tienden a situar esta influencia varios años después del *Falsa alarma* original. Por ejemplo, en una interpretación algo más políticamente situada, Carlos Jerez Farrán afirma que la primera versión de *Falsa alarma* debe entenderse como un teatro “de tipo satírico que se sirve de la comicidad grotesca y del célebre ‘choteo’ cubano para criticar los desvaríos de una clase social” (70).¹⁰ Jerez Farrán reconoce una evolución de la obra de Piñera, pero concluye que su teatro comienza a trascender su momento histórico y social y se convierte en teatro absurdo recién cuando “Piñera decide revisar *Falsa alarma* en 1957 y escribe *Estudio en blanco y negro*, *El gordo y el flaco*, *Dos*

viejos pánicos y *Una caja de zapatos vacía*, o sea, hasta que admite haber sido directamente influido por Ionesco y Sartre” (70). Esta delimitación minimiza el refinamiento gradual de la visión de Piñera que he intentado ilustrar en este ensayo, así como los elementos típicos del absurdo presentes en el original de 1949.

Los múltiples intentos críticos de asentar un antes y un después estilístico prolijamente marcado tienen otro efecto problemático: el de hacernos entender al teatro del absurdo no-europeo como una mera imitación, en lugar de un participante dentro de una unidad cuyas formas ya existían clandestinamente alrededor del mundo. Cómo, si no, explicar la sorpresa del mismísimo Esslin “that plays so strange and puzzling, so clearly devoid of the traditional attractions of well-made drama, should within less than a decade have reached the stages of the world from Finland to Japan, from Norway to the Argentine” (28). La rapidez y extensión del movimiento no refleja la habilidad de los dramaturgos extranjeros de replicar experimentos hechos en París, sino que más bien nos ayuda a refutar las hipótesis críticas que proponen a un Piñera particular y aislado. Esta manera de concebir la realidad ya estaba presente no solamente “en el ambiente” (Rodríguez Feo 112), como decía Piñera, sino en varios formatos literarios, a veces de manera incompleta o tenue pero constituyendo una base sólida para sustentar el crecimiento artístico de Piñera.

Cuando Guillermo Loyola argumenta que la primera versión de *Falsa alarma* inaugura “una práctica que se hará canónica en la década de los sesenta y que constituirá una de las dos vertientes de la fase de la modernidad teatral cubana que sería desarrollada a partir de esa década: la neo-vanguardia absurdista” (31), le está otorgando una dimensión a la obra de Piñera que es difícil de sustentar. Así como es apresurado borrar de un plumazo el valor de la primera versión, limitándola a una obra humorística o escapista menor, también lo es situarla solitariamente a la vanguardia de la tradición absurda. Es recién en la segunda versión donde encontramos un absurdismo puro. El original debe ser analizado con mesura, sin exagerar sus ya aparentes méritos. El mismo Reinaldo Arenas se apresura cuando denomina a Piñera “el creador del teatro del absurdo con su *Falsa alarma*” (30), olvidando, así como lo hace Esslin, la tarea compuesta y muchas veces superpuesta que implica el nacimiento y la circulación de todo movimiento intelectual.

La ubicación de *Falsa alarma* dentro del canon teatral, así como la posición cronológica de Piñera dentro de la tradición del absurdo, entonces, no puede establecerse sin generalizaciones y divisiones problemáticas. Debemos encarar la obra de otra manera: como un ejemplo del refinamiento gradual

de la voz del autor y como un testimonio de la semilla absurda en Piñera, comparable a la cual también encontramos en tantos otros dramaturgos de la época. De esta manera logramos refutar dos grandes tendencias críticas: la de situar a Piñera como precursor absoluto del teatro del absurdo y la de pasar por alto su *Falsa alarma* original dada su revisión posterior. En la primera versión de la obra, la Viuda le suplicaba al Juez “Por favor, un poquito más de ‘Danubio’ . . .”. Y Piñera, algo premonitoriamente, le respondía por medio del Juez: “¡Oh, no . . . Si no le vamos a valsar, para qué! . . .” (33). Esta es la voz del Piñera auténtico. A pesar de ya saberse bien los pasos, espera, con paciencia, a mejorar la técnica antes de lanzarse plenamente al abismo.

The Pennsylvania State University

Notas

¹ Según Raquel Aguilú de Murphy, “a Virgilio Piñera se le ha considerado un importante precursor del teatro absurdista en Hispanoamérica. Esto se debe principalmente al hecho que supo responder, al mismo tiempo que los dramaturgos europeos, a las exigencias estéticas de su época” (10).

² Por ejemplo, Luis González-Cruz encuentra en *Jesús* —una obra menos reconocida de Piñera también escrita en 1948, al igual que *Falsa alarma*— suficientes apariciones del absurdo como para nombrar a Piñera “iniciador de la literatura del absurdo en Cuba” y quizás en toda Latinoamérica (53). González-Cruz argumenta que dado que *Jesús* no fue posteriormente revisada y puede distinguirse claramente de la “moda” (54) de la época representa evidencia más contundente de la condición innovadora de Piñera que *Falsa alarma*. A diferencia de González-Cruz, no es mi intención marcar un comienzo específico en la producción dramática absurda de Piñera. Más bien, me interesa resaltar el proceso de revisión y circulación de ideas. No hay duda que ambas obras, al igual que varios escritos anteriores de Piñera, poseen contenido típicamente absurdo.

³ En el prólogo de los *Cuentos fríos*, Julio Travieso Serrano escribe que “además de la ironía, donde la narrativa de Piñera alcanza cotos muy altos, aparece el absurdo. Ese es el maravilloso absurdo de un cuento escrito, tempranamente, en 1944, como ‘La carne’” (9).

⁴ Desde luego que esta configuración puede encontrarse en otros géneros teatrales. Aquí encontramos un ejemplo del ya mencionado inevitable entrecruzamiento entre existencialismo y absurdismo. Escribe Sartre: “Our plays are violent and brief, centered around one single event; there are few players and the story is compressed within a short space of time, sometimes only a few hours” (41).

⁵ Para más información sobre la desintegración de las estructuras de poder a través del absurdo ver a Antonio Benítez Rojo, quien en un ensayo sobre la poesía de Nicolás Guillén escribe que “la relación de poder nunca alcanza a ser del todo un monólogo jerárquico, es decir, el deseo total de la máquina. Puede entenderse más bien como un contrapunteo de flujos e interrupciones entre el sujeto y el objeto que, en continua transformación, se desplaza hacia el infinito” (132).

⁶ “The Theater of the Absurd . . . tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself” (Esslin 26).

⁷ Aguilú de Murphy afirma que “el escritor del teatro del absurdo trata de proyectar en la escena la desorientación mental y emocional del hombre, mostrando un escenario en donde la realidad no puede ser transmitida racionalmente” (125).

⁸ Me refiero a la dictadura de Batista, la corrupción de las clases políticas, la pobreza, y la sensación de impotencia del pueblo cubano. A modo de ejemplo, el historiador Julio Le Riverend afirma que “tanto las elecciones de 1936 como la Constituyente de 1940 fueron una burla al pueblo. Es decir que las clases dominantes siempre tratan de encontrar la manera de falsear en su provecho los resultados del voto del pueblo en las elecciones” (106).

⁹ Esther Sánchez-Grey Alba ofrece una interpretación alternativa; esta tendencia a la fuga que proviene de la disconformidad de Piñera es, para ella, “un estímulo creador formidable que lo alentó a seguir caminos no trillados que a veces lo llevaron a adelantarse a su época” (94).

¹⁰ Para más información, ver a Katherine Ford, quien ha producido estudios extensivos sobre el choteo y el humor en el teatro cubano. Ford afirma que “the Cuban tradition of *teatro bufo* is an essential element in the Cuban absurd and in Virgilio Piñera’s theater” (35).

Obras citadas

- Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Pliegos, 1989.
- Anderson, Thomas. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Bucknell UP, 2006.
- Arenas, Reinaldo. “La isla en peso con todas sus cucarachas.” *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, editado por Rita Molinero, Plaza Mayor, 2002, pág. 29-48.
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. Unión, 2002.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, 1989.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Losada, 1953.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “El poder mágico de los bifés: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera.” *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, editado por Rita Molinero, Plaza Mayor, 2002, pág. 117-37.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Vintage, 2004.
- Ford, Katherine. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. Palgrave Macmillan, 2010.
- González-Cruz, Luis. “Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba.” *Mester*, vol. 5, núm. 1, 1974, pág. 52-58.
- Ibáñez, Yonny. “Entrevista de Yonny Ibáñez con Virgilio Piñera en ocasión de su cumpleaños.” *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, editado por Rita Molinero, Plaza Mayor, 2002, pág. 479-84.
- Ionesco, Eugène. *Four Plays*. Grove Press, 1958.
- Jerez Farrán, Carlos. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: El teatro satírico burlesco y el teatro absurdista.” *Latin American Theatre Review*, vol. 22, núm. 2, 1989, pág. 59-71.
- LeRiverend, Julio. *Breve historia de Cuba*. Ciencias Sociales, 1978.
- Loyola, Guillermo. “El interrogatorio en el teatro piñeriano.” *Revista encuentro de la cultura cubana*, núm. 14, 1999, pág. 29-35.

Piñera, Virgilio. *Cuentos fríos*. Lectorum, 2006.

---. *Falsa alarma*. *Orígenes*, vol. 21, núm. 6, 1949, pág. 29-35,

---. *Falsa alarma*. *Orígenes*, vol. 22, núm. 6, 1949, pág. 35-41.

---. *Teatro completo*. Letras Cubanas, 2002.

Rodríguez Feo, José. "Virgilio Piñera, cuentista." *Hispanamérica*, vol. 19, núms. 56 y 57, 1990, págs. 107-13.

Sánchez-Grey Alba, Esther. *Teatro cubano moderno: dramaturgos*. Universal, 2000.

Santi, Enrico Mario. "Carne y papel: el fantasma de Virgilio." *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, editado por Rita Molinero, Plaza Mayor, 2002, págs. 79-94.

Sartre, Jean-Paul. *Sartre on Theater*. Pantheon, 1976.